Grundthemen der Literaturwissenschaft: Drama

Grundthemen der Literaturwissenschaft

Herausgegeben von
Klaus Stierstorfer

Wissenschaftlicher Beirat
Martin Huber, Barbara Korte, Schamma Schahadat,
Christoph Strosetzki und Martina Wagner-Egelhaaf

Andreas Englhart, Franziska Schößler (Hrsg.)

Grundthemen der Literaturwissenschaft: **Drama**

Unter Mitarbeit von
Andreas Grewenig und Hannah Speicher

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-037956-3
e-ISBN (PDF) 978-3-11-037959-4
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-037963-1
ISSN 2567-241X

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Names: Englhart, Andreas, editor. | Schoessler, Franziska, editor.
Title: Grundthemen der Literaturwissenschaft: Drama / herausgegeben von Andreas Englhart, Franziska Schoessler.
Description: Boston : De Gruyter, 2018. | Series: Grundthemen der Literaturwissenschaft | Includes bibliographical references and index. |
Identifiers: LCCN 2018031553 (print) | LCCN 2018033411 (ebook) | ISBN 9783110379594 (electronic Portable Document Format (pdf) | ISBN 9783110379563 (hardback) | ISBN 9783110379594 (e-book pdf) | ISBN 9783110379631 (e-book epub)
Subjects: LCSH: Drama--History and criticism. | BISAC: LITERARY CRITICISM / General. | LITERARY CRITICISM / Drama.
Classification: LCC PN1724 (ebook) | LCC PN1724 .G78 2018 (print) | DDC 809.2--dc23
LC record available at https://lccn.loc.gov/2018031553

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

© 2019 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Satz: Dörlemann Satz, Lemförde
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Die Reihe bietet substanzielle Einzeldarstellungen zu Grundthemen und zentralen Fragestellungen der Literaturwissenschaft. Sie erhebt den Anspruch, für fortgeschrittene Studierende wissenschaftliche Zugänge zum jeweiligen Thema zu erschließen. Gleichzeitig soll sie Forscherinnen und Forschern mit speziellen Interessen als wichtige Anlaufstelle dienen, die den aktuellen Stand der Forschung auf hohem Niveau kartiert und somit eine solide Basis für weitere Arbeiten im betreffenden Forschungsfeld bereitstellt.

Die Bände richten sich nicht nur an Studierende und WissenschaftlerInnen im Bereich der Literaturwissenschaften. Von Interesse sind sie auch für all jene Disziplinen, die im weitesten Sinn mit Texten arbeiten. Neben den verschiedenen Literaturwissenschaften soll sie LeserInnen im weiten Feld der Kulturwissenschaften finden, in der Theologie, der Philosophie, der Geschichtswissenschaft und der Kunstgeschichte, in der Ethnologie und Anthropologie, der Soziologie, der Politologie und in den Rechtswissenschaften sowie in der Kommunikations- und Medienwissenschaft. In bestimmten Fällen sind die hier behandelten Themen selbst für die Natur- und Lebenswissenschaften relevant.

Münster, im November 2017 Klaus Stierstorfer

Inhaltsverzeichnis

I **Einleitende Übersicht** – *Andreas Englhart und Franziska Schößler* —— **3**

II **Historischer Abriss** – *Andreas Englhart* —— **39**
II.1 Antike —— **40**
II.2 Mittelalter —— **56**
II.3 Renaissance und Barock —— **62**
II.4 Aufklärung —— **85**
II.5 Moderne und Gegenwart —— **113**

III **Zentrale Fragestellungen**

III.1 **Form**
III.1.1 Handlung – *Nikolas Immer* —— **163**
III.1.2 Figur – *Hannah Speicher* —— **172**
III.1.3 Dialog und andere sprachliche Formen – *Martin Schneider* —— **185**
III.1.4 Das europäische Drama im Gattungssystem und seine Genres – *Julia Bodenburg* —— **195**
III.1.5 Außereuropäische Formen des Dramas
III.1.5.1 Afrika – *Joachim Fiebach* —— **207**
III.1.5.2 Lateinamerika – *Kati Röttger* —— **217**
III.1.5.3 Japan – *Andreas Regelsberger* —— **228**
III.1.5.4 China – *Michael Gissenwehrer* —— **239**
III.1.5.5 Indien – *Heike Oberlin* —— **252**

III.2 **Themen und Konzepte**
III.2.1 Drama, Theater und Mimesis – *Iulia-Karin Patrut* —— **269**
III.2.2 Dramen- und Theaterräume – *Franziska Schößler* —— **279**
III.2.3 Drama und Geschichte – *Sonja Fielitz* —— **293**
III.2.4 Drama und Zeit – *Franziska Schößler und Hannah Speicher* —— **306**
III.2.5 Affekte im Drama – *Bernice Kaminskij* —— **321**
III.2.6 Drama, Theater und das Politische – *Artur Pełka* —— **340**
III.2.7 Drama und Gender – *Franziska Bergmann* —— **356**
III.2.8 Drama und Interkulturalität – *Natalie Bloch und Dieter Heimböckel* —— **372**

III.3 Institution und Vermittlung
III.3.1 Drama, Theater und Ritus – *Małgorzata Sugiera* — **391**
III.3.2 Das Drama auf der Bühne – *Andreas Englhart* — **404**
III.3.3 Drama, Theater und Institution – *Nicole Colin* — **420**
III.3.4 Drama und Zensur – *Henning Marmulla* — **435**
III.3.5 Drama,Theater und Recht – *Hans Tränkle* — **448**
III.3.6 Drama und Schauspieler – *Hajo Kurzenberger* — **464**
III.3.7 Drama und Dramaturgie – *Bernd Stegemann* — **480**
III.3.8 Rezeption und Publikum – *Thomas Wortmann* — **497**
III.3.9 Drama, Theater und Fachdidaktik – *Gabriela Paule* — **512**
III.3.10 Szenisches Schreiben – *John von Düffel* — **527**

IV Interdisziplinäre Zugriffe
IV.1 Libretto, Drama und Musik – *David Roesner* — **535**
IV.2 Tanztheater, Tanzdrama und Tanzdramaturgie – *Katja Schneider* — **549**
IV.3 Dramaturgie des Films – *Michaela Krützen* — **557**
IV.4 Die Dramaturgie der TV-Serie – *Knut Hickethier* — **576**
IV.5 Computerspiel und interaktives Drama – *Jörg von Brincken* — **591**
IV.6 Drama und Psychologie/Psychoanalyse – *Brigitte Marschall* — **602**
IV.7 Drama, Theater und Wirtschaft – *Axel Haunschild und Franziska Schößler* — **616**
IV.8 Theatralität und Politik – *Jürgen Raab und Dirk Tänzler* — **632**

Gesamtbibliographie — 647

Namensregister — 721

Sachregister — 745

Dank

Ein umfangreiches Buch wie dieses kann nicht entstehen ohne die Unterstützung anderer. Zunächst ist allen Autorinnen und Autoren zu danken, die mit außerordentlichem Engagement und viel Geduld zu diesem Band beigetragen haben. Namentlich zu Dank verpflichtet sind wir insbesondere Andreas Grewenig und Hannah Speicher (Trier) für ihre umsichtige Korrektur sowie Redaktion, Bettina Braun (Bern) für Rat in Fragen des Lektorats und Ilse Lauer (München) für ihre fachkundige Lektüre; des Weiteren Christine Kneifel (München), Claudia Kurz (Trier), Stefanie Schips (Trier) und Maria Stadler-Fiawoo (München) für ihre tatkräftige Unterstützung des Projekts. Nicht zuletzt schulden wir den Lektorinnen und Lektoren Anja-Simone Michalski, Annika Goldenbaum, Stella Diedrich und Rainer Rutz vom Verlag De Gruyter Dank, ohne deren Planung, Arbeit am Text und stete Motivation dieser Band nicht möglich gewesen wäre.

Andreas Englhart und Franziska Schößler

I Einleitende Übersicht

Andreas Englhart und Franziska Schößler

Einleitende Übersicht

1 Einführung in die Thematik

Das Drama gilt auch im 21. Jahrhundert als eine der relevantesten Ausdrucksformen globalisierter und transmedial erweiterter Kulturen. In seiner historischen Konstanz und Wandelbarkeit – vom Dionysostheater bis zur Qualitätsserie – ist es aktuell geblieben, auch wenn sich die Medienkonkurrenz seit den 1960er Jahren spürbar intensiviert hat und performative Ästhetiken die Bedeutung des Dramas auf der Bühne zu schmälern schienen. Theaterreformer und Avantgardisten wie Edward Gordon Craig, Adolphe Appia, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski bis hin zu Richard Schechner rückten theaterspezifische Ausdrucksformen wie Körperlichkeit, Präsenz und *liveness* in den Vordergrund, während das Drama als bürgerliches Genre und damit zu überwindende Kunstform galt. Darüber hinaus stellten postmoderne Ansätze seit den 1960er Jahren das Drama insbesondere in seiner geschlossenen Form auf den Prüfstand und bewerteten Bauelemente wie Figur, kausal-lineare Handlung und Dialog als Ausdrucksformen einer obsoleten Geschichts- wie Zeichenkonzeption; ein mehr oder weniger geschlossenes Drama verliere seine Legitimation als Medium des Weltzugangs in dem Maße, in dem ein ‚transzendentales Signifikat' (Derrida) nicht mehr auszumachen sei, es kein Jenseits der Geschichte gebe und die großen Erzählungen in Frage stünden. In einer Welt ohne Essenz oder Substanz sei die im Drama herrschende Rolle bzw. das Rollenspiel anachronistisch geworden. Ein postmodern-performativer Akt ist nach Jacques Derrida, anders als ursprünglich bei John L. Austin (1962), kein substantielles Tun, so dass sich Rollenspiel und authentisches Handeln nicht unterscheiden lassen. Das dramatische Spiel bleibt damit ebenso unglaubwürdig wie jede andere gesellschaftliche Praxis, wenn man diese postmodern primär als Rollenspiel begreift. Die Dekonstruktion löst mithin die Differenz zwischen Wirklichkeit und machtanalytischem, gesellschaftskritischem Drama auf, weil ein transzendentales Signifikat spätestens seit dem 19. Jahrhundert kaum mehr haltbar scheint (Derrida 1974 [1967], 28, 125). Jedes mehr oder weniger ausgeformte wie ausformulierte Drama gebe, so die Konsequenz, die Umwelt – sei sie politischer, sozialer oder naturwissenschaftlicher Couleur – als lügende Konstruktion wieder. Das Drama sei so als politisches immer schon eine Verfehlung.

Spätestens seit der Jahrtausendwende entstehen jedoch vermehrt Publikationen, die das Drama auch in seiner traditionellen Form verteidigen. So spricht Nikolaus Frei von einer Rückkehr der Helden und der Tragödie (Frei 2006), Birgit Haas plädiert für ein dramatisches Drama (B. Haas 2004) und Danijela Kapusta

https://doi.org/10.1515/978-3110379594-001

richtet ihre Aufmerksamkeit auf die Dialektik von nicht mehr dramatischem Theatertext und dem strukturellen Beitrag des traditionellen Dramas (Kapusta 2011). Thomas Ostermeier plädiert für ein realistisches Theater (Ostermeier 1999), Frank M. Raddatz legt die Widersprüche performativer Theoriebildung frei (Raddatz 2016) und Bernd Stegemann formuliert eine an der Theaterpraxis orientierte Kritik der Postdramatik (Stegemann 2015). Mit ähnlichem Tenor stellt in der Philosophie der sogenannte Neue Realismus, wie ihn etwa Umberto Eco, Maurizio Ferraris und Markus Gabriel vertreten (vgl. Gabriel 2014), postmoderne Relativierungen in Frage.

Die gegenwärtigen Spielpläne zeichnen sich, diesem Nebeneinander von (post-)dramatischen Positionen entsprechend, durch eine Vielfalt an Formen und Inhalten aus. Zu sehen sind Well-Made-Play, dramatisches Drama, offene Formen des Dramas, inszeniert werden postmoderne Theatertexte und Texte anderer Gattungen und Medien. Auch in der Auswahl von Inszenierungsästhetiken zeigen sich die Bühnen außerordentlich liberal: Zu finden sind Regisseurinnen- bzw. Regisseurstheater, kreatives Regietheater, dezidiertes Schauspielerinnen- bzw. Schauspielertheater, Autorinnen bzw. Autoren-, Dokumentar- sowie Erzähltheater, zudem Postdramatik sowie Live und Performance Art auf ‚stehenden' Bühnen und als Site-specific oder Environmental Theatre in alltäglichen Räumen (Englhart 2013). Dabei bildet das Drama bzw. ein mehr oder weniger dramatischer Theatertext trotz folgenreicher Einflüsse der Theateravantgarde, der bildenden Kunst, des Tanzes, des Musiktheaters und der Performance Art auf die heutige Bühnenästhetik häufig weiterhin die Grundlage oder den Ausgangspunkt von Inszenierungen. Es besteht zwar kein Zwang zur Literatur auf der Bühne, genauso wenig aber gibt es die normative Vorgabe, sich von der Literatur zu distanzieren oder sie gänzlich zu verabschieden. Die Nachfrage nach Dramen ist in Theaterverlagen nicht zurückgegangen. Spielpläne bieten dem geläufigen Kanon an sogenannten Meistertexten weiterhin Raum, d. h. antiken Tragödien, Stücken von Shakespeare und der Weimarer Klassik ebenso wie (post-)modernen Theatertexten. Die Kategorie des Postdramatischen, die Richard Schechner (1966) in den 1960er Jahren vorgestellt hat und die für die Theaterpraxis durch einen einflussreichen Großessay von Hans-Thies Lehmann (1999) in den letzten Jahren überaus wichtig wurde, scheint zwar die textuellen Bezüge des Theaters weniger relevant oder ganz irrelevant werden zu lassen, doch im Grunde eröffnet selbst ein traditionelles Drama auf der Bühne, ähnlich wie jeder undramatische Theatertext, das Spannungsfeld zwischen Text, Ereignis, *liveness*, spezifischer Medialität und Korporalität. Dies evoziert die gegenwärtig viel diskutierte Frage nach dem Verhältnis zwischen einem traditionellen bzw. überzeitlichen Konfliktmodell und/oder einem avantgardistischen Überschreitungsmodell des Dramas (Pełka und Tigges 2011; H.-T. Lehmann 2013; Englhart 2018).

Die jüngere theaterwissenschaftliche Forschung nimmt daher nach Jahrzehnten der Abgrenzung von den Literaturwissenschaften wieder verstärkt die Wechselwirkungen zwischen Theater und Text in den Blick, wie der Ansatz von William B. Worthen deutlich macht. Der amerikanische Theaterwissenschaftler betont, dass jedem Theatertext eine *agency* inhärent sei, die durch die Inszenierung realisiert werde (Worthen 2010). Diese Position ist nicht im Sinne einer Forderung nach Werktreue zu verstehen, die man heute für obsolet hält – insbesondere vor dem Hintergrund der anhaltend engagierten Diskussionen um das Regie- und Regisseurstheater, das zu Überlegungen über die Zukunft des Theaters zwischen Ensemble- und Plattformtheater oder Diagnosen einer Krise des Theaters geführt hat (Englhart 2013). Von den Debatten über Textualität und Performativität profitiert darüber hinaus die einschlägige Arbeit von Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext* (1997), die die Gattungsspezifik des (Gegenwarts-) Dramas untersucht. Poschmann plädiert für eine Ausweitung des Begriffs ‚Drama' und spricht stattdessen vom ‚Theatertext', weil dieser den Doppelcharakter des Dramas als Text für die Bühne und als Lektüretext abbilde und dramatische wie nicht-dramatische Formen subsumiere; klassische dramatische Strukturelemente wie Figur und Handlung seien nicht gänzlich obsolet geworden, sondern würden von zeitgenössischer Dramatik unterschiedlich intensiv bzw. kritisch genutzt. Die klassische Dramenanalyse müsse deshalb um das Modell einer dramaturgischen Analyse erweitert werden (vgl. auch Bayerdörfer 2007). Leitend sei die Frage, auf welche Weise Texte szenische Theatralität und Texttheatralität entstehen ließen.

Jenseits der lebhaften Diskussion über Textualität und Performativität ergibt sich mit Blick auf die literaturwissenschaftliche Dramenforschung ein etwas anderer Befund: Folgt man Christine Bähr, ist die Theoriebildung zu Formelementen des Dramas in den letzten Jahrzehnten stagniert (Bähr 2012, 23). Nicht von ungefähr gilt Manfred Pfisters Studie zum Drama von 1977 weiterhin als Standardwerk ([11]2001); ebenso wenig wurden – trotz Kritik – Volker Klotz' Kategorien des offenen und geschlossenen Dramas verabschiedet (1960). Seit der Jahrtausendwende allerdings widmet sich die Forschung verstärkt einzelnen exponierten Formfragen und neuralgischen ‚Schwellen' des Dramas, beispielsweise den Auftritten, dem Beginnen (C. Haas und Polaschegg 2012; Vogel und Wild 2014a), dem Lösen des dramatischen Knotens und dem Finale (Bergmann und Tonger-Erk 2016b). Diese Formaspekte werden in der Regel kulturwissenschaftlich gerahmt, etwa durch virulente Sujets wie die Wiedervereinigung (Kemser 2006), Krise und Prekarität (Bähr 2012), Macht oder Affekt – ein weiterer Forschungsschwerpunkt, der im Anschluss an Aby Warburg (Port 2005) oder an die Geschlechterforschung bearbeitet wurde (Vogel 2002). Auch stellen kulturwissenschaftliche Ansätze wie die Gender Studies (Pailer und Schößler 2011b; Bergmann 2015), die Interkulturalitätsstudien bzw. postkolonialen Studien (Mecklenburg 2008b; Uerlings

2011) und die literarische Ökonomik (Schößler und Bähr 2009b) Methoden bereit, um Dramen neu zu lesen und den Kanon zu modifizieren. Ökonomisches Wissen verändert beispielsweise den Blick auf Genres wie die Komödie (Fulda 2005) und das Trauerspiel (Fiederer 2002). Die gegenwärtige Dramenanalyse scheint sich mithin von einer immanenten Formanalyse abzuwenden und an kultur- wie medienwissenschaftliche Ansätze anzuschließen – der vorliegende Band trägt diesem Paradigmenwechsel Rechnung.

Darüber hinaus werden die vertrauten Analysekategorien durch die Forschung zur Gegenwartsdramatik auf den Prüfstand gestellt bzw. verändert: Ist beispielsweise die Kategorie der Figur für die Beschreibung der Dramen Elfriede Jelineks noch tauglich? Oder anders gefragt: Welche Figurenkonzepte lassen sich im Kontext einer Dramatik entwickeln, die den gemischten, psychologisch zu lesenden Charakter verabschiedet, sich jedoch ebenso wenig über den Typus mit geringer Eigenschaftsdichte beschreiben lässt? Und welche Handlungsorganisation ergibt sich, wenn ein Drama aus Textflächen besteht? Neuere Arbeiten (Kormann 2009; Kapusta 2011) untersuchen, welche Transformationen klassische Bauelemente im Gegenwartsdrama durchlaufen. Im vorliegenden Band spielt die Forschung zur Gegenwartsdramatik deshalb eine gewichtige Rolle.

Das Handbuch berücksichtigt durch die unterschiedlichen Disziplinen der Herausgeberin (Neuere deutsche Literaturwissenschaft) und des Herausgebers (Theaterwissenschaft), durch den Zuschnitt der Einzelbeiträge und das letzte Kapitel des Bandes, das mit „Interdisziplinäre Zugriffe“ überschrieben ist, die allein interdisziplinär zu erfassende Anlage seines Gegenstandes, der Schrift, Bild, Musik, Korporalmotorik, Kunstereignis und ästhetische Atmosphäre kombiniert. Ziel ist es, das Wissen der jeweiligen Disziplinen nicht unverbunden zu addieren, sondern durch fachübergreifende Perspektiven auf Gender, Performativität, Theatralität, Medialität, Dekonstruktion und Inter- bzw. Transkulturalität Parallelen, Verbindungen, Gemeinsamkeiten und Differenzen erkennbar werden zu lassen. Die Berücksichtigung von Autorinnen und Autoren, die sowohl über wissenschaftliche Expertise als auch über reiche Praxiserfahrung verfügen, darunter Michaela Krützen, John von Düffel, Hajo Kurzenberger, Hans Tränkle und Bernd Stegemann, ermöglicht neue erhellende Sichtweisen auch jenseits traditioneller wissenschaftlicher Methoden.

2 Problemstellungen

Grenzen des Gegenstandes und das Paradigma Geschichte

Grundsätzlich stellt sich die Frage, wo die Grenzen des Gegenstandes, des Dramas, liegen. Erstrebenswert ist neben der Repräsentation von ‚Höhenkammkultur' sicherlich die Berücksichtigung von populärkulturellen Artefakten, also z. B. breitenwirksamen Mediendramaturgien. Im akademischen Betrieb werden die genuin dramatischen Strukturen von Medienangeboten wie denen des Films kaum reflektiert, der sich in seiner Hollywood-Dramaturgie dem Well-Made-Play des 19. Jahrhunderts, dem Rührstück des 18. Jahrhunderts und – wenn man die angenommenen Ursprüngen in den Blick nehmen mag – der von Aristoteles beschriebenen Tragödienstruktur annähern lässt. Die typische Drei-Aktigkeit des Films nach Syd Field (2007 [1979]), welche die übliche Heldenreise rahmt (J. Campbell 1998 [1949], 61–263), und selbst noch die postklassischen Dramaturgien des gegenwärtigen Films (Krützen 2015) rekurrieren auf die aristotelische Forderung, die Tragödie solle über einen Anfang, eine Mitte und einen Schluss verfügen. Auch das Musiktheater samt Libretto, der Tanz, die TV-Serie sowie das Computerspiel lassen mehr oder weniger dramatische Strukturen erkennen und werfen die Frage auf, was ein Drama überhaupt oder eigentlich sei. Der vorliegende Band beantwortet diese Frage nicht essentialistisch, sondern historisch und geht den medialen Filiationen von dramatischen Strukturen nach.

Kanonisierung als Bedingung von sogenannter Hochkultur spielt für das Handbuch gleichwohl eine gewichtige Rolle, denn es beginnt mit einem Überblick über die Dramen- und Theatergeschichte als Produkt von Selektionen, Akten des Vergessens und Epochenkonstruktionen. Begriffe wie ‚antikes Drama', ‚mittelalterliches Drama' und ‚Drama der Renaissance' implizieren einen ebenso homogenisierenden wie exkludierenden und eurozentrischen Blick. Darüber hinaus ist gerade für das Drama auf der Bühne, für das Theater als transitorische Kunst quellenkritisch vorzugehen – man spricht von unmittelbaren und mittelbaren theaterhistorischen Quellen als überlieferte Eindrücke der Aufführung (Steinbeck 1970). Vergangene Aufführungen sind allein über Interpretationen der Quellen und nachfolgendes Ordnen bzw. ‚Storytelling' zu rekonstruieren. Alexander Košenina hat in diesem Zusammenhang das Konzept einer „Literatur-Theater-Hermeneutik" entwickelt und die stärkere Berücksichtigung von Quellen wie Kupferstichen von Aufführungen, Gemälden und Theaterkritiken angemahnt, um Dramentexte samt ihren Inszenierungen in den historischen Kontext einbetten und beispielsweise das Zusammenspiel von Dramatik und Schauspielpraxis annäherungsweise ‚rekonstruieren' zu können (2011, 65).

Eine Dramen- und Theatergeschichte muss sich zudem, ähnlich wie die Geschichtswissenschaft, Fragen nach ihrer Narrativik bzw. ihren Genres stellen – Hayden White hat für die wissenschaftliche Darstellung von Geschichte diverse Plotmuster wie die der Komödie, Tragödie und Romanze herangezogen (White 1987). Ist eine Dramen- und Theatergeschichte also reines oder zumindest partielles Storytelling? Von White lassen sich weniger postmoderne Historikerinnen und Historiker wie Reinhart Koselleck abgrenzen, der für ein Vetorecht der Quellen plädiert (1977, 45). Bereits jede Periodisierung jedoch beruht auf (ideologisch motivierten) Gliederungen, die Stile und Räume bzw. Raumzeiten favorisieren und homogenisieren. Dietrich Steinbeck (1970) beispielsweise trennt eine Geschichte, die sich an bestimmten dramatischen Werken und Inszenierungen, wie etwa Shakespeares *Richard III.* im Globe, Schillers *Die Räuber* in Mannheim etc., orientiert, von einer Lokalgeschichte der dramatischen und theatralen Formen in bestimmten Räumen, Ländern, Städten und Epochen, also etwa in der französischen Klassik. Perioden können, darauf aufbauend, ‚klassisch' gegliedert sein, meist nach Vorgaben eines Kanons: auf nationalstaatlicher Basis, medial auf das Theater beschränkt, nach geistesgeschichtlichen Ordnungskategorien (Antike, Renaissance, Barock, Aufklärung etc.) und nach abendländischen Wertungen, so dass man mit der Antike beginnt und asiatisches oder afrikanisches Theater marginalisiert. Thomas Postlewait hat, um einen weiteren Ansatz zu nennen, 22 Perspektiven für eine Ordnung der Theatergeschichte ermittelt (1988), u. a. mit den Schwerpunkten politische Reiche oder Dynastien (griechisch, römisch), Monarchien (elisabethanisch, Restauration), geistesgeschichtliche Epochen (Antike, Renaissance), normativ (neoklassizistisch), nationalstaatlich (englisch, deutsch, französisch), pan-nationalistisch (slawisch, skandinavisch, afrikanisch), philosophische Schulen (Humanismus) und Chronologie (1830–1871, 19. Jahrhundert). Statt einer linearen Dramen- und Theatergeschichte wären vor diesem Hintergrund verschiedene Narrative zu präsentieren, etwa eine afrikanische Dramengeschichte oder eine aus Gender-Perspektive.

In der Theaterwissenschaft lehnt man sich häufig an ältere und damit scheinbar seriösere Fächer an, übernimmt also Epochenbezeichnungen sowie Kanonisierungsvorgaben aus anderen Wissenschaftskulturen wie der Literatur- und Geschichtswissenschaft oder der Kunstgeschichte. Dieser Adaptionsprozess hat dazu geführt, dass beispielsweise die Theatergeschichte für das frühe 19. Jahrhundert Georg Büchner statt den in seiner Zeit viel gespielten und weitaus bekannteren Autor August von Kotzebue in den Vordergrund rückt. Die Literaturwissenschaft hat sich in den letzten Jahren im Zuge der kulturwissenschaftlichen Kanon-Debatten verstärkt eben jenen vergessenen und dekanonisierten Autorinnen und Autoren zugewandt, darunter Kotzebue, August Wilhelm Iffland (Dehr-

mann und Košenina 2009), Adolf Müllner und Charlotte Birch-Pfeiffer, mithin der Unterhaltungsdramatik des frühen 19. Jahrhunderts (Pargner 1999; Birgfeld und Conter 2007). Die Rekanonisierung vergessener Autorinnen aus Gender-Perspektive reicht bis in die 1970er Jahre zurück.

Die Phasierungen einer deutschsprachigen Dramengeschichte werden in germanistischen Literaturgeschichten zum Thema, wobei man die Gattungsdifferenzen in der Regel übergreifenden Periodisierungskriterien wie den etablierten Epochengrenzen unterordnet; häufig beginnen die Darstellungen mit der Literatur des Mittelalters (Beutin et al. [8]2013). Anders verhält es sich mit tendenziell eurozentrisch angelegten Dramengeschichten wie der zweibändigen *Geschichte des Dramas* von Erika Fischer-Lichte (1990a; 1990b). Periodisiert wird gemäß dem Wandel von Identitätskonzepten: Dramen gelten als Ausdruck von sich verändernden Subjektkulturen. Die gleiche Zeitspanne von der griechischen Antike bis zum nicht mehr dramatischen Theatertext Heiner Müllers deckt Dieter Heimböckels Überblick über die Geschichte europäischer Dramentheorien ab, der die Dramengeschichte entlang zentraler Stationen der Theoriebildung strukturiert (Heimböckel 2010). Ähnlich aufgebaut sind neuere Theatergeschichten mit einem dezidierten Bezug zum Drama wie etwa diejenigen von Günther Erken (2014) oder Manfred Brauneck (1993–2007). Aufgebrochen werden die traditionellen Muster bei Joachim Fiebach (2015) und in der kompakten *Kleinen Weltgeschichte des Theaters* von Brauneck (2014).

Dramen- und Theatergeschichte ist unübersehbar von Erinnerung und Gedächtnis abhängig. Das individuelle Gedächtnis, das im Akt der Erinnerung eine kollektiv gerahmte Konstruktionsleistung erbringt, stützt das weitgehend verbindliche kulturelle Gedächtnis, das sich rekonstruktiv, medial geformt sowie formend und organisierend durch Quellen konstituiert. Auch Drama und Theater können – so legt nicht nur Tadeusz Kantors *Die tote Klasse* (1975) nahe, in der die Erinnerung eines Protagonisten (Kantors?) dramatisiert wird – als mediales Gedächtnis verstanden werden. Das in Szene gesetzte Drama auf der Bühne wäre dann eine Art Reenactment (vgl. Roselt und Otto 2012; Warstat 2012; Heeg et al. 2014), in dessen Iteration sich entweder eine Differenz zum Vorbild, eine Differenz zum Status quo oder Brüche in der Montage, also im Herstellungsakt des Reenactments, bemerkbar machen. Verstörende Inkongruenzen wären als ‚Fehler' das, was indirekt auf die ‚Wahrheit' der Dramengeschichtsschreibung verweist, die man mit Begriffen, Kausalitäten, Erzählungen und Theorien nicht erfasst.

Der vorliegende Band präsentiert zunächst eine ‚klassische' Dramen- und Theatergeschichte gemäß etablierten Epocheneinteilungen und geographischen Schwerpunkten. Die kürzeren Beiträge zu Einzelaspekten wie Affekt, Geschichte und Gender können als ‚Supplemente' des linearen Geschichtsnarrativs aufgefasst werden.

Gleichzeitigkeiten und transkulturelle Koinzidenzen

Eine lineare Konstruktion liegt auch dann vor, wenn eine (teleologische) Entwicklung vom Drama zum nicht mehr dramatischen Theatertext unterstellt wird. Eine solche Sukzession ließe sich für manche Schwellen in europäischen und außereuropäischen Kulturräumen durchaus behaupten (Fiebach 1979). Weitaus häufiger jedoch sind Gleichzeitigkeiten, Kontingenzen, Kulturmobilitäten und transkulturelle Koinzidenzen von Dramen- und Theaterformen zu beobachten, die produktiv in einen Zusammenhang gebracht werden können. Ein kleiner Ausschnitt aus den globalisierten transkulturellen Beziehungen mag verdeutlichen, dass nicht-dramatische Formen vielfach neben dramatischen aufzufinden sind: Gegenwärtig vergleichen etwa gewichtige Stimmen das klassische Nō-Theater mit der postdramatischen Ästhetik (Kitagawa 2016). Für diese traditionelle außereuropäische Theaterform ist eine eigentümliche Nähe zwischen einem dem Ritual verwandten Theater – immerhin ist die klassische Nō-Bühne meist Teil eines Shinto-Schreins – und einer dezidiert postmodernen Theaterästhetik festzustellen. Neben dem komischen Zwischenspiel Kyōgen und den bürgerlichen dramatischen Formen Kabuki und Bunraku ist das Nō-Spiel als komplexes Gesamtkunstwerk aus dramatischer Dichtung, Gesang, Tanz und Musik in seiner hohen Stilisierung und weihevollen Stimmung eine seit 500 Jahren weitgehend unveränderte Gattung, die oft innerhalb einer Familie, vom Vater auf den Sohn, über Generationen hinweg, tradiert wird. Zentral ist ein Kanon aus 200 Stücken; etwa die Hälfte stammt von Zeami (1363–1443), dessen kunsttheoretische Schriften keine realistische Abbildung der Wirklichkeit, sondern eine stilisierte Darstellung des inneren Wesens fordern. Das Ideal des *yūgen*, einer ‚vornehmen Anmut', lässt dann etwa Vergleiche mit Friedrich Schillers Idealisierungen (Schiller 2005c [1793]), Heinrich von Kleists Überlegungen zum Marionettentheater (Kleist 1990 [1810]) und Edward Gordon Craigs Übermarionette (Craig 2012 [1907]) zu. *Hana*, verstanden als künstlerische Vollkommenheit des Nicht(mehr)spielens, erlaubt es zudem, Parallelen zu John Cage herzustellen.

Genuin ist dem japanischen Genre die Vorstellung von Geistern, die sich nicht von der materiellen Welt trennen wollen und an den Ort ihrer vormaligen Leidenschaften zurückkehren müssen, was zu Adaptionen im Horrorfilm (vgl. *Ringu*, J 1998) geführt hat. Charakterisierend wirkt im klassischen Nō-Theater die Maske, die die Subjektivität des individuellen Gesichtsausdrucks durch den objektiven ‚Gestus' der Rolle ersetzt. Die damit verbundenen außerordentlich sparsamen Bewegungen, die originär durch eine feste Anzahl von Ausdrucks- und Bewegungsfiguren (*kata*) vorgeschrieben sind, vermeint man im Theater von Robert Wilson wiederzufinden. Der Nō-Schauspieler erleidet sein Spiel wie der Mensch das Leben; Nō ist der Ausdruck zen-buddhistischer

Lebensphilosophie, die man ähnlich wie bei John Cage oder Heiner Goebbels auf *untitled events* übertragen könnte, in denen das Zufällige, potentiell Antihierarchische des Kunstereignisses mit handlungsauflösenden Tendenzen korreliert wird.

Deutliche performative Züge finden sich auch im satyrischen Zwischenspiel Kyōgen, einer dialog- und handlungsorientierten, realistischen Darstellung in einem selbständigen, anmutigen Possenspiel, das wiederum an das Satyrspiel und dessen Funktion im antiken griechischen Theater erinnert. Die bürgerliche Schaukunst des Kabukis, das aus der Edo-Zeit (1600–1868) stammt, eignet sich – um ein letztes Beispiel zu nennen – nahezu alle theatralen Formen an, besetzt die Nō-Bühne, übernimmt dessen prächtige Kostüme und entsteht aus dem Tanz. Zudem plündert es den Story-Fundus des Puppentheaters Bunraku. Das Kabuki legt, ähnlich wie das epische Theater Bertolt Brechts, seine Theatralität durch die Trennung von Textrezitation, Shamisen-Musikbegleitung und Puppenspiel offen, in dem die Figur von bis zu drei Spielern geführt wird. Besonders auffällig ist der *onnagata*, der männliche Frauendarsteller, der bis heute als Autorität in Fragen der Mode und des guten Geschmacks gilt und Vorbild aktueller Gender-Performances, Camp-Inszenierungen und gar Boygroups wie Tokio Hotel ist. Man könnte daraus folgern, dass das klassische japanische Drama und Theater gegenwärtige performative Ästhetiken maßgeblich beeinflusst hat. Paradoxerweise ist das japanische Gegenwartstheater zum großen Teil dramatisch angelegt und hat sich der Komödie bzw. spezifisch US-amerikanischen Formen des Well-Made-Play verschrieben.

Interkulturalität und Gender

Der Begriff des Dramas ist ein historischer, der zwischen deskriptiven und normativen Beschreibungen variiert. Schon Aristoteles scheint in seiner *Poetik* die Tragödie auch in deskriptiver Hinsicht als zeitgeschichtliches ästhetisches Phänomen zu reflektieren. Er war kein unmittelbarer Zeitzeuge der Uraufführungen der Tragödiendichter Aischylos, Sophokles und Euripides, sondern veröffentlichte seinen Text ungefähr 150 Jahre nach den Ereignissen, die zum ‚Ursprung' des Dramas und Dramatischen erklärt werden sollten. Unstrittig ist, dass Aristoteles' kleine, nicht leicht zu deutende Schrift weitreichende Konsequenzen für die Geschichte des Dramas und Theaters hatte und Formen wie Inhalte der abendländischen Kulturentwicklung vorzeichnete. Aus seinen vergleichsweise unsystematischen Überlegungen wird ein primär normativ gelesenes Vorbild europäischer, später hegemonial-globaler Dramaturgiekultur. Annähernd jede Einführung in die Dramenanalyse, jedes Studium der Dramaturgie, der Theaterwissenschaft

und historischer Medienstrukturen beginnt mit einem intensiven Studium von Aristoteles' *Poetik*.

Nicht zuletzt diese diskursbegründende Schrift samt späteren Übersetzungen macht das Drama zu einem abendländischen Artefakt, dessen globale Ausprägung als Ausdruck eines kulturellen Imperialismus im Sinne von Antonio Gramsci und Edward Said verstanden werden kann (vgl. Balme 1995; 2012). Das vorliegende Handbuch versucht den sich daraus ergebenden asymmetrischen Transfers, beispielsweise durch die Machthaber kolonialisierter Länder oder eine europäisch geprägte Elite (Mecklenburg 2008a; 2008b), Rechnung zu tragen, indem es außereuropäische Kulturen, Nationen sowie geographische Räume zumindest kursorisch in den Blick nimmt und den Zusammenhang von Dramen-, Theatergeschichte und Kolonialismus berücksichtigt. Welche dramatischen und theatralen Formen wurden in europäischen Ländern und außerhalb Europas, auf anderen Kontinenten, bevorzugt? Begegnet ‚das Andere' auch im Drama? Wie verhalten sich Dramatikerinnen und Dramatiker außereuropäischer Länder zum kolonialen Erbe? Und welche ästhetischen Formen ergeben sich aus hybrider Identitätsbildung, Mimikry und der Destabilisierung von Grenzen, die das postmigrantische Drama und Theater prägen (Balme 2012, 85–91)?

Inter- oder transkulturelle Beziehungen, wie sie sich auch in Artefakte einschreiben, stehen häufig mit asymmetrischen Geschlechterrepräsentationen in unmittelbarem Zusammenhang. Untersuchungen zu Macht und Partizipation fokussieren entsprechend auch die Darstellung von Geschlecht im Drama sowie Geschlechterverhältnisse in der arbeitsteiligen Institution Theater. Das Verfassen von Dramen galt in verschiedensten Kulturen über Jahrtausende hinweg als Vorrecht von Männern, nicht zuletzt weil das Theater ein öffentlicher Ort war und der Autor mit Ereignissen aus Politik und Geschichte vertraut sein musste. Gleichwohl machten insbesondere im 18. und frühen 19. Jahrhundert Dramenautorinnen wie Luise Adelgunde Victorie Gottsched, Friederike Sophie Hensel und Charlotte Birch-Pfeiffer von sich reden (Kord 1992; Fleig 1999; Pargner 1999; Loster-Schneider und Pailer 2006). Der (national orientierte) Kanonisierungsprozess im 19. Jahrhundert ließ sie in Vergessenheit geraten, wobei diese Leerstellen durch verhinderte Dramatikerinnen noch vergrößert wurden – Virginia Woolf imaginiert in ihrem Essay *A Room of One's Own* das tödliche Schicksal einer Schwester Shakespeares (1981 [1929], 54). Zwar entwerfen insbesondere hochkulturelle Dramen komplexe relationale Konstellationen von (performativen) Männlichkeiten und Weiblichkeiten (Pailer und Schößler 2011), auffällig ist in der Mehrzahl der klassischen Stücke jedoch eine deutliche Unterrepräsentanz weiblicher Rollen, was bis heute Konsequenzen für die Zusammensetzung von Ensembles und damit für die Arbeitsverhältnisse von Schauspielerinnen und Schauspielern

hat (Schößler und Haunschild 2011). Zu berücksichtigen ist darüber hinaus die – historisch betrachtet – katastrophale Reputation, die oft prekäre Beschäftigungslage und die marginalisierte soziale Position von Schauspielerinnen, Regisseurinnen, Theaterleiterinnen und sonstigen am Theater beschäftigten Frauen. Die Situation hat sich in Deutschland seit 1989, also der ‚Wende', die zwei Theaterlandschaften fusionierte, deutlich verbessert; unter der jüngeren Generation finden sich nahezu so viele Autorinnen wie Autoren, während sich die wirtschaftliche Situation von Stadt-, Staats- und Landestheatern sowie des weiten Felds der Freien Szene allerdings konstant verschlechtert. Die Gender-Thematik ist also weiterhin virulent – für die Analyse von Dramen wie auch für die Beschreibung von Produktionsbedingungen.

Theater als Medium und Intermedialität

Der greifbarste Unterschied zwischen Drama und Theater ist der zwischen einem durch den Buchdruck ermöglichten Schriftmedium und dem plurimedial produzierten Live-Ereignis der Aufführung (Hauthal 2009, 68–69). Dabei stehen beide im einem intermedialen Verhältnis, denn vom Drama kann oder soll eine Aufführung ausgehen und das Theater konstituiert sich meist durch die Aufführung von Dramentexten (Hauthal 2009, 76). Zuweilen wird die Auffassung vertreten, Drama und Theater seien als Medien obsolet geworden. Während das Drama in der TV-Serie als stark rezipierte populäre Form gelten kann – auch wenn zunehmend neue Distributionsformen wie Webserien in den Vordergrund drängen –, hat der Medienwissenschaftler Werner Faulstich das Theater und das Drama auf der Bühne medienhistorisch wie -systematisch für tot erklärt. Das Theater sei als Primärmedium, das kein anderes Medium zur Übertragung benötige, funktionslos geworden (Faulstich 2004, 41–50). Manche Forscherinnen und Forscher gehen noch weiter und sprechen dem Theater vor dem Hintergrund eines technischen Medienbegriffs gänzlich ab, ein Medium zu sein. Versteht man ein Medium als einen Apparat, der die Kommunikation zwischen räumlich oder zeitlich getrennten Individuen ermöglicht, dann wäre das Theater durch die Kopräsenz von Publikum und Schauspielenden/Performenden kein Medium (Schoenmakers et al. 2008, 13). Was die Anwendung von Intermedialitätskonzepten gleichwohl attraktiv macht, ist zum einen, dass im zeitgenössischen Theater neue Medien und Technologien intensiv eingesetzt werden (Boenisch 2006, 104). Zum anderen käme dem aufgeführten Drama aus einer Perspektive, die Medien als Mittler und Zwischeninstanzen (Waldenfels 2004b, 113) begreift, durch *liveness*, Ereignishaftigkeit sowie die spezifische Atmosphäre des Anderen eine besondere Rolle im Kontext ubiquitärer Medialisierung zu.

Unstrittig ist, dass Drama und Theater nicht mehr wie bis in die 1960er Jahre hinein die Bedeutung eines intellektuellen Leitmediums beanspruchen können. Schon gar nicht legitimieren sie sich als populäres Massenmedium wie etwa im Wiener Vorstadttheater des 19. Jahrhunderts oder an der Schwelle zur Neuzeit in Shakespeares Globe Theatre. Spätestens mit der Einführung der Massenmedien Film und Fernsehen und später des Internet erfahren Drama und Theater als Medien einen ähnlichen Funktionswechsel wie die bildende Kunst nach Einführung der Fotografie. Sie tendieren zur Selbstreferentialität, zur Reflexion und Präsentation ihrer medialen Spezifität, und transformieren sich vom Bildungsmedium, das beispielsweise Friedrich Schiller und Johann Wolfgang von Goethe proklamiert hatten, in ein dezidiertes Kunstmedium. Auch das avancierte Drama, also das epische oder absurde Drama und der nicht mehr dramatische Theatertext, rückt seine ästhetische Konstruktion selbstreferentiell in den Vordergrund. Im Theater werden die Eigenheiten des Primärmediums wie *liveness*, Ereignishaftigkeit und Atmosphäre als Zeichen von Zeichen kenntlich. Chiel Kattenbelt hält fest, dass das Theater ein Hypermedium, d. h. multimedial nicht auf der Ebene der Zeichen, sondern als Kombination verschiedener Medien (Kattenbelt 2008) zu verstehen sei. Theater sei deshalb in einem strikten Sinne multimedial, weil es als einziges Medium alle anderen in sich aufzunehmen vermöge, ohne die Spezifik der integrierten Medien zu beeinträchtigen, und sie als theatrale Zeichen zum Bestandteil der Inszenierung machen könne. Bilder und Töne eines Videos etwa würden nicht allein vor-, sondern auch aufgeführt. Das performative Theater zeige auf die medialen Eigenschaften des Primärmediums Theater und reagiere zugleich auf die zunehmende Nachfrage nach physischer Präsenz in einer virtuellen und realitätsverweigernden Medienwelt. Bis heute wird entsprechend die Debatte ausgetragen, ob das Theater ein Ort des Authentischen sei oder ob der Körper auf der Bühne als Medium zu gelten habe (Balme, Kittler et al. 2001; Kittler 2001; Röttger 2008). Christopher Balme bestimmt Intermedialität als die Realisierung der ästhetischen Konventionen und/oder Seh- und Hörgewohnheiten eines Medium in einem anderen (Balme 1999, 40). So finden sich beispielsweise in einer Fernsehserie fotografische Techniken und dramatische Dramaturgien, während neue Rezeptionsgewohnheiten zu immer kürzeren Dramentexten jüngerer Autorinnen und Autoren führen (Englhart und Pełka 2014). Von dieser fundamentalen Form der Intermedialität, bei der sich Medien formal ineinander entgrenzen, ist eine schwache Form der Intermedialität zu unterscheiden, bei der ein Medium in einem anderen Medium nur zum Thema gemacht wird, was auf viele Anspielungen auf neuere Medien in aktuelleren Theatertexten zutrifft (zur Debatte um die Abgrenzung zwischen starken und schwachen Intermedialitätskonzepten vgl. Merten 2014, 16–23).

Das komplexe Verhältnis der Medien, das das Bühnengeschehen im 20. Jahrhundert zunehmend bestimmt, wird auch durch den Begriff der ‚Interart' fokus-

siert, der in praktischer wie theoretischer Hinsicht eine längere Tradition besitzt; zu erinnern wäre an Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon*-Aufsatz sowie an Richard Wagners Opern und theoretische Entwürfe (Fischer-Lichte et al. 2010). Richard Wagner konzipiert sein Musikdrama als ‚organologisches', anthropologisch begründetes Gesamtkunstwerk, das die Einzelkünste zur mythisch aufgeladenen, effektvoll arrangierten Einheit synthetisiert – so sehen es zumindest faszinierte Kommentatoren wie Friedrich Nietzsche. Diese Totalitätsfiktion lässt Wagners Ansatz heute überholt erscheinen und wird durch Konzepte wie Hybridität, Intermedialität und Performativität ersetzt. Seit Mitte der 1990er Jahre entstehen zudem diverse Begriffe, die die Nähe des Theaters zu unterschiedlichen (Populär-)Kulturen beschreiben: ‚Pop-Theater', ‚Live Art' (als Fusion von bildender Kunst und experimentellem Theater) sowie zu Beginn der 1990er Jahre ‚Ambient Theatre', das das Theater als Lebensraum konzipiert (M. Matzke 2012, 24). Mediale Wahrnehmungen werden in diesen Formen nicht mehr als Sekundärerfahrungen begriffen (M. Matzke 2012, 30), sondern zu generationenspezifischen Medienbiographien arrangiert. Dirk Baecker diagnostiziert für die gegenwärtige Medien- und Netzwerkgesellschaft eine dekonstruktivistische Überprüfung aller Genregrenzen und Formate (Baecker 2009, 91). Damit hybridisiert sich auch die Rezeption des Einzelnen, in der sich unterschiedliches Wissen und diverse Genre-Erfahrungen mischen können, so dass die Opposition von Hoch- und Populärkultur in Frage steht. Theatertexte von René Pollesch und Elfriede Jelinek tragen dieser Hybridisierung von ‚U'- und ‚E'-Kultur unübersehbar Rechnung.

Institution

Der Arbeitsteiligkeit von Theater- und Literaturwissenschaft mag es geschuldet sein, dass beide Disziplinen, zumindest in Deutschland, lange Zeit eine gewisse ‚Institutionenblindheit' aufwiesen. Die institutionellen und organisatorischen Grundlagen der Kunstproduktion, die das Drama auf den verschiedenen Stufen des Produktionsprozesses vom Verfassen des Textes bis zur Aufführung auf der Bühne prägen, sind (auch aufgrund ihrer Komplexität) bislang kaum valide wissenschaftlich erfasst. Allerdings entstehen in der Theaterwissenschaft gegenwärtig empirisch angelegte Institutional Studies, und auch die Germanistik versucht, den Zusammenhang von ästhetischen Ausdrucksformen und institutionellen Rahmungen verstärkt in den Blick zu nehmen (u. a. Colin 2011a). Staats-, Stadt-, Landes- oder Privattheater, Freie Gruppen oder Live Art, Tourneetheater oder die zunehmend attraktiv werdenden Festivals (Elfert 2009) – diese Zuschnitte beeinflussen Theatertexte und Spielpläne. Friederike von Cossel hat entsprechend aus neoinstitutionalistischer Perspektive die nicht-künstlerischen Bedingungen eines

Spielplans am Stadttheater rekonstruiert (Cossel 2011). Institutionelle Rahmungen bestimmen das Handeln von Akteurinnen und Akteuren, also Produktion wie Rezeption (Hardt und Stern 2011), und ließen sich beispielsweise mit Hilfe des Neoinstitutionalismus, der ein dynamisches, kreatives Institutionenkonzept favorisiert und Affekte ebenso wie narrative Strukturen berücksichtigt, theoretisch präzisieren. Im Anschluss an Modelle einer ‚lebendigen' Institution, wie sie Cornelius Castoriadis, Henri Bergson, Michel de Certeau, Gilles Deleuze und Bruno Latour entwerfen (Seyfert 2011), könnte das Theater als temporale, fluide und kreative Form aufgefasst werden. Über Pierre Bourdieus Feld- und Lebensstilanalyse lassen sich darüber hinaus die verfestigten Selbstverständnisse von Theatermacherinnen und Theatermachern beschreiben, die in ihren ästhetischen Entscheidungen zum Ausdruck kommen und die die Forschung beispielsweise für die Unterscheidung von west- und ostdeutschen Theaterästhetiken herangezogen hat (Bogusz 2007; Jennicke 2011). Für das Drama interessiert also, wie Institutionen und Organisationen das jeweilige ästhetische Ergebnis erstens ermöglichen, zweitens fördern und drittens inhaltlich wie formal beeinflussen.

Anthropologisch betrachtet bewegt sich die Institution Theater mehr oder weniger nahe an Riten, die ihrerseits mit verschiedenen Institutionen verknüpft sind. Zumindest zweimal – in der griechischen Antike und im Spätmittelalter – lässt sich im Verlauf der Theatergeschichte in Europa eine Entwicklung des Dramas und Theaters aus dem Ritus nachweisen, wenn sich aus dem Rituell-Chorischen der Dialog ausprägt. Friedrich Nietzsches altphilologische, von seinem wissenschaftlichen Umfeld kaum ernst genommene Spekulation über die Tragödie in der griechischen Antike leitet eine Definition des Theaters als Ritual in Opposition zu einem Theater als Unterhaltung ein. Diese Traditionslinie reicht über die Cambridge Ritualists, Antonin Artaud und Richard Schechner bis zu Hans-Thies Lehmann. Nach Schechner fordert und formt ein Theater als Ritual eine Gemeinschaft und transformiert Identitäten in einem *rite de passage*, wie ihn Victor Turner im Anschluss an Arnold van Genneps Grundstruktur der Liminalität als Bestandteil sozialer Dramen beschreibt. Liminale Räume entstünden seit den 1960er Jahren, so Turner, in denjenigen Dramen, die keine politischen seien, sondern politisch gemacht seien; in der Aufführung des Dramas gehe es, wie etwa auch in Heiner Müllers Theatertexten, weniger bzw. nicht in der Hauptsache um die Repräsentation und Vermittlung von Inhalten, sondern um Kritik der Repräsentation und einer eindeutigen Vermittlung als politischen Akt (Turner 1982; H.-T. Lehmann 1999; Schechner 2013).

3 Synopsis

Eröffnet wird das vorliegende Handbuch mit einer kompakten Theater- und Dramengeschichte (Andreas Englhart), die in der griechischen Antike beginnt, obwohl die eigentlichen Anfänge aufgrund fehlender Quellen im Dunkeln liegen. Als entscheidender Moment gilt die Herausbildung des Dialogischen aus dem Chorischen im Aufbruch des Wechselgesangs, des Dithyrambos. Aristoteles zeichnet nach, wie die Tragödie mit ihren wichtigsten Autoren Aischylos, Sophokles und Euripides entsteht. Über den Hellenismus und die römische Kultur, die die dramatischen Formen der Tragödie und vor allem der Komödie übernimmt, werden Plautus und Terenz zu zentralen, weiterhin bekannten Dramatikern. Der Stoiker Seneca, der auf prominente Weise für die römische Tragödie steht, war wohl zu seiner Zeit nicht auf der Bühne zu sehen. Das Drama im Theater galt in der langen Phase des römischen Imperiums eher als Unterhaltung, als Teil der *Ludi*, und musste sich neben Wagenrennen im Zirkus, Gladiatorenkämpfen im Kolosseum und anderem behaupten. Dass in der römischen Republik- und Kaiserzeit die Komödie bevorzugt wurde, verwundert also kaum.

Das Mittelalter führte das Drama in gewissem Sinne wieder auf das Ritual zurück, aus dem es entstanden war. Die Osterspiele schmückten kleine Szenen der Heilsgeschichte und der Osterbotschaft aus und erweiterten diese dialogisch, so dass die Grenzen zum Drama nach und nach überschritten wurden. In der Renaissance bezog man sich mit Nachdruck auf das ‚goldene' Zeitalter der Antike, entdeckte Plautus, Terenz und Seneca neu und erblickte im Drama das Fortschrittliche vor dem Hintergrund des Humanismus und der zunehmenden Aufmerksamkeit für das Diesseitige. Die Renaissance verbindet man mit dem klassischen Drama, wobei in den unterschiedlichen Sprach- und Kulturräumen verschiedenste Klassiken entstanden: die französische Klassik im Absolutismus, die spanische Klassik des Siglo de Oro, die englische Klassik um Shakespeare und seine Zeitgenossen und – ähnlich wie die Kulturnation verspätet – die deutsche Weimarer Klassik.

Die Epochengrenze zwischen Renaissance und Barock ist schwer zu ziehen. Das französische Theater des Absolutismus beispielsweise erweiterte sich in die theatrale Hofkultur. Die klassischen Dramen von Jean Racine, Pierre Corneille und Molière waren über die Bühnengrenze hinaus in die Inszenierungen des Staates eingebettet, den der Auftritt des Sonnenkönigs Ludwig XIV. verkörperte. Dieser förderte nicht nur das Ballett und die musikalischen Künste auf entscheidende Weise, sondern führte auch die Theatralität der Politik als Kunst zu neuen Höhen. Zugleich propagierte man vor dem Hintergrund einer autorisierenden Übersetzung des Aristoteles, dessen *Poetik* als rigide Norm verstanden wurde, ein kultur- und staatstragendes Drama. Dieses wurde zur Grundlage zukünftiger

Regelpoetiken (auch noch für heutige Drehbuchratgeber), an denen sich deutsche Autorinnen und Autoren des 18. Jahrhunderts wie Johann Christoph Gottsched und Gotthold Ephraim Lessing abarbeiteten.

Der strengen Regelmäßigkeit des Dramas, das probate höfische Haltungen wie Wohlanständigkeit propagieren sollte und unbändige Leidenschaften stigmatisierte, entsprach in der Renaissance die Zentralperspektive in der Bildinszenierung, die die mittelalterliche Simultanbühne durch eine mehr oder weniger illusionistische Perspektivbühne als Sukzessivbühne ablöste. In der Abfolge der Bilder konnte sich die Handlung des Dramas als kausale aufbauen, was schließlich auf längere Sicht im klassischen Film zum Bewegungsbild im Sinne einer an linearer Handlung orientierten dramatischen Handlung in der Montage der Bilder führte.

Mit dem Drama der Aufklärung und dem Aufstieg des Bürgertums fiel die Ständeklausel, entstanden bürgerliche Trauerspiele, Rührstücke sowie sentimentale Lustspiele und ein natürlicher Schauspielstil – der sich über Konstantin Stanislawski bis zum heutigen Filmrealismus perfektionierte –, während Goethe und Schiller (sowie nachfolgend die Avantgarde) gegen diese ‚Profanierung' des Kunstraums Sturm liefen. Von Weimar aus strahlte der Idealismus bis weit in das 19. Jahrhundert hinein, auch wenn ihn der Pränaturalismus Georg Büchners, die Improvisationen des Wiener Vorstadttheaters, der Historismus des Meininger Hoftheaters und der Naturalismus herausforderten.

Das ideale Drama, wie es Goethes *Iphigenie* vorzustellen schien, wurde in der Studie *Theorie des modernen Dramas*, die Peter Szondi 1956 vorlegte, mit neueren Strukturen konfrontiert. Den Dialog als das, was das Dramatische als Gattung ausmache, griffen im 19. Jahrhundert das schon in Heinrich von Kleists Dramen aufbrechende Unbewusste, später etwa die traumähnliche Dramaturgie August Strindbergs und assoziative Montagen der Surrealisten an. Darüber hinaus wurde der Dialog, wie in Büchners *Woyzeck* oder in Gerhart Hauptmanns naturalistischen Dramaturgien in *Vor Sonnenaufgang* oder *Die Weber*, durch unterschiedliche Milieus, biologistisch oder darwinistisch verstandene Vererbung, durch Schichtzugehörigkeit und Soziolekte gestört. Diese Irritationen mögen in der vereinfachten Gegenüberstellung von geschlossenem und offenem Drama, die Volker Klotz in den 1960er Jahren etabliert, nicht aufgehen; eine Orientierungsleistung kann man dieser prägnanten Polarisierung gleichwohl nicht absprechen. Während der Naturalismus Anton Tschechows und Maxim Gorkis auf der Bühne von Stanislawski im 20. Jahrhundert die realistisch-populären Erzählweisen der Filmkunst oder der TV-Serie ermöglichte, wurde das Drama trotz unabweislicher Probleme mit dem Dialog durch die Episierung Samuel Becketts und Bertolt Brechts fortgeführt.

Die Dichotomie von idealem und modernem Drama, die Szondi postuliert, bestimmt in gewissem Sinne auch die gegenwärtig viel diskutierte Opposition

von nicht mehr dramatischem und dramatischem Theatertext und wirft Fragen nach der Funktion, Aussage und Ausgestaltung traditioneller Bauelemente, also der Form des Dramas, auf. Wenn vor dem Hintergrund postmoderner Überlegungen Identitäten in Zweifel gezogen werden, Geschlechterdifferenzen als performativ reproduzierte Zuschreibungen gelten und es gemäß dem Leitsatz ‚Ich ist ein anderer' (Rimbaud) eher um Performance und weniger um Substanz (des Eigenen und Anderen) geht, welche Konsequenzen haben diese Haltungen für die Form des Theatertextes oder des theatralen Aktes? Von Auflösungserscheinungen ist auch die Handlung betroffen, die der abendländischen Tradition nach kausal und sukzessiv organisiert ist (als Analogon einer teleologischen oder doch zumindest konsekutiv verlaufenden Geschichte). Bereits in der bürgerlichen Moderne um 1800 war Kausalität als aristotelische Handlungskategorie, nicht nur das Drama betreffend, erkenntnistheoretisch kaum mehr haltbar, wie die zahlreichen Zufallsdramaturgien in bürgerlichen Trauer- und Schauspielen signalisieren. Wie aber verändern sich Dramenformen, wenn Kausalitäten und Identitäten als konstruierte angenommen werden? Ähnliches gilt für den Dialog, der, zumindest im idealen Drama, die Gattung definiert. Der Dialog situiert das Drama im Dazwischen und treibt die Handlung in der Sukzession der im Verständnis störungsfreien antagonistischen Rede voran. Ein idealer Dialog wäre auf eine Figur angewiesen, die im selben Kommunikationsraum alles, was das Gegenüber zur Sprache bringt, versteht, ohne falsche Interpretation aufnimmt und sinnvoll beantwortet. Nachdem der Dialog um 1900 in die Krise geraten ist, alle Rettungsversuche beispielsweise des Konversationsstücks (von Arthur Schnitzler oder Hugo von Hofmannsthal) vergeblich geblieben sind und auch Brechts sozialer Gestus aufgrund seiner ideologischen Ausrichtung zuweilen verdächtig geworden ist, bliebe nur die performative Erweiterung des sozialen Gestus zum ‚Gestus nach Brecht', zum selbstreferentiellen Gestus. Hätte dann nicht der Theatertext vor dem Hintergrund des Intertextualitätsparadigmas, das einen Text aus Texten beschreibt, das Drama und die Dialogizität den Dialog abgelöst?

Der sich an die historischen Ausführungen anschließende Teil zu elementaren **Bauformen des Dramas** wie **Handlung (Nikolas Immer)**, **Figur (Hannah Speicher)**, **Dialog (Martin Schneider)** und **Genre (Julia Bodenburg)** geht auf diese Fragen genauer ein und stellt zugleich etabliertes Wissen der Dramenanalyse kursorisch zusammen; Raum und Zeit werden ausführlicher in eigenen Beiträgen im Abschnitt „Themen und Konzepte" diskutiert. Rekonstruiert wird im Passus zu Bauformen beispielsweise die vielfältig ausgetragene Rivalität zwischen Handlung und Figur, wobei Letztere im Zuge der neuzeitlichen Aufwertung des Individuums mit Shakespeare und Molière in den Vordergrund tritt. Diejenigen Konzepte, die dem Individuum Autonomie, Reflexion und Intentionalität zugestehen, werden von diversen Dramenformen seit dem 19. Jahrhundert durch eine

biologisch verstandene Determination (Naturalismus) oder durch die Relevanz des Unbewussten (Henrik Ibsen, August Strindberg) bzw. von abstrakt-gesellschaftlichen Strukturen (Erwin Piscator, Bertolt Brecht) in Frage gestellt – anders sieht es im Boulevardtheater und Well-Made-Play mit ihren psychologisierten Figuren aus. Im postdramatischen Theater seit den 1960er Jahren radikalisiert sich die Entindividualisierung, wie sie insbesondere die Historischen Avantgarden vorangetrieben hatten. Vor dem Hintergrund dekonstruktivistischer Theoreme wird die individuelle Handlungsfähigkeit dementiert und Subjektivität als Diskurs- bzw. Ideologieeffekt ausgestellt. In damit nicht mehr dramatischen Theatertexten transformieren sich neben Figur und Handlung der Dialog, der Monolog und der Polylog zu einer Dialogizität als Interferenz von Textfragmenten oder zu chorischem Sprechen; die Schauspielerinnen und Schauspieler werden zu Textträgern. Der Dialog löst sich in beziehungslose Repliken auf und verlagert sich von der Stimme in die Schrift. Mit der Kategorie der Polylogizität verabschiedet sich die theaterwissenschaftliche Forschung vom Drama als einer (aus ihrer Sicht) logozentrischen Ordnung, die Positionen tendenziell homogenisiert.

Zwar werden in nicht mehr dramatischen Stücken die Figuren zu Text- und Funktionsträgern, nicht jedoch ohne dass dialektische Antithesen und figurale Widerstände ausgebildet würden. Selbst Elfriede Jelineks oder René Polleschs Theatertexte beziehen sich weiterhin auf Subjektivierungsprozesse und entwerfen (dekonstruierte) Gestalten. Darüber hinaus bringt im Theater, selbst in einem radikal performativen, der anwesende menschliche Körper figurale Anteile ins Spiel und geht nicht in purer Präsenz auf. Die seit den 2000er Jahren entstehende Neue Dramatik bzw. Neodramatik restituiert zudem die traditionellen dramatischen Kategorien Figur und Handlung. Auszumachen ist neben der Rückkehr profilierter Figurationen von Heldinnen und Helden die Wiederbelebung des Genres Tragödie als dezidiert theatrale Erfahrung und potentiell widerständige Form gegen strukturelle Determinationen und die Ausweglosigkeiten der Geschichte(n).

Orientiert sich die hier vorgelegte Präsentation der Bauformen an europäischen Poetologien und Debatten, so geht der zweite Abschnitt in diesem Teil Übersetzungen und Hybridisierungen von Formen nach, wie sie den asymmetrischen, (post-)kolonialen Austausch zwischen (außer-)europäischen Ländern kennzeichnen. Im Zentrum stehen also ‚Bauformen in Bewegung', historisch wie geographisch, Überlagerungen und Grenzverwischungen also, aber auch Homogenisierungen von Formen und Auslöschungen indigener Traditionen in kolonisierten Kulturen. Eine zentrale Prämisse der interkulturellen Beiträge ist, dass Übernahmen im Sinne der neueren kulturwissenschaftlichen Übersetzungstheorie (Bachmann-Medick 2014) als Originale aufzufassen sind bzw. dass tendenziell von Transkulturalität auszugehen ist (Welsch 2010).

Für das **Drama in Afrika (Joachim Fiebach)** kann eine vorkoloniale Zeit mit eher mündlichen Traditionen von der kolonialen abgetrennt werden, in der sich die Schrift für dramatische Texte durchsetzt. Für die Phase der Kolonialisierung lassen sich vielfältige Transfers und Transformationen beschreiben: Bekannt wurde beispielsweise die Komödie *The Blinkards* von Kobina Sekyi aus Ghana, die 1915 entstand, dramaturgisch George Bernard Shaws Stücken nachempfunden ist und die Anpassung an Kolonialsitten karikiert. Nachdem Anfang der 1960er Jahre nahezu alle Länder Afrikas ihre politische Unabhängigkeit erlangt hatten, dominierte thematisch die Kritik an der imperialistischen Unterwerfung eines ganzen Kontinents, wobei sich in den einzelnen Staaten verschiedene theaterkünstlerische Landschaften ausbildeten. Das aus Europa importierte geschlossene Stück wurde in dieser Phase zu einer unter vielen Dramenformen; man entdeckte tradierte afrikanische Darstellungsweisen neu, die beispielsweise auf die Einheit von Raum und Zeit verzichteten, und legte Wert auf das Dialogische zwischen Darstellenden und Zuschauenden, auf das Tänzerisch-Gestische sowie das Musikalische als Grundelemente der theatralen Kunst. Besonders relevant wurde die Rezeption Bertolt Brechts, dessen episches Theater für tradierte Darstellungsweisen, etwa Geschichtenerzähler-Performances, besonders anschlussfähig war.

Die Geschichte des **Dramas in Lateinamerika (Kati Röttger)** ist ebenfalls eng mit kolonialer Gewalt bzw. deren postkolonialen Folgen verbunden und kann aufgrund der komplexen Austauschprozesse über das Konzept der Mimikry, einer verzerrenden und (zur Kenntlichkeit) entstellenden *imitatio*, beschrieben werden. Das am Drama orientierte Theater wurde mit der Eroberung des Kontinents durch die Spanier eingeführt und war seit dem 16. Jahrhundert zentraler Bestandteil der Kolonialisierung. Die Invasoren nutzten es für die Christianisierung der indigenen Bevölkerung, wobei es zu Hybridisierungen, d. h. zu Mischungen von indigenen, europäischen und afrikanischen Einflüssen kam: Die Kolonisatoren erzwangen Mysterienspiele, Pastoralen und Autos sacramentales, in die die Indigenas ihre Legenden, Mythen, Tänze und Gesänge einschmuggelten. Die einheimischen präkolumbischen Theaterformen wurden vernichtet. Nach dem Ende der Kolonien im 18. Jahrhundert blieb der kulturelle Einfluss weiterhin bestehen, da eine bedeutende Anzahl von Theaterautorinnen und -autoren bis in das 20. Jahrhundert hinein europäisch ausgebildet wurde.

Für das **japanische Theater (Andreas Regelsberger)** ist das von Zeami Motokiyo im 14. Jahrhundert begründete Nō-Theater hervorzuheben, eine literarisch ausgeformte Gattung mit musikalischen und choreographischen Elementen, die das Lyrische auf Kosten des Mimetischen betont, den Rollentyp verinnerlicht und eine stark reduzierte Gestik aufweist (‚Bewege den Geist zu zehn Teilen, den Körper zu sieben Teilen') – Bertolt Brecht wird sich von dieser epi-

schen Struktur inspirieren lassen. Mit dem Traumspiel, in dem ein wandernder Mönch an einem bedeutungsvollen Ort auf einen Geist trifft, entwickelte Zeami eine neue Dramenform, in der poetisch-musikalische Strukturen an die Stelle der linearen Handlung rücken. Kabuki- und Puppentheater sind stärker kommerziell geprägte, bürgerliche Kunstformen, in denen Konflikte aus dem Antagonismus von gesellschaftlicher Verpflichtung und persönlichen Gefühlen entstehen. Insbesondere das neu aufkommende *Shingeki* (‚neues Theater') orientiert sich im 20. Jahrhundert an den Theaterkonventionen des Westens. Die Werke Shakespeares finden große Beachtung und werden ins Japanische übersetzt. Darüber hinaus spielt man griechische Klassiker und die zeitgenössischen europäischen, russischen und US-amerikanischen Dramatiker Henrik Ibsen, Anton Tschechow, Maxim Gorki und Eugene O'Neill. Das japanische Theater liefert jedoch seinerseits wichtige Impulse für die europäische Theaterentwicklung. Produktionen wie die von Toshiki Okada, die seit Beginn des neuen Jahrtausends in Deutschland stark rezipiert werden, verbinden aktuelle gesellschaftliche Entwicklungen mit den traditionellen japanischen Formen, etwa mit betont repetitiven, an das Nō-Theater erinnernden Bewegungsmustern.

Das **Drama und Theater in China (Michael Gissenwehrer)** ist in Europa eher unbekannt. Bis in das 13. Jahrhundert hinein dominierten Spektakel mit Musik, Tänzen, Akrobatik, Farcen und Kämpfen; die Standardisierung des theatralen Personals und der Einschub von erzählenden Passagen unterstützten den unterhaltenden Charakter der Darbietungen. Vielfach herrschten epische Grundzüge vor, obgleich einzelne Szenen zu dramatisch-agonalen Strukturen tendieren konnten. Ende des 19. Jahrhunderts breitete sich dann das psychologisch-realistische Schauspiel westlicher Prägung mit Vorbildern wie Henrik Ibsen, George Bernard Shaw und Gerhart Hauptmann aus, das beispielsweise Cao Yu, einen prominenten sozialkritischen Dramatiker der 1930er Jahre, nachhaltig beeinflusste. Nach einer kurzen postmodernen Phase, in der Kommerz und Gebrauchsdramatik zu dominieren begannen, behauptet sich gegenwärtig eine kleine, einflussreiche und vergleichsweise unabhängige Avantgarde-Szene in China und global auf Festivals.

In **Indien (Heike Oberlin)** findet man neben Theaterstücken in Sanskrit eine große Vielfalt an oft oral überlieferten Theaterformen in den über 20 Regionalsprachen des indischen Subkontinents. Die Theateraufführungen zeichnen sich häufig durch Musik und stilisierte Gestik, Mimik und Körperbewegungen bzw. Tanz aus, zudem durch narrative, unter Einsatz des ganzen Körpers erzählte Passagen. *Sākuntalā* von Kālidāsa (etwa Ende des 4., Anfang des 5. Jahrhunderts) wurde als erstes indisches Theaterstück 1789 in der Übersetzung von William Jones in Europa bekannt – seither bewundert man bis in den Bollywood-Film hinein die idealisierten Gefühle und stilisierten Stoffe der theatralen Formen. Als

Brücke zwischen europäischem und indischem Theater sowie zwischen traditionellen Bühnenformen und Film kann das Parsi-Theater gelten, das zwischen 1850 und 1930 unter dem Einfluss britischer Theaterkultur populär war und sich als Hybrid aus Realismus und Phantasie, aus Humor und Melodrama mit Musik, Tanz, Erzählung und Schauspiel beschreiben lässt. Es wurde auf Hindustani, einer Mischsprache aus Hindi und Urdu, vorgetragen und bildete den Ursprung des modernen Theaters auf Gujarati, Marathi und Hindi. Westliche Theatermacherinnen und Theatermacher wie Peter Brook setzten sich intensiv mit indischen Inszenierungen auseinander und übertrugen Texte wie das *Mahābhārata*. Zudem kennt man im Westen die modernen indischen Dramatiker Girish Karnad (Kannada), Badal Sarkar (Bengali), Vijay Tendulkar (Marathi) und Mohan Rakesh (Hindi).

Der sich anschließende Schwerpunkt, der mit „Themen und Konzepte" überschrieben ist, vertieft einzelne Aspekte des Dramas (als Text), berücksichtigt jedoch auch seine Aufführung. Ausgewählt wurden wirk- und produktionsästhetische Begriffe, die die Forschung in den letzten Jahrzehnten verstärkt diskutiert hat. Dazu gehören Mimesis-Konzepte, die im Umfeld konkurrierender Medien eine neue Kontur gewinnen, der Raum, wie ihn der *spatial turn* rekonzeptualisiert hat, zudem die Repräsentation von Zeit und Geschichte (im Drama), die der New Historicism auf innovative Weise mit Textualität und Poetizität verknüpft, und die Darstellung von Affekten, wie sie die rezente (geschichtswissenschaftliche) Gefühlsforschung untersucht. Die Frage nach dem Politischen des Dramas wurde durch die Debatte um das Postdramatische neu belebt, um es zum Argument für oder wider offene, performative Ausdrucksformen zu machen. Darüber hinaus entwickelt die kulturwissenschaftliche Gender- und Interkulturalitätsforschung, die den europäischen Kanon als männliche, weiße, national ausgerichtete (Macht-)Instanz markiert, innovative Methoden der Dramen- und Theateranalyse.

Mimesis-Konzepte (Iulia-Karin Patrut) bestimmen dramatische Darstellungen je nach Heuristik hinsichtlich ihres Realitäts- bzw. Wahrheitsgehalts, der Authentizität oder des Abbildcharakters. Das Theater kann – so die Extrempositionen – als belanglose, ja gefährliche Täuschung oder aber als Medium der Wahrheit definiert werden. In den letzten Jahrzehnten dominierten der rezeptionsästhetisch gewendete Mimesisbegriff Theodor W. Adornos, die Abkehr von der empirischen Anschauung und das ‚Glauben-Machen' im Kontext von Simulation und Simulakrum. Anknüpfungspunkte boten die Repräsentationskritik von Roland Barthes, seine Begriffe *effet de réel* und *simulacrum* sowie Konzepte Jean Baudrillards. Verweisen Zeichen nicht auf ein stabiles Signifikat (als Wahrheit), so verlagert sich die Aufmerksamkeit auf das, was gesprochen, performt und dargestellt wird. In jüngster Zeit haben sich hingegen Vertreterinnen und Vertreter eines ‚Neuen Realismus' zu Wort gemeldet, wie ihn Maurizio Ferraris und Markus

Gabriel erörtert haben. Vermittelnd wäre eine Haltung, die Mimesis und Ironie korreliert: Das Publikum weiß, dass Inszenierungen keine ‚wirklichen Handlungen' präsentieren, dennoch deuten referentialisierende Indizien darauf hin, dass Wirklichkeitspartikel auf die Bühne gelangt sind. Ein neues mimetisch-experimentelles Theater setzt unabschließbare Prozesse des Hinterfragens in Gang, denn die Art und Weise, wie Wirklichkeiten adressiert werden, stellt gesellschaftliche Realitäten in Frage bzw. bewirkt die Unterbrechung routinisierter Abläufe und Zusammenhänge. Damit nähert sich das aktuelle Mimesisverständnis dem brechtschen Konzept der Verfremdung an.

Ein Stück Wirklichkeit ragt auch über den **Raum (Franziska Schößler)** in das Drama und seine Aufführung hinein; mit diesem hat sich der *spatial turn* in den letzten Jahrzehnten intensiv auseinandergesetzt, um u. a. für die Unterscheidung von statischem Container-Modell und dynamisch-performativen Ansätzen zu sensibilisieren. Die Dramenforschung bezieht sich, an die Ergebnisse der Raum-Untersuchungen anschließend und im Sinne einer kulturwissenschaftlichen Ausrichtung, verstärkt auf Raumkonzepte aus der Philosophie, Psychologie und Phänomenologie. Berücksichtigt werden z. B. Michel Foucaults Heterotopie, die unverträgliche Raumdispositive überlagert, Michel de Certeaus ‚Kunst des Handelns', die Finten, Taktiken und Strategien eines urbanen Alltags zu erfassen versucht, sowie Gaston Bachelards Topophilie, um die dispersiven, pluralen Raumkonstellationen offener Dramaturgien zu beschreiben. Spielt für die normativen Poetologien bis in das 18. Jahrhundert hinein die Einheit des Raumes eine gewichtige Rolle, so lösen Dramen des 19. Jahrhunderts diese mit Nachdruck durch seine phantastisch-imaginäre Überhöhung im Anschluss an psychodynamische Vorgänge und Subjektivierungsprozesse auf. Die avantgardistischen Experimente im 20. Jahrhundert führen auf den Spuren von Richard Wagners ‚Sinnentheater' im Bayreuther Opernhaus zu kaleidoskopischen Zersplitterungen und innovativen Raumentwürfen.

Anknüpfend an den New Historicism lässt sich ein zentrales Thema, das das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeiten bzw. Kontexten ebenfalls berührt, nämlich die Relation von **Drama und Geschichte (Sonja Fielitz)**, neu definieren. Der New Historicism, der auf Michel Foucaults archäologisches Geschichts- und Epochenverständnis (als verknappende Diskurspraktiken) zurückgeht, setzt gegen lineare Strukturen die Textualität bzw. Poetik von Geschichte und plädiert für eine konsequente Kontextualisierung von (dramatischen) Texten, um sie mit ‚sozialen Energien' aufzuladen und in die Machtdiskurse ihrer Zeit einzubetten. Stephen Greenblatts Interesse am marginalisierten, zum Schweigen gebrachten Anderen schickt auf die Suche nach Brüchen und Ausgrenzungen in ‚logozentrischen' Textstrukturen, um mit Blick auf *class*, *race* und *gender* naturalisierte Macht- und Unterdrückungsmechanismen aufzudecken. Der New Historicism

hat zahlreiche innovative Lektüren insbesondere zu Shakespeares Dramen vorgelegt, die die Stücke durch nicht-literarisches Material kontextualisieren und die Zusammenhänge von Macht und Theater freilegen.

Das Erzählen von Geschichte im Drama berührt das grundlegende Verhältnis von **Drama und Zeit (Franziska Schößler und Hannah Speicher)**, das – wie sich an der Komödie, dem Historien- und dem Schicksalsdrama in besonderem Maße zeigt – genrekonstitutiv ist. Poetologien und akademische Debatten beschäftigen sich vornehmlich mit dem Antagonismus von Kontinuitätskonstruktionen in geschlossenen Dramen, wie sie im Anschluss an Aristoteles der französische Klassizismus profiliert, und Dramaturgien der Unterbrechung bzw. der Diskontinuität, wie sie beispielsweise im Sturm und Drang, in den Familienschauspielen (mit ihren Schlusstableaus) und im Naturalismus beliebt sind. Für die Historischen Avantgarden, beispielsweise Bertolt Brecht, den Futurismus und Dadaismus bis hin zu Richard Schechners *post-dramatic theater*, ist die Unterbrechung von besonderer Relevanz, weil sie als Ästhetik des Schocks politische Potentiale freizusetzen und konventionalisierte Wahrnehmungsroutinen zu unterlaufen verspricht. Vor diesem Hintergrund sind die nicht mehr dramatischen Theatertexte Gertrude Steins, Heiner Müllers, Rainald Goetz' und Elfriede Jelineks zu verorten, die sich – wie auch in den Aufführungen René Polleschs und Christoph Marthalers zu verfolgen ist – einer Ästhetik der Installation annähern, um gesellschaftliche Machtkonstellationen samt ihrer Zeitroutinen erfahrbar zu machen.

Ein zentrales wirkästhetisches Konzept, das gleichfalls über das Drama hinausweist – in diesem Fall auf historische Affektlehren –, zielt auf die emotionale Affizierung des Publikums. Mögliche Grundlage für eine historisierende Rekonstruktion intendierter **Affekte (Bernice Kaminskij)** bilden zeitgenössische Poetiken, denen die Funktion und die Wirkung dramatisierter Leidenschaften zu entnehmen sind. Im 19. Jahrhundert beispielsweise ist eine Wende auszumachen, wenn das Gebot der Mäßigung von dramatischem Pathos, das im 18. Jahrhundert noch vorherrschte, zunehmend überschritten wird: Die radikalen Entwürfe von Heinrich von Kleist und Georg Büchner provozieren durch exzessive, anti-idealistische Affektausbrüche. Um 1900 interessiert man sich im Zuge psychoanalytischer Erkenntnisse schließlich für eine kathartische Affekttherapie, die Blockaden durch die emotionale Entladung der Figuren auflöst. Antonin Artaud und die Performancetheorie des 20. Jahrhunderts situieren dann das ‚Durchleben' von Affekten im Performativen, Körperlichen, in der Bewegung, der Ekstase und im Tanz. Im Anschluss an die nietzscheanische Philosophie scheint Pathos zudem eine subjekttranszendierende Übersteigerung ins Übermenschliche zu ermöglichen. In den 1960er Jahren noch als Voraussetzung für Gesellschaftskritik und Freiheit verstanden, wird die Emergenz eines forcierten ‚emotionalen Stils' gegenwärtig als Vermarktung von Gefühlen und emotionale Überforderung kritisiert.

Das Affektive, das zivilisatorische Reglements durchschlagen und Freiheiten eröffnen kann, verweist auf eine viel diskutierte Funktion des Dramas: seine **Politizität (Artur Pełka)**. Diese Funktion wird beispielsweise im aufklärerischen Zeitalter fassbar – Drama und Theater avancieren zum Sprachrohr bürgerlicher Forderungen etwa nach Gleichheit –, ebenso in Erwin Piscators und Bertolt Brechts neuen Inszenierungstechniken der 1920er Jahre, die Film und Theater hybridisieren, um die Konsequenzen gesellschaftspolitischer Ereignisse für den Einzelnen sinnfällig werden zu lassen. Brecht erarbeitet in seinen Dramen wie Poetologien komplexe, bis heute einflussreiche Strategien, um das Publikum durch die Unterbrechung von scheinbar schicksalhaft verlaufenden Ereignisketten zum eingreifenden Denken zu bewegen. Weitere Stationen eines politischen Dramas und Theaters sind die Mitbestimmungsdebatte in den 1960er Jahren, die die hierarchische Institution Theater in Frage stellt, sowie das Dokumentartheater und interventionistische Theaterformen, die den öffentlichen Raum zu erobern versuchen. Die Debatte um das Postdramatische und Performative schließlich bestimmt das Politische (erneut) als Unterbrechung von Handlungsroutinen und verfestigten Wahrnehmungskonventionen.

Als politisch lässt sich ein Drama häufig dann lesen, wenn es naturalisierte Gesellschaftsordnungen als machtasymmetrische Konstruktionen sichtbar macht – zu diesen gehört insbesondere der binäre Geschlechterdiskurs. Die (diversen) Methoden der **Gender-Forschung (Franziska Bergmann)** perspektivieren Dramentexte, -geschichte und Institutionen neu, indem sie Geschlechtlichkeit als Effekte performativer Praktiken, als Kostümierung, Inszenierung, Aufführung oder Maskerade auffassen. Dramen können die zeitgenössischen Geschlechternormen affirmieren, bieten jedoch in der Regel Spielräume, um die Gender-Ordnung zu irritieren, vor allem wenn sie mit *cross dressing*, Travestie, Transsexualität oder Begehrens- und Beziehungsformen jenseits der heterosexuellen Norm arbeiten. Die Gender Studies haben zudem das geschlechtlich diskursivierte Beziehungsgeflecht zwischen Produktionsbedingungen und Ästhetiken sowie den phantasmatisch hoch besetzten Typus der Schauspielerin untersucht, die bis in das 20. Jahrhundert hinein als Inkarnation hysterischer Weiblichkeit galt. Der intersektionale Ansatz, der ebenfalls für die Dramenanalyse herangezogen werden kann, rekonstruiert die mehrdimensionale Struktur von Identität, also das Zusammenspiel von *race*, *class* und *gender*, aber auch beispielsweise von Alter und Religion.

Neben dem Geschlechteragon können Dramen überdies interkulturelle Konflikte in Szene setzen – **Interkulturalität** (**Natalie Bloch** und **Dieter Heimböckel**) bezeichnet einen Zwischenraum, in dem etablierte Grenzen zur Disposition gestellt sowie neue Grenzen gezogen und ihrerseits überschritten werden. Der neueren Forschung gilt jede Kultur als multikulturell, da es einen ‚reinen'

Ursprung nicht geben kann und der Gestus der Kultur per se einer der Mischung ist. Im interkulturellen Drama und Theater besteht gleichwohl die Gefahr stigmatisierender Fremdzuschreibung, denn das Fremde wird in der Regel benannt, typisiert und dem Eigenen entgegengestellt bzw. untergeordnet. Diese asymmetrische Schematisierung zeigt sich insbesondere in denjenigen Texten, die das Fremde/Andere im Sinne des Orientalismus und Exotismus in Szene setzen, also ethnozentrisch affirmieren. Gleichwohl können dramatische Texte die Konstruktion des Anderen kritisch reflektieren, das in der relationalen Beziehung von Eigenem und Fremdem kondensierte Wissen in Frage stellen und die Konstruktivität ethnischer Zuschreibungen verdeutlichen. Angestrebt werden postkoloniale Lesarten von Dramen, die Offenlegung der verschütteten Kolonialgeschichte im Drama sowie eine Transformation des europäischen Kanons.

Der auf die „Themen und Konzepte" folgende, mit „Institution und Vermittlung" überschriebene Teil legt den Fokus auf institutionelle Rahmungen, also auf das Theater als arbeitsteilige Produktionsstätte im Umfeld von Ritus, Recht, Universität und Schule. Das Drama kann – und damit ist eine brisante Schnittstelle von Literatur- und Theaterwissenschaft markiert – zwischen **Ritus und Schrift (Małgorzata Sugiera)** verortet werden. Mit Beginn der Ritualforschung, wie sie auf einflussreiche Weise die Cambridge Ritualists vorangetrieben haben, etabliert sich ein nicht unproblematisches Verhältnis beider Bereiche; der Theatertext wird zunehmend seiner Materialität und *liveness* beraubt, als schriftlich fixierte Quelle stillgestellt, so dass eine deutliche Dichotomie zwischen dem Archiv als Ansammlung von Raum und Zeit unabhängiger Artefakte und einem ephemeren, in verkörperten Praxen präsenten Repertoire entsteht. Diese Opposition gilt heute als obsolet, denn ein Drama lässt sich als allegorische Aufzeichnung der von der Autorin bzw. dem Autor vorgesehenen sprachlichen und physischen Handlungen auffassen, die es ins Leben ruft und kodifiziert. Der Dialog als fixiertes Artefakt unterliegt zwar keinerlei Veränderungen, wohl aber sein Sinn. Sich modifizierende Gattungs- und Genrekonventionen sowie der jeweilige kulturell-gesellschaftliche Hintergrund, also Kontexte und Diskurse, verwandeln die Dramentexte unablässig und unhintergehbar.

Ein Drama kann darüber hinaus in dem medienspezifischen Feld zwischen Theatertext, Aufführungsereignis, *liveness*, Medialität und Korporalität der Beteiligten situiert werden. Welcher Stellenwert dem dramatischen **Text auf der Bühne (Andreas Englhart)** zukommt, entscheidet jede Produktion neu und anders. Dabei führt die theatrale Medialität (als Plurimedialität in der Aufführung) zu einer Spannung zwischen dem mit dem Drama verbundenen Werkganzen und dessen Entzug, Auflösung oder auch Dekonstruktion. In den ästhetischen Strategien der Avantgarde, des Happenings, des Environmental Theatre, der Performance Art sowie des postdramatischen Theaters ist eine konsensfähige

Synthese der Zeichen zu einem Gesamtsinn der Ambivalenz von Semiotizität und Materialität häufig nachgeordnet, so dass nicht die Genese von Bedeutung das primäre Ziel ist, sondern ihr Entzug – die Aufmerksamkeit liegt dann auf Präsenz, Atmosphäre und dem Ereignis bzw. der Unmöglichkeit, von einem Ereignis zu sprechen. Die Betonung des Nicht-Verstehens im performativen Theater wird jedoch auch kritisiert: Ohne dramatischen Text sei eine machtanalytische Repräsentation heutiger Gesellschaft und Politik kaum möglich; eine Ästhetik des Entzugs (z. B. von dramatischem Rollenspiel) komme einer unreflektierten Affirmation des Bestehenden gleich.

Die Aufführung eines Dramas auf der Bühne ist das Ergebnis eines arbeitsteiligen, institutionell gerahmten Produktionsprozesses. Die kreative Logik und die Arbeitsstrukturen der **Institution Theater (Nicole Colin)** können im Anschluss an Pierre Bourdieus Feldtheorie beschrieben werden, die beispielsweise das Rivalitätsverhältnis von diversen Bühnentypen (privatwirtschaftlichen und subventionierten, populär- und hochkulturellen Theaterformen) in den Blick rückt. Während private Bühnen eher erfolgreiche Autorinnen und Autoren spielen, setzen die Spielpläne staatlich subventionierter Staats-, Stadt- und Landesbühnen im deutschsprachigen Raum auf eine Mischung aus zeitgenössischen und klassischen Stücken, aus Bildung und Unterhaltung, und konterkarieren damit die duale Feldlogik, die Bourdieu entfaltet. Im französischen und anglophonen Bereich, in dem subventionierte Theater nicht die Regel sind, sehen die Produktionslogiken anders aus: Risikoreiche Uraufführungen sind seltener; zudem kann sich der En-suite-Betrieb der privaten Bühnen erlauben, das Ensemble zu reduzieren – dieser Effekt ökonomischen Effizienzdenkens ist seit den 1990er Jahren auch an deutschen subventionierten Theatern auszumachen. Kenntlich wird also im Ländervergleich, in welchem Maße die Möglichkeiten von Autorinnen und Autoren von der Organisationsstruktur der Theater und ihrer Finanzierung abhängig sind.

Drama und Theater stehen dabei immer auch in Bezug zu den Institutionen Staat und Recht, wie das heute noch verbreitete Phänomen der **Zensur (Henning Marmulla)** kenntlich werden lässt. Zu berücksichtigen sind nicht allein offensichtliche Formen der Zensur, sondern auch die informelle Zensur, also etwa öffentlich ausgeübter Druck und Protest, Beleidigungen, Drohungen oder Boykott, sowie die Selbstzensur, d. h. die Internalisierung geltender Normen und Verbote, was gravierende Folgen für die Textproduktion haben kann. Der Skandal – in der Moderne nahezu ein Wesensmerkmal von Drama und Theater, in der Vormoderne als Verstoß gegen geltende Regeln weitaus negativer konnotiert – fungiert in diesem Zusammenhang als vielfältig deutbares, folgenreiches, öffentliches Ereignis. Nach Michel Foucault und Pierre Bourdieu, für den bereits das Feld samt seinem Nomos eine Form der Zensur darstellt, geht es um das Unsagbare, Unnennbare, wenn nicht Undenkbare als U-Topos eines freien Ausdrucks, den es

nicht geben kann. Die New Censorship behauptet analog, dass kein Diskurs ohne Regulativ möglich sei.

Das **Rechtssystem eines Staates (Hans Tränkle)** reglementiert den dramatischen Ausdruck sowie das Bühnenereignis noch in anderen Hinsichten, insbesondere durch das Urheberrecht, die Ausgestaltung grundrechtlicher Prinzipien des Persönlichkeitsrechts und der Kunstfreiheit sowie durch das Arbeitsrecht. Der heutige Urheberschutz in Deutschland verlangt eine eigenschöpferische Leistung, den Künstler für die Komposition, die Choreographie, Musik, Schauspiel, Gesang, Tanz sowie für Regie und Bühnenbild in Anspruch nehmen können; sie besitzen ein Urheberpersönlichkeitsrecht und ein Verwertungsrecht. Der Dramentext ist als im Schriftstück vorliegendes Sprachwerk geschützt. Im Rahmen einer Inszenierung kann der Urheber gegen eine „Entstellung" seines Werkes wie auch gegen alle „Beeinträchtigungen" vorgehen, die seinen „berechtigten geistigen oder persönlichen Interessen am Werk" zuwiderlaufen (§ 14 UrhG). Diese Möglichkeit konkurriert mit dem notwendigen Gestaltungsspielraum der interpretierenden Inszenierung, wobei Strichfassungen nicht als Problem gewertet werden. Die Inszenierung gilt nicht als Werk, der Regisseur wird nicht als Urheber, sondern als ausübende Künstler im Sinne des Leistungsschutzrechts verstanden. Dennoch wird der Dramentext erst durch die Inszenierung bzw. Aufführung als Drama realisiert; zudem gibt es das Recht der Regie auf Kunstfreiheit.

Zentrale Beteiligte am Theater sind neben den Autoren, der Regie und dem Publikum die **Schauspielender (Hajo Kurzenberger)**. In den zahlreichen Schauspieltheorien herrscht in gewissem Sinne bis heute die Dichotomie zwischen ‚kalten' (Antonio Francesco Riccoboni) und ‚heißen' Schauspielern (Pierre Rémond de Sainte-Albine). Allerdings gerät das Natürlichkeitspostulat mit den Theaterreformen und den Avantgarden des 20. Jahrhunderts unter Druck; bereits Georg Simmel postuliert eine ontologische Differenz zwischen Darstellern und ihrer Figur. Mit dem *performative turn* verändert sich das Verhältnis von Schauspielern und Drama, das sich seit dem 18. Jahrhundert über einen psychologischen Diskurs definiert hatte, weiter und scheint sich gänzlich aufzulösen. Gegenwärtig werden illusionistische Rollendarstellungen des sogenannten Als-ob-Theaters mit Vorliebe durch Verfahren wie Rollendurchbrechung, nicht-identische Besetzung oder chorische Vervielfältigung der Figuren konterkariert. Die Schauspieler agieren in den neuen Formaten als Performer, Selbstdarsteller, Entertainer, Körperartisten, als Kameraobjekte, Musiker, als Redemaschinen oder Choreuten, oft im schnellen Wechsel innerhalb einer einzigen Aufführung. Zudem lösen ‚Experten des Alltags' die professionellen Schauspieler ab.

Schauspielstile und -methoden sind auf fundamentale Weise von der **Dramaturgie (Bernd Stegemann)** abhängig. Historisch betrachtet beginnt die Entwicklung dramatischer Situationen mit der Erfindung der tragischen Kollision,

also des Konflikts zwischen zwei oder mehreren legitimen Rechtsansprüchen (wie subjektiv-transzendenten und politisch-sozialen). Im Theater der bürgerlichen Aufklärung bzw. eines erstarkenden Subjekts wandert das Spiegelkabinett der agonalen Rollenspiele ins Innere der Seele ein – zwei Subjekte geraten in einem Redeagon aneinander, während sie sich selbst intransparent bleiben. Die epische Situation wiederum rückt von diesen inneren Prozessen ab bzw. führt sie distanzierend vor. Diese drei Konfliktformen lassen sich (idealtypisch) drei Probenmethoden zuordnen: der realistischen, zu welcher der psychologische und der epische Realismus gezählt werden können, der formalen und der performativen Methode. Die geschlossene Form des psychologischen Realismus führt zu konkreten Fragestellungen, zu denen sich jeder Einzelne positioniert. Die epische Methode als zweiter Versuch eines Realismus im Theater des 20. Jahrhunderts analysiert einzelne Sequenzen szenisch, um Widersprüche der Handelnden von einer naturalistischen Darstellungsform abzutrennen. Die formale Arbeitsweise geht von einem Außerhalb des Textes aus und setzt inszenatorische Mittel ein, die dezidiert nicht aus der narrativen oder situativen Logik der Dramaturgie folgen müssen. Wenn jedoch der Vorgang der Hervorbringung eines theatralischen Moments vor seine inhaltliche Anbindung tritt, verlagert sich der Schwerpunkt im Performativen des postdramatischen Theaters von einer dialektischen Bewegung zwischen den Formen der Erscheinung und ihrem Inhalt zu einem Verhältnis, in dem sich die Formen auf sich selbst beziehen.

Während der Aufführung sind Schauspielerinnen und Schauspieler in der Regel mit einem **Publikum (Thomas Wortmann)** konfrontiert, das durch seine körperliche Präsenz an der Realisation des dramatischen Textes beteiligt ist. Die Zuschauenden beeinflussen durch ihren verbalen und nonverbalen Ausdruck von Aufmerksamkeit, Spannung, Langeweile oder Enttäuschung, von Zustimmung oder Widerspruch die Wahrnehmungen und Reaktionen anderer Zuschauerinnen und Zuschauer sowie das Spiel der Darstellenden. Diese Interaktionen potenziert ein postdramatisches und sich an der Performance orientierendes Theater, wobei die Provokation und der Skandal, das Spiel mit Konventionen und das Durchkreuzen von Erwartungen ein wesentliches Ziel von Inszenierungspraktiken sein kann. Gegenwärtig wird insbesondere die Aktivität und Passivität der Zuschauenden diskutiert: Jacques Rancière etwa lehnt die traditionsreiche Kritik an einem passiven Publikum sowie den Zwang zu seiner Mobilisierung ab und macht sich für das ‚Privileg des Beobachters', für seine Möglichkeit der Wahl, der Interpretation und des Vergleichs stark.

Eine weitere institutionelle Rahmung von Drama und Theater bilden Vermittlungsinstanzen wie die Schule und die Universität. In der **Schule (Gabriela Paule)** sollte, so unterstreicht eine aktuelle dramendidaktische Position, eine

Reduktion des Dramas auf den reinen Lesetext vermieden werden, um der Plurimedialität der Aufführung Rechnung zu tragen. Dramen sollten im Sinne des didaktischen Prinzips simulierter Dramaturgie und Inszenierung gespielt und inszeniert werden. Ein besonderer Stellenwert kommt deshalb der dezidiert aufführungsbezogenen Lektüre zu, die auf die konkretisierende Vorstellungstätigkeit der Schülerinnen und Schüler setzt. Hilfreich sind Zuschau-Erfahrungen im Theater, d. h. die Konfrontation des jungen Publikums mit der Deutung des Dramas durch die Regie und mit der theatralen Form. Die Dramenlektüre sollte also durch Inszenierungs- und Aufführungsanalysen sowie durch die Auseinandersetzung mit Theaterkritiken ergänzt werden, wobei sowohl Klassiker als auch Stücke heutiger Bühnenrelevanz, sowohl traditionelle Bauformen (wie Handlung und Figur) als auch performative Ästhetiken zu berücksichtigen seien.

Dramenanalytisches und theatergeschichtliches Wissen kann gelehrt, eine Sensibilisierung der ästhetischen Wahrnehmung angestrebt werden. Kann aber das **Schreiben von Dramen (John von Düffel)** vermittelt werden? Diese Frage würden Vertreterinnen und Vertreter des deutschen Genie-Kults tendenziell negieren, diejenigen eines angelsächsischen Pragmatismus, der Storytelling lehrt, hingegen bejahen. Da hierzulande kaum auf verbindliche Poetiken und Paradigmen zurückgegriffen werden kann, erfolgt die (konstruktive) Kritik in Werkstattseminaren, wie sie einige deutschsprachige Hochschulen anbieten, nach dem Prinzip der Immanenz. Darüber hinaus werden diverse Kompetenzen vermittelt wie das ‚Lesenlernen' im Sinne einer analytischen Dramaturgie, die die szenisch-gestische Anlage von Texten (samt ihrer Wirksamkeit in performativen Zusammenhängen) zu beschreiben versucht, und das ‚Zuschauenlernen', u. a. mit Hilfe der Aufführungsanalyse. Neben einem umfassenden Wissen über verschiedene Theaterformen und Begrifflichkeiten ist die szenische Arbeit mit Schauspiel- und Regiestudierenden zentral, um die eigene Position innerhalb des kollektiven Produktionsprozesses im Theater bestimmen zu können. Durch die kontinuierliche Auseinandersetzung mit angehenden sowie erfahrenen Autorinnen und Autoren kann darüber hinaus ein produktiver Umgang mit Kritik erlernt werden.

Der letzte Teil des Handbuchs eröffnet dezidiert interdisziplinäre Perspektiven, die zunächst die dramatischen Strukturen bzw. Dramaturgien in anderen Theaterformaten sowie Medien betreffen. Zum Gegenstand werden das Libretto in der Oper, der Tanz sowie Dramaturgien im Film, in der TV-Serie und in Games. Mit dem Drama teilt beispielsweise der Film bestimmte Erzählverfahren, die sich aus dem Umstand ergeben, dass (im Vergleich zur Prosa) Introspektion schwer zu vermitteln und die Erzählfunktion oft nicht unmittelbar greifbar ist. Die Filmforschung geht – ähnlich wie eine Dramenanalyse, die die Relation von Diskurs und Geschichte untersucht – dem Verhältnis von Fabel und Sujet bzw. Story und Plot nach und beschreibt die Verkettungen von Handlungseinheiten. Eine zentrale

Schnittstelle von Drama und Film, aber auch TV-Serie und Games bildet mithin die Dramaturgie als die Kunst, Geschichten zu erzählen; für diese hat Aristoteles' *Poetik* ein maßgebliches Modell entwickelt, das bis in heutige Drehbücher hinein einflussreich geblieben ist. Im Anschluss an den medienwissenschaftlichen und narratologischen Schwerpunkt dieses Teils folgen Ausführungen zu drei exponierten interdisziplinären Schnittstellen, genauer: zu demjenigen psychologischen, ökonomischen und politologischen Wissen, das die Auseinandersetzung mit Drama und Theater generiert hat.

Begonnen wird mit dem **Libretto (David Roesner)**, ein dem Drama ähnlicher, jedoch primär zur Vertonung gedachter und damit zu vervollständigender Text, für den man grundsätzlich von einer Tendenz zur Episierung, von einer ‚Dramaturgie des Zeigens', ausgehen kann. Die Bedeutung des Librettos ist nicht im Text, sondern innerhalb des intermedialen Beziehungsnetzes zu situieren – insbesondere seit dem 20. Jahrhundert, das den Begriff des Musiktheaters maßgeblich erweitert hat: Fluxus-Happenings, John Cages musikalisch-szenische Zufallsoperationen und Collagen wie die *Europeras 1&2* (UA 1987), aber auch Mauricio Kagels Instrumentales Theater, seine ästhetisch-institutionelle Dekonstruktion *Staatstheater* (UA 1971), die man als ‚Composed Theatre' beschreiben könnte, sowie die Hybridisierung von Gattungen haben den Status des Librettos maßgeblich verändert. Es gilt heute als Funktion, die durch Kontextualisierungen entsteht; in Anlehnung an Cages Musikdefinition kann ein Libretto alles das sein, was im Zusammenhang einer musiktheatralen Aufführung Verwendung findet.

Erzählweisen des Dramas lassen sich auch in bestimmten Formen des **Tanzes (Katja Schneider)** auffinden, insbesondere im Handlungsballett, das sich durch mimetische, linear erzählte, emotionalisierte dramatische Aktionen auszeichnet. Trotz einiger Ausdifferenzierungen im 19. Jahrhundert bleibt das triadische Modell aus atmosphärischer Musik, gestischer Zeichensprache, semiotisiertem Körper auf der Bühne und verbalen Erläuterungen im Paratext weitgehend stabil und gilt auch in der aktuellen Narratologie als konstitutiv für ein Erzählen im Ballett. In den Handlungsballetten des 19. Jahrhunderts (wie denen von Marius Petipa) alternieren tänzerische Passagen mit pantomimischen Szenen, in denen die Handlung eingerichtet wird. Die Moderne im Tanz, wie sie Isadora Duncan und Mary Wigman repräsentieren, verabschiedet diese Struktur und verschiebt das Drama vom Drama *auf* der Bühne hin zum Drama *in* der Figur, dessen Bühne der Körper der Tänzerin bzw. des Tänzers ist. Das Tanzdrama emanzipiert sich von der Repräsentation einer literarischen Vorlage, ähnlich wie das Tanztheater ein lineares Erzählen hinter sich lässt und beispielsweise mit der dramaturgischen Form der Nummernrevue arbeitet. Es entsteht eine große Varianz an Bewegungsstilen, die gesellschaftliche Zustände zusammen mit ihren individualpsychologischen Niederschlägen mit und an dem Körper zum Ausdruck bringen.

Im **Film (Michaela Krützen)** lassen sich vornehmlich drei Erzählweisen voneinander abgrenzen: die Klassik, wie sie seit den 1910er Jahren ausformuliert wird, die Moderne, die Mitte des 20. Jahrhunderts anzusetzen ist, und die gegenwärtige Nachmoderne. Im klassischen Film ist die Handlung in der Regel gut nachvollziehbar und verständlich. Jede Szene beinhaltet einen die Handlung vorantreibenden Auslöser (einem geschlossenen Drama analog); zentral ist also das Aktionsbild, in dem auf einen Reiz die Reaktion folgt, eine Situation zu einer anderen führt, so dass eine Verkettung als sensomotorisches Schema entsteht. In der Moderne lockern sich die sensomotorischen Zusammenhänge, was zum optisch-akustischen Bild, zum Zeitbild, führt, d. h. nicht jede Szene treibt die Handlung voran, sondern die Protagonistinnen und Protagonisten agieren zuweilen ziellos. Der heutige nachmoderne Film favorisiert ein nicht-chronologisches Erzählen, in dem kausale Zusammenhänge noch auszumachen sind, die Verkettungen jedoch häufig erst retrospektiv sichtbar werden. Die Nachmoderne folgt zwar weiterhin dem klassischen Paradigma eines dreigliedrigen Aktaufbaus sowie dem populären Muster der Heldenreise, nutzt jedoch filmgeschichtlich gewonnene ästhetische Freiheiten, um mit dem Aktionsbild zu spielen.

Die **TV-Serie (Knut Hickethier)** als mehrteilige, auf Fortsetzung bedachte Darstellungsform weist in der Regel eine doppelte dramaturgische Struktur auf, die unterhaltende, spannungsgeleitete Narrationen mit einem auf die Gesamtserie bezogenen Erzählkosmos und einer vielteiligen Dramaturgie kombiniert. Strukturierend wirkt das (auch aus dem Film bekannte) dramatische Aktschema Exposition, Durchführung mit Steigerung und Repetition des Konflikts sowie Lösung, die häufig über einen *cliffhanger* in eine der nächsten Folgen verschoben wird. Meist verlaufen mehrere Handlungsstränge nebeneinander; typische ‚Zopfdramaturgien' verhandeln beispielsweise im ersten Strang einen Konflikt ausführlicher, schließen in einem zweiten eine Auseinandersetzung ab und bereiten in einem dritten eine neue vor, wobei Konflikte auch mehrere (oder alle) Folgen übergreifen können.

Auch **digitale Spiele (Jörg von Brincken)** verfügen je nach Spiel und Genre neben episch-narrativen Elementen über dramatische, wobei sich die eigentümliche Spielspannung aus der Interaktivität als wesentlichem phänomenologischen Modus ergibt, der unter Umständen mit der Vorherbestimmtheit und dem engen Korsett einer ausgefeilten Narration kollidieren kann – Ludologinnen und Ludologen betonen das interaktive und ephemere Spiel, Narratologinnen und Narratologen hingegen wollen in Games in erster Linie narrative Texte sehen. Spiele können allerdings auch als interaktive Dramen auf Aristoteles' Vorgaben bezogen werden. Die Analogie von Drama und digitalen Spielen ergibt sich aus der gemeinsamen Struktur des Konflikts, den Mechanismen der Empathielenkung, den Strategien der Identifikationserzeugung sowie der Mimesis von Handlung durch Handelnde.

Digitale Spiele können als ‚performative Dramen' beschrieben werden, in denen die Spielenden als vorgezeichnete Figuren und zugleich als frei Agierende, als Regelnbefolgende und als regelnsetzenden Regisseurinnen und Regisseure der eigenen Handlungen fungieren, also zwischen Produktion und Rezeption situiert sind.

Drama und Theater haben in drei disziplinären Feldern besondere Resonanz gefunden, zunächst im **psychoanalytischen/psychologischen Kontext (Brigitte Marschall)**. Für diese Schnittstelle ist die Phase um 1900, also die Zeit der freudschen Traumdeutung, zentral, in der man einen neuen Blick für die innere Verfasstheit des Subjekts entwickelt. Die psychotherapeutischen Sitzungen mit ihren *talking cures* und freien Assoziationen beeinflussen die Dramatik; das Unausgesprochene und das Verdrängte lassen Atmosphären bzw. Schwingungen entstehen, die die Konflikte zwischen dramatischen Figuren neu konzeptualisieren. Mit Friedrich Nietzsche und Sigmund Freud werden das Triebhafte sowie Zustände der Trance bzw. der Ekstase und der ‚Katharsis'-Begriff interessant. Darüber hinaus entsteht das Psychodrama als soziokulturelles und gruppendynamisches Projekt, das fließend in theatrale Formen wie Mitspieltheater, Happening und Living Theatre übergeht. Psychodrama und Soziometrie nach Jacob Levy Moreno aktivieren die Mehrschichtigkeit psychischer Bewusstseinslagen und unterstützen reflexive Prozesse durch mehrfachen Perspektivwechsel und die (Selbst-)Beobachtung in der Gruppe. Auch Unternehmen nutzen diese Form des Theaterspielens, um ihre organisatorischen Strukturen sowie Verhaltensrituale zu reflektieren und zu modifizieren.

Zwischen **ökonomisch-soziologischem Wissen** und Drama und Theater (**Axel Haunschild** und **Franziska Schößler**) besteht noch in anderer Hinsicht ein reger Tauschverkehr: Dramentexte setzen sich auf vielfältige Weise mit Wirtschaftswissen auseinander, wobei einzelne Genres wie Komödie, bürgerliches Trauerspiel und soziales Drama aufgrund ihrer spezifischen (semantisierbaren) Form besondere Affinitäten dafür aufweisen. Theatertexte können darüber hinaus, wie Bertolt Brecht betont hat, die Institution Theater samt ihrer ökonomischen Rahmung zum Gegenstand machen. Mit dieser beschäftigt sich die Soziologie, wenn sie die Arbeitsbedingungen am Theater mit weitreichenden Ergebnissen für die Forschung zu kreativer Arbeit und dem Typus des Arbeitskraftunternehmers als neue Subjektivierungsform untersucht. Künstlerinnen und Künstler am Theater erscheinen geradezu als Prototypen der postfordistischen Nutzung einer Arbeitskraft, die durch Selbstkontrolle, -optimierung und -werbung, durch Flexibilität und Mobilität gekennzeichnet ist und zunehmend durch projektbasierte Finanzierung (wie sie die Freie Szene grundsätzlich kennt) prekarisiert wird. Diese neue Subjektivierungsform machen Gegenwartsdramen und Performances reflexiv zu ihrem Gegenstand.

Theater kann zweifelsohne politisch sein, politisches Handeln ist per se theatral. Nichts veranschaulicht die **Theatralität des Politischen** (**Jürgen Raab** und **Dirk Tänzler**) eindrücklicher als politische Rituale wie die sich wiederholende Wahl. In Wechselwirkung mit dem Ritual ist die zeitlich und räumlich verdichtete Kommunikation in Symbolen ein zentrales Element der Theatralität des Politischen. Rituale sind auf symbolische Ordnungen bezogene Handlungskomplexe; Institutionen agieren im Rahmen solcher durch rituelle Akte kommunizierter symbolischer Ordnungen. Vor diesem Hintergrund sind die Symbolisierungen und Ritualisierungen politischen Handelns keineswegs äußerlich bleibende Manipulationen oder beklagenswerte Degenerationserscheinungen. Es geht gegenwärtig vielmehr um eine Neubestimmung des Verhältnisses von Politik und Theatralität, die diese als Signum einer innovativen, sinnlichen und durchaus dramatischen Erfahrung von Politik im Sinne dramaturgischer Teilhabe versteht.

Mit der interdisziplinären Öffnung unseres Gegenstandes im letzten Abschnitt des Handbuches wollen wir verdeutlichen, in welchem Maße das Drama auch als Grundstruktur sozial-gesellschaftlicher Prozesse, das Theater als Grundmodell von Interaktionen und Repräsentationen in Feldern wie Politik, Medien, Religion etc. begriffen werden können. Die eng vernetzten kulturellen Ausdrucksformen Drama und Theater gehen weit über die Gegenstandsbereiche der Literatur- und Theaterwissenschaft hinaus, die gleichwohl valide Analyseinstrumentarien auch für andere Felder an die Hand geben.

II Historischer Abriss

Andreas Englhart

Historischer Abriss

Die Frage nach der Herkunft des Dramas ist zum einen mit der griechischen Kultur im Athen des 5. Jahrhunderts v. Chr., zum anderen mit der Entstehung der Tragödie aus dem Ritual bzw. ritualähnlichen, chorischen Formen verbunden. Insbesondere der Übergang vom Ritual zum Drama ist dramen- und theaterhistorisch schwer zu eruieren – sowohl in methodischer Hinsicht als auch in Bezug auf die Quellenlage. Die Darstellung der Dramengeschichte hängt mit dem jeweiligen Verständnis des Dramas wie des Dramatischen und der Definition der Dramaturgie im weiten Feld zwischen Konflikt- und Überschreitungsformen zusammen. Vom Theatralen im Ritual bis zum idealen Drama, das annäherungsweise in Johann Wolfgang Goethes *Iphigenie* (Versfassung 1786) verwirklicht und kaum bei Aischylos sowie nur andeutungsweise bei Sophokles und Euripides ausgebildet war, wurde ein nicht zu unterschätzender Weg zurückgelegt (Turner 1989 [1982]; Lesky 1972). Dieser reflektiert die vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten des Dramatischen, von postdramatischen, nicht mehr dramatischen oder performativen Ästhetiken bis zum Well-Made-Play oder zur traditionellen TV-Dramedy, von der Performance Art über das Physical Theatre in der Tradition von Artaud oder Grotowski bis zum Tanztheater, vom *untitled event* John Cages als früher Multimediaperformance mit jeweils eigenständigen medialen Ausdrucksebenen ohne Bindung an vorgängige Strukturen eines Dramas bis zum Musiktheater. Eine historische Abhandlung des Dramas ergibt sich im Detail wie im Gesamtzusammenhang aus dem jeweils unterschiedlichen Verständnis von Drama. Explizit oder implizit wirken unterschiedliche Poetiken, methodische Zugänge, Kanonisierungen oder das jeweilige kulturelle Selbstverständnis, das sich in Bildungsansprüchen, Lehrplänen und nicht zuletzt Spielplänen des Theaters niederschlägt. Mit Friedrich Schiller traditionell verstanden als ‚moralische Anstalt', die öffentlich relevante, gesellschaftspolitische wie private Themen und Konflikte aufgreift und kritische Inszenierungen gegen die gesellschaftlichen Zustände setzt (vgl. Hinderer 2006), wäre die Bühne eine mehr oder weniger ähnliche dramatische Repräsentation eines dramatisch bzw. mit den Formen und Strukturen des Dramas interpretierten Lebens. Dies bleibt heute nicht unhinterfragt, zumal das Theater, seit jeher institutionell Ort des aufgeführten Dramas, ein Spannungsverhältnis zwischen Wort bzw. Buchstaben und Korporalität bzw. Präsenz oder Anwesenheit des Anderen eröffnet. Dem dramatischen Verständnis der Existenz des Anderen wird dadurch ein grundsätzlicher, ontologisch wie epistemologisch zu verstehender Widerstand des Realen entgegengesetzt. Aufgeführtes Drama ist somit immer partiell undramatisch, unabhängig davon, ob wir uns im Athener Dionysosthea-

https://doi.org/10.1515/978-3110379594-002

ter, auf Goethes Weimarer Bühne oder in einer Aktion Christoph Schlingensiefs befinden. Nicht erst mit Schillers Stofftrieb als sinnliche Eigenart des Menschen neben dem Formtrieb (Englhart 2010), Nietzsches *Geburt der Tragödie* oder den Surrealisten wird die ‚dunkle Wurzel' des dramatisch Strukturierenden bewusst, die den prädramatischen Übergang vom Ritual zur Tragödie prägte (Rozik 2002). So ist der Blick auf ein zweieinhalbtausend Jahre umfassendes Panorama der verschiedensten Formen des Dramas nicht unschuldig, unterliegt ohne Zweifel unbewussten Wertungen. Es bleibt der Dramenhistorikerin bzw. dem Dramenhistoriker das schlechte Gewissen aufgrund der Selektion des Nicht-Beachteten. Jede Periodisierung, Gliederung, Organisation und Einordnung nach Epochen, Stilen, Räumen und Raumzeiten, nach Vorgaben des Kanons, auf nationalstaatlicher Basis, nach geistesgeschichtlichen Ordnungskategorien (Antike, Renaissance, Barock, Aufklärung etc.), abendländischen Wertungen (Beginn mit der Antike, wenig asiatisches oder afrikanisches Theater) (Girshausen 1999; Ilg und Bitterlich 2006; Brauneck 2014; Fiebach 2015) oder in Anlehnung an andere Fächer räumt keineswegs Zweifel aus: Wird etwa das frühe 19. Jahrhundert eher von Georg Büchners oder von August von Kotzebues Dramen repräsentiert (Riesche 2010)? Da eine lineare, ‚organologische' Geschichte des Dramas nicht existiert, soll im Folgenden eine potentiell transkulturell offene (Welsch 2017), eine grundsätzliche Kulturmobilität (Greenblatt et al. 2009) nicht unterschlagende Dramengeschichte entwickelt werden, die ungewohnte Perspektiven nicht ausschließt. Dennoch lassen sich Schwerpunktsetzungen in Westeuropa, insbesondere auf den deutschsprachigen Bereich, kaum vermeiden.

II.1 Antike

Die Tragödie, die Komödie und das Satyrspiel sind direkt und indirekt mit der Entwicklung des Theaterspiels eng verbunden (Girshausen 1999; Latacz ²2003 [1993]); insofern kann ein historischer Abriss des Dramas nicht ohne die Ästhetiken, Institutionen und Architekturen des Theaters auskommen. Das Theater lässt sich etymologisch vom Zuschauerbereich des griechischen Theaters, dem *theatron*, herleiten. Ursprung sind, ausgehend vom Dionysostheater Athens, die klassischen Kulturen Griechenlands, die hellenistische, griechisch sprechende Welt und der Machtbereich Roms vom 5. Jahrhundert v. Chr. bis zum Ende des (west-)römischen Reichs im 6. Jahrhundert n. Chr. Über diese lange Zeit wechselte die gesellschaftliche wie politische Funktion dramatischer Formen im Theater; in ihren für die Dramengeschichte relevanten Anfangszeiten waren sie jedoch überwiegend Teil der nach dem Sturz der Söhne des Peisistratos und damit dem Ende

der Tyrannis eingeführten neuen Demokratie innerhalb der Polis, des Stadtstaates Athen. Dieser war, über die Jahrhunderte nach den ‚Dark Ages' (ca. 1100–900 v. Chr.), der ‚geometrischen' Epoche und der Archaik (ca. 700–480 v. Chr.) in einer eher kulturellen Randlage entstanden, indem sich mehrere Dörfer zu einer städtischen Gemeinschaft zusammenfanden, um dann mit den Reformen des Kleisthenes seit 507/506 v. Chr. demokratischen Strukturen zum Durchbruch zu verhelfen. Entscheidend war der Sieg über die Perser 480/479 v. Chr., der die Epochen der Klassik (bis 336 v. Chr.) und des Hellenismus (bis 31 v. Chr.) einleitete. Athen war eine militaristisch geprägte, andere Städte beherrschende, Handel treibende Gesellschaft, deren Ökonomie auf der harten Arbeit von Sklavinnen und Sklaven beruhte, die Frauen und Fremde, sogenannte Barbaren, sogar Ansässige ohne Bürgerrecht (Metöken) diskriminierte (Meier 2004). Konflikte, seien sie dem Mythos oder der neueren Geschichte wie den Perserkriegen entnommen, prägten von vorneherein die dramatische Grundstruktur des im Dionysostheater Gezeigten. Sie projizierten gesellschaftliche Konfliktherde, Beunruhigungen in der Begegnung mit dem Fremden und politische Machtkämpfe in das dramatische Spiel und begründeten die vielfältigen politischen Funktionen der innovativen Institution Theater, u. a. die antiaristokratische Integration aller politikberechtigter Schichten, die Bändigung des Dionysos-Kultes, die Reflexion familiärer Konflikte und die Vermittlung gesellschaftsbezogener Bürgeridentität. Institutionell eingebunden war die Entstehung des Dramas in ausgeweitete Kult- und Ritualstrukturen, in den orgiastischen Kult staatlich organisierende Dionysos-Feste. Innerhalb dieser Festlichkeiten entstand das Theater in Athen zunächst auf der Agora als Mittelpunkt der Polis, dann mutmaßlich nach einem Einsturz der Tribüne im Dionysostheater am südlichen Hang der Akropolis. Die Entstehung des Dramas fand insbesondere im Rahmen eines in den Großen oder Städtischen Dionysien im März/April veranstalteten Agons, daneben auch in den im Januar/Februar eingerichteten Lenäen statt. Dieser Wettbewerb der Dichter und ihrer Tragödien soll vom Tyrannen Peisistratos um das Jahr 534 v. Chr. eingeführt worden sein. Die heute zentral erscheinenden ersten Aufführungen der uns bekannten Tragödien begleiteten die sich konstituierende Demokratie nach der Tyrannis. Der legendäre Thespis soll der erste Preisträger gewesen sein; er wäre damit der erste Dramatiker der globalen Kulturgeschichte. Wahrscheinlich ist er jedoch, ähnlich wie Homer, keine historisch nachweisbare Figur (B. Zimmermann 2000, 24–46; Latacz ²2003 [1993], 80–83; Erken 2014, 11; Flashar 2013, 162).

Das Agonale war Teil der griechischen Kultur; wie die Olympischen Spiele basierten die Dionysos-Festspiele auf dem agonalen Prinzip, was als institutionelle Vorgabe durchaus zu Parallelen in den Dramaturgien der Tragödie, Komödie und des Satyrspiels führte. Der Agon hatte wenig mit orgiastischer Überschreitung zu tun, sondern besaß strikte Regeln. Am Beginn der Dionysien stand eine Pro-

zession mit dem Kultbild des Dionysos aus dem Dorf Eleutherai in das Dionysostheater, die die Anwesenheit des Gottes bestätigte. Die Eröffnungsrituale wurden meist politisch funktionalisiert. Drei Dramatiker und drei Produktionsteams wetteiferten mit jeweils drei Tragödien und je einem Satyrspiel. Seit dem Jahr 486 v. Chr. versuchten zudem fünf Autoren mit je einer Komödie den ersten Preis zu erlangen. Dies geschah durchgehend am zweiten Tag der Großen Dionysien, während am ersten Tag 20 Dithyramben im Wettbewerb von je zwei Chören aus den zehn Verwaltungsbezirken Athens miteinander wetteiferten. Dem Komödienagon folgte in den nächsten drei Tagen der Tragödienagon mit je einer Tetralogie eines Dichters, dem jeweils ein Chor zugeteilt worden war. Dieser Dramatiker wurde vom die Dionysien leitenden Staatsbeamten *árchon epónymos* ausgewählt. Über den Sieg entschied eine Jury von zehn Mitgliedern, deren Urteil wir in der heutigen Zeit nicht grundsätzlich folgen würden. Sophokles etwa konnte mit *König Ödipus* hinter dem gegenwärtig kaum bekannten Philokles nur den zweiten Platz erringen. Dennoch war man sich schon in der Antike einig, dass die besten Tragödiendichter Aischylos, Sophokles und Euripides seien. Sie gewannen nicht nur verhältnismäßig oft einen Preis, sondern wurden ab 386. v. Chr. wiederaufgeführt, kopiert, insbesondere für den Schulunterricht, und auf mehr oder weniger verschlungenen, das Abendland zeitweise verlassenden Wegen tradiert, teils in Fragmenten und sicher auch verfälscht. Von den geschätzt etwa 1.200 Theaterstücken, die man im 5. Jahrhundert v. Chr. während der Dionysien zur Aufführung brachte, ist bis heute nur ein Bruchteil überliefert (Latacz ²2003 [1993], 31; Greiner ²2006 [1992], 22; B. Zimmermann 2017).

Das sich dramatisch ausformende Theater war als arbeitsteiliger Prozess organisiert. Früh lassen sich der *oeietes*, der Dichter oder Dramatiker, sowie aus heutiger Sicht die Positionen des Schauspielers, ‚Regisseurs' und ‚Choreographen' erkennen. Zentral war der Chorege als Organisator, Produzent und Mäzen, er bildete und finanzierte den Chor. Dem Dramatischen zuarbeitend finden wir den Hypokrites, den ‚Antworter', den Schauspieler der Tragödie, Komödie und des Satyrspiels. Zudem Choreuten, zunächst begabte Bürger Athens, dazu den Flötisten. Die Schauspieler sollen bereits bei Sophokles Berufsdarsteller gewesen sein. Auch der Didaskalos, der Spielleiter – heute würden wir ihn als Regisseur verstehen –, nahm eine Position ein, die wohl erst durch die Dichter selbst, dann durch Spezialisten, oft Assistenten besetzt wurde. Das Drama entwickelte sich hierbei strukturell und im dramaturgischen Aufbau vom Chorischen zum Dialogischen, auch wenn man sich seine Ästhetik, da die Musik verloren gegangen ist, gegenwärtig kaum mehr vorstellen kann. Chor und Choreuten waren demnach für die griechische Tragödie weit wichtiger als heute. Sophokles soll die Zahl der Choreuten von zwölf auf 15 erhöht haben (Latacz ²2003 [1993], 29; Seidensticker 2010, 42). Für den Satyrspielchor waren es zwölf, der Komödienchor verlangte

gar 24 Mitglieder. In den frühen Formen der Tragödie finden wir die Chorlieder – *kommos* als Klagegesang, *threnos* als Trauerlied, *enkomion* als Preislied und *hymnos* als Götteranrufung – noch ‚neben' der Handlung, später stehen Choraktion und Gesamthandlung in direkterem Zusammenhang. Für Aristoteles agiert, so schreibt er in seiner *Poetik* (ca. 335 v. Chr.), der Chor bei Sophokles noch wie ein Schauspieler, diese Funktion verliert er bei Euripides. Die Chorpartien kommentierten und reflektierten die Handlung, erinnerten und sagten voraus, spiegelten, kontrastierten und brachen sie. Der Chor nahm etwa in Aischylos' *Perser* oder seiner *Orestie* eine für uns Heutige seltsame Stellung zwischen seinen Funktionen als Protagonist und als Instanz der Reflexion, Vermittlung sowie Kritik ein. Er konnte als allwissende Instanz auftreten, die das zukünftige Schicksal kennt und eine verallgemeinernde Perspektive einbringt, hatte zudem Informationen zu vermitteln, etwa zu Beginn, wenn er den Mythos erinnert. Er kontrastierte, machte aufmerksam, verdeutlichte, erörterte Konflikte. Parteiisch durfte der Chor sein, zudem als Protagonist agieren, obwohl er als Gruppe auftrat, oder im Dialog zur Verfügung stehen. Aus der zentralen Stellung, mindestens der Integration des Chors ergibt sich eine Antinomie zwischen Handlungsstringenz und dramaturgischer Unentschlossenheit sowie Sprunghaftigkeit in der dramatischen Struktur auf inhaltlicher wie formaler Ebene der Tragödie und alten Komödie (Haß 2005; B. Zimmermann 2017; Seidensticker 2010, 44).

Auch die Architektur sowie die Landschaft hatten Auswirkungen auf das frühe Drama; man denke nur an die Parodos in Aischylos' Stücken (also den Beginn der Tragödie durch das erste Chorlied), der dem seitlichen Einzugsweg des Chors entspricht. Zudem ist der freie Blick in eine weite Landschaft den Stücken erkennbar eingeschrieben, zumindest verhinderte er wie die aus Leinen gefertigten Masken zu naturalistische Darstellungen. Das *theatron*, der Zuschauerraum, wurde im Dionysostheater als *cavea*, als Höhlung oder Keil, in die natürliche Hanglage an der Akropolis eingefügt. Er umschloss die Orchestra, die den Raum des am Anfang noch zentralen Chors bildete. Sie war keineswegs immer rund, konnte u. a. auch rechteckig ausfallen. Die Sitzbänke um die Orchestra herum wurden erst auf simplen Erdaufschüttungen angebracht, das Theater befand sich in unmittelbarer Nähe des Tempelbezirks. Dies erhielt die Nähe zu Kult und welterklärendem Mythos, die weiterhin, sogar in der Skepsis von Euripides spürbar blieb. Steinerne Sitzbänke, die Reihe vor der Orchestra mit marmornen Ehrensesseln und dem Platz des Dionysos-Priesters, wie wir sie heute antreffen, existierten erst seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. Durch die Keilform ergab sich eine besonders gute, dem entstehenden Drama dienliche Akustik. Die Halbkreisform kann als Abbild und mediale Sitzordnung der Polis verstanden werden – beides war, wie man es noch in den verwirklichten Reformideen Richard Wagners vom Bayreuther Festspielhaus bis zum Münchner Prinzregententheater nachvollziehen kann,

nicht ohne Auswirkungen auf die je spezifische dramatische Struktur, die – eher das Rhythmisch-Musikalische betonend – die Gemeinschaft stärken sollte.

Als Vorform der Tragödie bzw. des Theaters wird das chorische Ritual des 6. Jahrhunderts, der Dithyrambos, als etwas schwer Rekonstruier- oder Nachvollziehbares zwischen Tanz, Bewegung, Chor und Gesang angenommen. Die Tragödie selbst leitet sich etymologisch von *tragodia* her, was auf den ‚Bocksgesang' zurückzuführen wäre, also auf in einem Ritus als Böcke verkleidete Choreuten, die tanzten und sangen, oder schlicht einen Gesang (*odé*) während der Opferung eines Bocks (*trágos*). Mutmaßlich war dies erst ein Gesang mit Themen aus dem Mythos des Gottes Dionysos, in den im 6. Jahrhundert wohl immer mehr bekannte Mythen allgemeineren Inhalts integriert wurden. Aus heutiger Sicht, insbesondere aus der Perspektive einer postdramatischen Ästhetik, lässt sich Euripides' Stück *Die Bakchen* (406 v. Chr.) mit den performativen Aktionen der Performance Group unter der Leitung Richard Schechners, *Dionysus in 69*, vergleichen und verbinden, obwohl oder gerade weil erstaunlicherweise Dionysos selbst in den Tragödien des 5. Jahrhunderts kaum mehr eine Rolle spielte. Das damalige ‚Prädramatische' (H.-T. Lehmann 1991, 2) soll dabei das heutige ‚Postdramatische' spiegeln, indem die Strukturen des Dramas und das ausgeprägte Rollenspiel undeutlich werden oder sich gar auflösen. Hierzu eignen sich Euripides' *Bakchen* besonders. Zum einen steht dieser schon bei Nietzsche für den Übergang vom Chorischen zum Dramatischen; Euripides übernehme dabei indes zu sehr das – von Nietzsche missbilligte – sokratische Denken (Nietzsche 1980 [1872], 76). Zum anderen präsentieren *Die Bakchen* den zentralen Konflikt zwischen Ekstase und Ordnung, verkörpert in den Figuren des Gottes Dionysos und des Herrschers Pentheus. Dieses Theater als Ritual, wie es Schechner entwirft, verdankt sich im 20. Jahrhundert jedoch einer Ästhetik der Moderne; ihr fehlt weitgehend der religiöse Hintergrund, so dass heute das Verständnis der Motivation von dramatischen Figuren, die unter dem Einfluss von Göttinnen und Göttern stehen, Schwierigkeiten bereitet.

Der Ursprung der Tragödie soll in Ritualen im Dienste des Dionysos-Kultes auf der Peleponnes, in Sikyon und Korinth, liegen. Erste Reformen sind für Korinth zu verzeichnen: Der Dichter Arion aus Lesbos soll Dithyramben mit linearen Handlungsstrukturen versehen, der Bewegung während des Gesangs einer Prozession Handlungen aus mythischen Erzählungen eingezogen haben. Dithyramben seien innerhalb des Rituals oder Gottesdienstes des Dionysos-Kultes in mimetischen Aktionen von Satyrn, also maskierten Tänzern, dargestellt worden (Latacz ²2003 [1993], 62–63). In diesem Satyr-Dithyrambos könnte der Exarchon, der Vorsänger, aus dem Chor herausgetreten sein und mit diesem einen Wechselgesang ausgeführt haben, so dass sich eine Frühform des Dialogs und damit des Dramatischen ergab. Als Nukleus stand der Chor, nun in das Athener Dionysostheater übertragen,

auch räumlich im Zentrum auf der Orchestra, dem Tanzplatz, und war von Anfang bis Ende, vom Einzugs- bis zum Auszugslied stets gegenwärtig, auch wenn er verschiedenste dramatische und theatrale Funktionen innehatte. Insgesamt wäre es durchaus nachvollziehbar, die Tragödie als dramatische Form zu begreifen, die sich aus den Improvisationen derer, die den Dithyrambos anführten, entwickelt hat. Folgendes Szenarium ist plausibel: Aus dem Dithyrambos gingen satyrische oder satyrspielartige, noch tanznahe, komische Handlungsszenen hervor. Diese sollten nicht mit dem dramaturgisch wie dramatisch ausgereiften Satyrspiel der klassischen Zeit verwechselt werden, zumal man das Satyrische als dramatisches Element bald hinter sich ließ (Greiner ²2006 [1992], 10). Mit dem Rekurs auf das homerische Epos könnte so die Tragödie mit ihrer eigenen ästhetischen wie inhaltlichen ‚Höhe' und Einforderung von Respekt und Ernsthaftigkeit ausgebildet worden sein. Unterstützend wirkte der jambische Trimeter als zum Sprechen geeignetes Versmaß, das der Entwicklung des Dialogs als das, was das ideale Drama von der Epik und Lyrik differenziert, zuarbeitete. Die Komödie könnte aus den Improvisationen derer, die die Phallos-Umzüge anführten, entstanden sein. Der Phallos ist das mit dem Dionysos-Kult verbundene Symbol der Fruchtbarkeit; man führte ihn in von Gesang begleiteten Umzügen mit. Das Komische entsprang also dem Phallischen, ließ, wenn man es psychoanalytisch betrachtete, im Kontrast zwischen Norm und Andersartigkeit das Unbewusste, Triebhafte und Niedere plötzlich aufscheinen. Von den antiken Anfängen ausgehend blieb das Komische eine subversive Energie in der dramatischen Struktur, die diese zugleich mehr oder weniger in der Entladung des Komischen aufzubrechen imstande war; dies galt sogar für das angeblich so dramatische 19. Jahrhundert, als in der Theaterwie Zensurkritik nestroyscher Dramen- und Improvisationspraxis vor dem Hintergrund schillerscher Idealität das Phallische als Untergrund des Komischen oft zum Thema wurde (Englhart 2005, 216–235). Die für die Frühform des Dramas eigenartige Zusammenführung zweier Stile – des lyrisch-musikalischen Chors und der Sprache des Dialogs – resultierte jedoch keineswegs in dem, was Bertolt Brecht unter einem ‚aristotelischen' dramatischen Theater verstand (Erken 2014). Denn dazu waren die ersten dramatischen Strukturen in sich formal zu wenig geschlossen. Brecht rekurrierte eher auf einen ihm bekannten Bühnenrealismus oder -naturalismus bzw. blickte auf die antike Dramenstruktur durch die Brille der klassizistischen Dogmatisierung der aristotelischen *Poetik*.

Thespis – als historische Figur, wie erwähnt, nicht belegt, vermutlich funktionaler Teil einer Legendenbildung, die den Ursprungsanspruch Athens auf das Theater unterstützen sollte – überführte angeblich den Dithyrambos in Frühformen des Dialogs, indem er aus dem Chor einen ‚Antworter', einen Protagonisten oder ‚Ausleger' (Hypokrites), herausstellte. Mit diesem nicht mehr oratorischen Vorsänger, sondern vielmehr dramatisch agierenden Sprecher begründete sich im

inneren Kommunikationssystem des Dramas eine dialogische Struktur im Verhältnis zum Anderen. Uns überlieferte frühe dramaturgische Strukturen beginnen mit der *Parodos*, dem Einzugslied des Chors; dem schließt sich eine Rede des Schauspielers an, auf die dann der Chor mit dem *Stasimon*, dem Standlied, antwortet (Jens 1971). Dem folgen Wechselgesänge zwischen den Parteien. Das Ende der Tragödie bestimmt die *Exodus*, das Auszugslied des Chors. Das Dialogische bildete sich also etwas umständlich, keineswegs in einem Quantensprung aus. Zudem verlassen wir uns gelegentlich mangels Quellen zu sehr auf Aristoteles, der die Entwicklung der Tragödie als Entelechie imaginiert, als Entwicklung im Sinne von verbessernden Veränderungen dahin, wo ihre ‚eigentliche Natur' verwirklicht schien. Zutreffend ist wohl, dass mit Aischylos, der von 525 bis 456 v. Chr. lebte und damit der älteste kanonisierte griechische Dramatiker ist, eine dramaturgische Weiterentwicklung stattgefunden hat, wenn man die *Orestie* (458 v. Chr.) als einzige uns überlieferte Tragödientrilogie – bekannt sind die Teile *Agamemnon*, die *Choephoren* und die *Eumeniden* – mit eher oberflächlicheren früheren Werken wie *Die Perser* (472 v. Chr.) vergleicht (vgl. Nesselrath 2003). Schon aufgrund der Tatsache, dass dies die älteste erhaltene Tragödie ist, wird sie bis heute oft gespielt. Man bewundert das Vermögen, sich in den Fremden warnend und die eigene politische Situation reflektierend hineinzuversetzen. Hier ist bereits ein zweiter ‚Antworter', ein Deuteragonist als zweiter Schauspieler oder Antagonist, als ‚Gegenkämpfer' in Bezug auf den Protagonisten eingeführt worden; oft tritt er als berichtender Bote auf. Leider sind von Aischylos nur sieben Tragödien überliefert, neben der *Orestie* und den *Persern* noch *Sieben gegen Theben* (467 v. Chr.), *Die Schutzflehenden* (um 463 v. Chr.), ein Stück, das im Zuge der aktuellen globalen Migrationsbewegungen seit einigen Jahren vermehrt auf europäischen Bühnen zu sehen ist, und *Der gefesselte Prometheus* (ca. 470 v. Chr.), dessen Urheberschaft nicht eindeutig geklärt ist, sowie das Satyrspiel *Die Netzzieher* in Fragmenten. Aischylos, der 13-mal bei den Dionysien als Sieger hervorging, soll bis zu 90 Werke verfasst haben, von 79 ist der Titel bekannt. Im Gegensatz zu seinen jüngeren Kollegen Sophokles und vor allem Euripides lassen seine Werke noch einen weitgehend intakten Bezug zu den Göttern, eine gewisse Idealisierung und Überhöhung der tragenden Figuren und einen starken patriotischen Zug erkennen; immerhin hatte Aischylos selbst gegen die Perser gekämpft. Der jüngere Sophokles – er lebte ca. von 497 bis 406 v. Chr. – war dann etwa in *Antigone* (442 v. Chr.) oder *König Ödipus* (425 v. Chr.) für den dritten ‚Antworter', den Tritagonisten, verantwortlich, eine Neuerung, die Aischylos in seinen späteren Stücken übernahm. Dabei blieb es erst einmal, mutmaßlich war so eine im Ablauf effiziente, in der Dramaturgie funktionale und in der Wirkung sichere und glaubwürdige Konstellation erreicht.

Diese Aufführungspraxis lässt sich auch aus der Dramaturgie der überlieferten Tragödientexte erschließen. Grob gliedernd funktionierten insbesondere die vom

Chor im Tanz rezitierten oder gesungenen Partien, Aristoteles definiert das Einzugslied (*párodos*) und die weiteren Lieder nach dem Einzug (*stásima*). Daraus ergäben sich der Prolog als der Teil vor dem Einzug, die *epeisódia* als Partien zwischen den Chorliedern und am Ende der Auszug, die *éxodus*. Konstitutiv ist zudem der Botenbericht in längerer Rede (*rhésis*), der das auf der Bühne nicht direkt Darstellbare, insbesondere Gewalt, Tod, Krieg und Grausamkeiten, in überzeugender Rhetorik darbot. Zwar finden wir schon in Aischylos' *Orestie* drei zugleich auftretende Figuren; voll ausgebildete Dialoge zwischen drei in einer dramatischen Situation anwesenden Personen liest man aber erst bei Sophokles, dessen Werke auf den Bühnen der Gegenwart weiterhin hohe Beachtung genießen, neben den schon genannten vor allem *Aias* (um 454 v. Chr.), *Elektra* (413 v. Chr.) und *Philoktetes* (409 v. Chr.), darüber hinaus *Die Trachinierinnen* (442 v. Chr.) und *Ödipus auf Kolonos* (401 v. Chr.). Ähnlich wie bei Aischylos sind die meisten Texte von Sophokles – es sollen über 100 sein – verloren gegangen.

Die weitere Entwicklung hebt die individuelle Figur jedenfalls prägnanter hervor: Euripides (ca. 480–406 v. Chr.), von dessen etwa 90 Tragödien 18 überliefert sind, intellektualisiert und psychologisiert in *Elektra* (ca. 413 v. Chr.) oder *Medea* (431 v. Chr.) die Tragödie. Einige sehen in seinen Dramen, wiewohl auch heute noch die populärsten, bereits eine Niedergangsform der Tragödie, andere halten den Autor für den ‚ersten Modernen' (vgl. Bernsdorff 2003, 55). Ob dabei psychoanalytische oder performative Zugänge beispielsweise zu den bereits erwähnten *Bakchen*, wie die von Klaus Michael Grüber und Richard Schechner, nicht einen Übergriff gegenwärtiger Vorstellungswelten darstellen, müsste diskutiert werden.

Der einst zentrale Chor wird letztlich zunehmend auf eine teilnehmende Rolle reduziert. Die Figuren verlieren ihre Überhöhung, werden menschlicher, laden wie in Euripides' *Troerinnen* (415 v. Chr.) und in seiner *Iphigenie in Aulis* (um 407 v. Chr.) mehr zur Identifikation ein, auch wenn sie wie in *Medea* nicht immer ganz verständlich werden. Die ‚Fortschritte' von Aischylos über Sophokles zu Euripides für die Gesamtdramaturgie bestanden also darin, dass die handelnden Personen im Vergleich zum eher reflektierenden, kommentierenden und vermittelnden Chor wichtiger wurden. Primärer Stoff der Tragödien waren die in Athen und so auch im überwiegend, vielleicht meist ausschließlich männlichen Publikum weitgehend bekannten Mythen, wenn man von zeitgeschichtlichen Stoffen wie etwa in Aischylos' *Perser* absieht. Die Mythen wurden jedoch nicht, wie im Ritual, überzeitlich oder als Realpräsenz ins Werk gesetzt, sondern über die Dramatisierung, insbesondere den dramatischen Dialog, in ihrer Bedeutung für die Gegenwart reflektiert, neu interpretiert, kritisiert und verweltlicht, dies immer vor dem Hintergrund eines Wettkampfs um die beste Deutung, wie die verschiedensten dramatischen Bearbeitungen etwa der *Orestie*, von *Elektra* oder *Medea* zeigen.

Auch die Komödie bildete ihre ersten dramatischen Formen aus, zusammen und gegen die Tragödie. Schon für Aristoteles war – und damit begründete er eine folgenreiche dramatische abendländische Tradition – die Nachahmung von schlechteren Menschen etwas ‚Zurückgesetztes': Das Lächerliche war mit dem Hässlichen, also mit dem sinnlich wahrnehmbaren Schlechten verbunden (Aristoteles 2001, 17). Der dialogisch zur Sprache kommende Fehler, der jedoch keinen Schmerz und kein Verderben verursachen sollte, steht dem tragischen Pathos der Tragödie diametral entgegen. Die Entwicklung der Komödie hing der der Tragödie etwas nach; sie vollzog sich erst ein halbes Jahrhundert später. 486 v. Chr. wurde die Komödie Teil des offiziellen Festprogramms von Athen. Von Kommentaren zu real existierenden Personen, gar persönlichen Angriffen in der ‚jambischen Art' der alten Komödie, etwa in Aristophanes' Stück *Die Frösche* (406 v. Chr.), in dem Aischylos im Vergleich mit Euripides zum traditionellen Vorbild gekürt wird, entwickelte sie sich zu abstrakteren Formen mit Darstellungen typischer menschlicher Fehler. Aristophanes (ca. 450–380 v. Chr.) schuf mit *Lysistrata* (411 v. Chr.) eine in der Frage nach Krieg, Gender und Macht heute noch höchst aktuelle Komödie, die ihm auch im 20. Jahrhundert einen Stammplatz in den Spielplänen einbrachte. Von den 11 erhaltenen Komödien (von mutmaßlich 40 geschriebenen) werden vor allem *Die Wolken* (423 v. Chr.) und *Die Vögel* (414 v. Chr.) weiterhin gespielt.

Die mittlere Komödie wird primär von Menander (ca. 341–291 v. Chr.) vertreten, der eher aufgrund der Komödientradition und der Adaptionen bekannt ist als über seine (in Anbetracht von angeblich 100 verfassten Stücken) eher spärlich überlieferten bzw. erst spät wiederentdeckten Werke wie *Dyskolos* (316 v. Chr.). Seine Stücke bleiben tendenziell unpolitisch, bieten Konflikte im Privaten, marginalisieren ähnlich wie schon Euripides den Chor, eröffnen diesem aber zwischen den fünf Akten Raum für den Tanz, schaffen zudem wirkungsmächtige Typen, die man später in der Commedia dell'arte, bei Molière oder Nestroy wiederfindet, etwa den griesgrämigen Alten oder den bauernschlauen Sklaven. Der Tragödie war neben der Komödie institutionell – ähnlich wie dem klassischen japanischen Theater des Nō ein Kyōgen – ein Satyrspiel nachgeordnet. Oft parodierten diese die mythischen Handlungen und Figuren der Tragödien. Von den vielen als Titel bekannten Satyrspielen ist uns heute leider nur eines vollständig erhalten: Euripides' *Kyklops* (ca. 410 v. Chr.), in dem Odysseus den Satyr Polyphem überwindet.

Wichtigste Reflexionsschrift der Tragödie und damit der Entwicklung des Dramas im Theater war zweifelsohne Aristoteles' *Poetik*. Aristoteles lebte von 384 bis 322 v. Chr., also deutlich nach der Zeit der Erstaufführungen der bedeutendsten Tragödiendichter. Sein um 335 v. Chr. verfasster Text war eher für den internen Gebrauch bestimmt und wirkt heute in seiner Argumentation sprunghaft (Fuhrmann 1982, 145). Das die Komödie thematisierende zweite Buch ist verloren gegangen. Die Tragödie ist für Aristoteles „Nachahmung einer guten und in

sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe“ in „anziehend geformter Sprache“ (Aristoteles 1982, 19). Die Sprache besitze „Rhythmus und Melodie“ (Aristoteles 1982, 19); sie überforme das Unglück des Helden und distanziere es zugleich. Die Tragödie greife auf den Mythos zurück, aber mit leichten Akzentverschiebungen. Die dem Publikum mutmaßlich bekannten Handlungen sollen dabei als geschlossene und ganze Vorgänge präsentiert werden, die „Anfang, Mitte und Ende“ besitzen (Aristoteles 1982, 25), was die Tradition des geschlossenen und – dialektisch betrachtet – des offenen Dramas begründete. Innerhalb eines stringenten Handlungsverlaufs stehe die Peripetie, der Umschlag eines bisher glücklichen Verlaufs in einen unglücklichen, im Mittelpunkt. Tragische Dichtung wäre dabei wie Epik, Komödie, Dithyrambendichtung, Flöten- und Zitherspiel Nachahmung – bei Aristoteles fehlt denn auch die Lyrik, weil sie nicht nachahme. Differenzen bestünden in den verschiedenen Mitteln der Nachahmung, den verschiedenen Gegenständen der Nachahmung und den verschiedenen Weisen, auf welche sie nachahmen. Mimesis beziehe sich auf menschliche Handlungen, bei denen der Charakter eine Rolle spiele. Mittel der Nachahmung, teils einzeln, teils zugleich, wären dabei der Rhythmus, die Sprache, also Vers oder Prosa, und die Melodie. Die Nachahmenden, so Aristoteles, ahmten handelnde Menschen nach. Diese unterschieden sich dadurch, dass sie gut oder schlecht seien: Die nachgeahmten Handelnden seien entweder besser oder schlechter als die Rezipierenden oder genauso. Die Tragödie ahme bessere Menschen, die Komödie schlechtere Menschen als in der Wirklichkeit nach (Aristoteles 1982, 7–8) – ein Diktum, dass sich im Theater der Aufklärung mit der revolutionären Neuerung entscheidend änderte, dass Bürger tragödienfähig wurden (Hettner 1924, 75; Szondi 1973a). Nach Aristoteles ist die anthropologische, angeborene Konstante, die den Menschen von anderen Lebewesen unterscheidet, zum einen die ihm eigene Nachahmung, zum anderen die Freude, die jeder Mensch an der Nachahmung hat. Edlere Autoren ahmten Handlungen von Guten nach, erst in Hymnen und Preisliedern, dann in Epos und Tragödie. Gewöhnlichere Autoren ahmten Handlungen von Schlechten nach, erst in Rügeliedern und Spottgedichten, dann in der Komödie. Die Epik bestehe aus dem Bericht, eine Gattungsdifferenzierung, die vor allem für die Episierung des Dramas im 20. Jahrhundert als Antwort auf die Krise des Dialogs im 19. Jahrhundert höchst relevant wurde (Szondi [4]1963, 17). Aristoteles' oft in der Übertreibung falsch interpretiertes Diktum, die Tragödie versuche, „sich nach Möglichkeit innerhalb eines einzigen Sonnenumlaufs zu halten oder nur wenig darüber hinauszugehen“ (Aristoteles 1982, 17), wurde für die Geschichte und Entwicklung des Dramas insbesondere in der Klassik bedeutsam. Die französische Klassik beispielsweise forderte vor dem Hintergrund eines rationalen Staatsaufbaus eine dementsprechende Dramaturgie, in Weimar akzentuierte sich dies mehr auf idealistischer Ebene.

Die notwendigen Teile der Tragödie sind nach Aristoteles an erster Stelle der Mythos als Zusammensetzung der Geschehnisse – er bildet das Fundament und die ‚Seele' der Tragödie –, dann die Charaktere, die als Handelnde so oder so beschaffen sind. Nicht zuletzt komme die Sprache als Verständigung durch Worte, in Vers oder Prosa. Dann folge die Melodik, also das, was seine Wirkung ganz und gar im Sinnlichen entfalte. Die Inszenierung vermöge die Zuschauenden zwar zu ergreifen, sei jedoch „das Kunstloseste" und habe „am wenigsten etwas mit der Dichtkunst zu tun" (Aristoteles 1982, 25). Der *Poetik* nach kommt die Wirkung der Tragödie auch ohne Aufführung und Schauspieler zustande, eine normsetzende Aussage, an der sich ein Großteil der Theateravantgarde des 20. Jahrhunderts abarbeitete. Die Struktur bzw. der Bau einer Tragödie wiesen die Peripetie, also die Wendung, den ‚plötzlichen Umschwung', auf. Perfekt sei es, wenn die Peripetie mit der Anagnorisis, dem Erkennen, dem Moment, in dem sich dem Helden die tragischen Zusammenhänge plötzlich eröffnen, zusammenfalle, wie etwa in Sophokles' *König Ödipus*. Mit Hamartia wird dabei der Irrtum oder Fehler im Verhalten des Helden bezeichnet, der weniger moralisch zu verstehen als vielmehr ein tragisches Versagen, eine Fehleinschätzung der Situation sei. Die Grundlage für Ödipus' Hamartia wird im Anschluss an Wolfgang Schadewaldt häufig darin gesehen, dass er „unschuldig schuldig wird" (Schadewaldt ^{2}1970 [1956], 467). Nicht nur Kritikerinnen und Kritikern des 18. und 19. Jahrhunderts, sondern auch heutigen Interpretinnen und Interpreten erscheint in diesem Stück das Verhältnis zwischen Ursache und Wirkung, gedeutet als Schuld, problematisch bzw. bietet Anlass zu Erklärungsversuchen. So heißt es bei Gottsched 1735: „Hat nicht Ödipus auch an seinem Unglücke Schuld, da er ja in der That zu hitzig gewesen, als er seinen Vater erschlagen, wiewohl er ihn nicht gekannt?" (Gottsched 1970 [1735], 139) Insbesondere die Hybris, also die Überschätzung der eigenen Fähigkeiten, führt nach Aristoteles zum tragischen Konflikt; nur ist im heutigen Verständnis die Hybris meist nicht so verwerflich, dass sie das anschließende Leiden der Heldin oder des Helden rechtfertigt. Die Tragödie schildere schweres Leid, Pathos. Ihre Wirkung gründe auf dem Leiden des Helden. Sie bestehe in Katharsis, bei Aristoteles noch eine medizinisch-psychohygienisch zu verstehende Reinigung von durch die Tragödie erzeugten extremen Affekten, sowie *eleos*, also Jammer, und *phobos*, Schauder – Lessing transformierte diese Affekte im Dienste einer bürgerlichen Ästhetik für das bürgerliche Trauerspiel in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* in Mitleid und Furcht (Lessing 1966 [1767–1769], 308 [75. St.]).

Europäische Kultur lässt sich indes nicht allein auf die antike griechische Kultur mit den Schwerpunkten Philosophie, Kunst, Ästhetik und Wissenschaft, sondern gleichfalls auf die römische Kultur zurückführen, insbesondere was Recht und Architektur betrifft. Für das Theater muss man nach der Herrschaft der sagenhaften sieben Könige die republikanischen Eroberungsjahre zwischen

509 und 27 v. Chr. von der Kaiserzeit als Phase der Stabilisierung bis 476 n. Chr. unterscheiden. An Rom denkt dabei kaum einer, der sich für die Anfänge des Dramas interessiert; dramatische Konflikte scheinen Teil von Wagenrennen im Circus Maximus gewesen zu sein oder zu tödlich endenden Auseinandersetzungen der Gladiatoren im Amphitheater des Kolosseums geführt zu haben. Rom wird als Basis der europäischen Kulturentwicklung tendenziell eher unterschätzt, auch wenn die frühen Formen der Tragödie und Komödie Fremdimporte aus dem von Rom eroberten und beherrschten Griechenland und vor allem den die hellenistische Kultur tragenden Gebieten waren. Aus Sicht der Renaissance war das Verhältnis anders gewichtet: Der Blick zurück auf das Drama war der auf dramatische Texte von Plautus, Terenz und Seneca. Der Grund dafür waren mutmaßlich die Nähe der Renaissance, die ihren Ursprung in Ober- und Mittelitalien hatte, zu den antiken Überresten und die Überlieferungslage geeigneter Quellen. Der noch die Weimarer Klassik bestimmende Grundzug, über Rom nach Griechenland zu blicken, spiegelt den imperialistischen Zug des römischen Imperiums, das Athen nicht allein militärisch bezwang und integrierte, sondern hellenistische – kaum oder gar nicht klassisch griechische – Kultur kopierte bzw. teilweise in der Aneignung umdeutete. Die Römer übernahmen nicht zufälligerweise nach dem Ersten Punischen Krieg 264–241 v. Chr., der sie zur beherrschenden Macht aufsteigen ließ, nützlich erscheinende Teile der bereits ausdifferenzierten Theaterkulturen, -ästhetiken und -institutionen der Griechen. Diese hatten sich auf dem Boden der gemeinsamen griechischen Verkehrssprache mittlerweile professionalisiert, mit den heute typisch erscheinenden Theaterbauten – idealisiert in Ephesos zu besichtigen – über den Mittelmeerraum verbreitet und inhaltlich entpolitisiert.

Aus dem Wettbewerb der Dramen und Dramatiker war einer der Schauspieler geworden, die sich nun als Angehörige eines durchaus exklusiven Berufstandes, als Techniten des Dionysos verstanden. Erstaunlich spät und vor dem hellenistischen Hintergrund eher zögernd ließ der Senat in die *Ludi Romani*, Feste zu Ehren Jupiters, bei denen man Wagenrennen, Ringkämpfe und Reiterspiele sehen konnte, Theateraufführungen integrieren. Bekannt wurde in diesem Zusammenhang Livius Andronicus (gestorben frühestens 207 v. Chr.), nicht zufälligerweise ein freigelassener Grieche, der heute als sogenannter Vater der römischen Literatur bezeichnet wird (W. Suerbaum 2002, 93). Er soll um das Jahr 240 v. Chr. innerhalb der *Ludi Romani* das erste von ihm geschriebene lateinische Drama zur Aufführung gebracht haben. In seinen Werken griff er auf griechische Vorlagen samt deren mythologische Themen zurück; es handelte sich insgesamt um 14 Übernahmen griechischer Dramen, die jedoch nur in Fragmenten überliefert sind. Die institutionelle Einbindung in die Feste des Jupiters und damit nicht in die eines grenzüberschreitenden Gottes wie Dionysos signalisiert eine veränderte Funktion. Zwar war das römische wie das griechische Theater eine Einrichtung des Staates,

es fungierte jedoch nicht wie in Athen als Ort sowie Medium politischer Identitätsbestimmung, Auseinandersetzung und Reflexion. Römische Dramen waren im Theater weit eher Teil der herrschaftlichen Machtrepräsentation bzw. -durchsetzung und sollten die potentiell revolutionsfähigen unteren Schichten im Kontext von ‚Brot und Spielen' ruhigstellen (Manuwald 2016). Aufgeführte Dramen bildeten lediglich eine Attraktion neben anderen Attraktionen wie Gladiatorenkämpfen, Wagenrennen, Tierschauen wie -kämpfen und Hinrichtungen. Aufgrund der oft vergleichsweise kurzen Darstellung der eigentlich langen römischen Theatergeschichte könnte der Eindruck entstehen, dass die Stücke der bekanntesten römischen Dramatiker Plautus, Terenz und Seneca in den heute vielerorts mehr oder weniger gut erhaltenen römischen Theatern aufgeführt wurden. Tatsächlich liegen zwischen deren Lebzeiten bzw. der Produktion oder Aufführungen ihrer Werke und der Errichtung fester Theaterbauten teilweise hunderte von Jahren. In der römischen Republik waren die Theater noch hölzerne, schmucklose Bauten, meist in Hufeisenform, die während der Theaterfestspiele, der *Ludi Scaenici*, temporär aufgestellt wurden. Erst Pompeius konnte das Verbot fester Theater, das der Senat erlassen hatte, umgehen und 55 v. Chr. in Rom einen bleibenden Theaterbau errichten. Juvenals Motto „panem et circenses" tradiert die Schwerpunktsetzung des Gesamtunternehmens, bei dem der Circus Maximus mit seinen dramatischen Wagenrennen die meisten Zuschauenden anzog. Auch das Amphitheater mit den Gladiatorenkämpfen, die nicht so blutig waren, wie heute in der Regel dargestellt, waren wohl für die meisten interessanter. Die Schauspielerinnen und Schauspieler waren im Gegensatz zum griechischen Theater größtenteils Sklavinnen bzw. Sklaven und Freigelassene, was die Möglichkeiten ihrer Ausbeutung deutlich erhöhte.

Ausgehend vom Zentrum entstand auch in den eroberten Gebieten und Provinzen die typische römische Stadt mit einem Amphitheater für Gladiatorenkämpfe, Tierschauen und -kämpfe, mit Circusanlagen, Sportstätten und Thermen sowie einem Theater. Man zählte hunderte von Theaterbauten in den römischen Provinzen, die deren Romanisierung dienten, sich architektonisch am griechischen Vorbild orientierten, jedoch eigenständige Formen aufwiesen. Fortschrittlich war man in der Kaiserzeit keineswegs in der Dramaturgie, allerdings in der Architektur. Beton und besseres Wissen über Statik erübrigten die Hanglage; möglich wurde ein mehrstöckiges Auditorium von tragenden Gewölben, eine *cavea* für bis zu 10.000 Zuschauende, streng nach Stand, Schicht und Rang gestaffelt (Burmeister 2006). Da die Orchestra dramaturgisch entbehrlich wurde, verlor sie ihre Funktion als Zentrum und wurde zum Halbkreis sowie zum Ort der Ehrenplätze. Die *parodoi* als frühere Einzugswege des Chors wurden überwölbt, so dass sich die Akustik verbesserte. Die deutliche Abgrenzung der Orchestra durch eine etwa einen Meter hohe, mit Reliefs und Skulpturen verzierte Mauer markierte

architektonisch eine Rampe, die theaterhistorisch eine ästhetische Grenze zwischen Kunstraum, also Bühne (*pulpitum*), und Realraum anzeigen konnte. Man geht davon aus, dass die Römer auch die Erfinder des Theatervorhangs waren (Erken 2014, 29–30), der dramenhistorisch nicht ohne Wirkung bleiben sollte; sie kannten das *aulaeum*, einen riesigen Vordervorhang, der vom Dach der Bühnenwand herabgelassen werden konnte. Weil die hintere Bühnenwand (*scaenae frons*), die durch Säulen und Nischen strukturiert, mit Statuen versehen und mit Marmor verkleidet war, so hoch gebaut wurde wie die gegenüberliegenden Ränge, konnte man zum Schutz gegen Regen und Sonne eine Konstruktion von Seilen und Stoffbahnen, ein *velum*, integrieren. Dies zusammengenommen macht den ersten, nahezu geschlossenen Theaterbau aus. Ganz geschlossen wurde er jedoch erst im am römischen Vorbild orientierten Teatro Olimpico in Vicenza, dem ersten frei stehenden Theaterbau der Renaissance, der nach einem Entwurf von Andrea Palladio entstand und 1585 eröffnet wurde.

Mit der Konsolidierung und Vergrößerung des römischen Imperiums wurde der Kalender der Feste, Spiele und Vergnügungsanlässe ausgeweitet. Zu den *Ludi Romani* gesellten sich die *Ludi Plebeii*, die *Ludi Apollinares*, die *Ludi Megalenses*, die *Ludi Florales* und so fort. Von 50 v. Chr. bis in die spätere Kaiserzeit erhöhte sich die Zahl der Feier- und Spieltage von 40 auf über 100 pro Jahr. Im Vordergrund stand der Auftrag, zu unterhalten, was zu einer Gattungsverschiebung führte: Man bevorzugte die Komödie gegenüber der Tragödie und ersetzte später das literarisch gebundene Drama sukzessive durch performative Attraktionen. Zu sehen war neben Mimus und Atellane in Rom insbesondere die *fabula palliata*, eine Komödie nach griechischem Vorbild. Gerne transponierte man hellenistische Lustspiele der attischen Komödie ins Lateinische, wobei dramaturgische und inhaltliche Veränderungen zur Anpassung an den Zeitgeschmack vorgenommen wurden. Erstaunlicherweise wurden griechische Handlungsorte und Konflikte beibehalten, möglicherweise eine Form der Exotisierung, vergleichbar dem europäischen Massenkonsum von nordamerikanischen Kulturangeboten im 20. Jahrhundert. Eine adaptierte Variante der *fabula palliata* war die *fabula togata*, die, wie der lateinische Bezug zur Toga andeutet (im Gegensatz zum griechischen Gewand des *pallium*), Konflikte und Spielorte in Rom oder Italien ansiedelte.

Die uns heute überlieferten wichtigsten römischen Dramatiker sind also nicht zufälligerweise vor allem Komödienautoren, namentlich Plautus und Terenz. Beide übernahmen aus der hellenistischen Komödie, insbesondere der von Menander, Handlungsstrukturen, Schauplätze und Charaktere. Von Titus Maccius Plautus, der vermutlich zwischen ungefähr 250 und 185 v. Chr. gelebt hat, sind 20 Verwechslungs- sowie Sklavenkomödien und Mythentravestien erhalten. Unschwer lassen sich in einem Streifzug quer durch die europäische Dramen- und Mediengeschichte Plautus' Typen erkennen, etwa die listig-intrigierenden, doch

treuen und engagierten Sklaven, die strengen und geizigen Väter, die unernsten Söhne, der Schmarotzer und der angeberische Soldat aus *Miles Gloriosus*. Durchaus im Spielplan der heutigen Theater zu finden sind das Stück *Amphitruo*, das zur dramatischen Vorlage ähnlicher Stücke von Molière, Heinrich von Kleist, Jean Giraudoux und Peter Hacks wurde, sowie *Das Dreigroschenstück, Maulhelden*, *Die Gefangenen*, *Das Eselsspiel*, *Der Perser* und vor allem das in seiner dramatischen Grundstruktur immer wieder kopierte Stück *Die Zwillinge*, an dem sich Shakespeare für seine *Komödie der Irrungen* (1592) orientierte. Tempo, unmittelbare Verständlichkeit, auf sprachlicher Ebene Zotiges, taktisch verteilte Schimpfwörter und manch Obszönes lassen vermuten, dass Plautus den Erfolg beim breiteren Publikum suchte. Komik entsprang weniger der dramatischen Handlung als der gesuchten komischen Situation, eine dramaturgische Tendenz, die wir heute etwa aus Sitcoms kennen.

Der etwas später wirkende Publius Terentius Afer, der als Terenz in der Dramengeschichte prominent wurde und der vermutlich von ungefähr 185 bis 159 oder 158 v. Chr. lebte, schrieb im Vergleich zu Plautus ästhetisch ansprechendere Dramen. Auf inhaltlicher Ebene sind Generationenkonflikte, Eheprobleme und die Auseinandersetzungen des sozialen Zusammenlebens seriöser dramatisiert, eingebunden in eine geschlossenere, kausallogisch nachvollziehbare Dramaturgie, die sich stärker an der griechischen Vorlage orientiert. Charaktere treten weniger typisiert auf, agieren psychologisch glaubwürdiger; sie sind nicht so derb, die Väter nicht so geizig, die Sklaven nicht so frech, die Dirnen nicht so sexualisiert wie in den Stücken von Plautus. *Der Eunuch*, *Die Schwiegermutter*, *Der Selbstquäler*, *Phormio*, *Die Brüder* und *Das Mädchen von Andros* muten auf der dialogischen Ebene poetischer und stilvoller an, so dass Terenz' Dramensprache zur Vorlage der lateinischen Literatursprache werden konnte. Auf diese Weise wurde das Drama zur Grundlage der Renaissance; Terenz' Werke bildeten einen gewichtigen Teil des anfangs schmalen, aber strengen Kanons weiterführender Schulen, Akademien und Universitäten. Darüber hinaus entwickelte man in der Renaissance aus Terenz' Stücken die zeitgenössische Komödie.

Auffällig ist also die Marginalisierung der Tragödie im römischen Theater. Zwar schrieb man am griechischen Vorbild orientierte Tragödien, etwa die *fabula praetexta*, in der die Spieler in der purpurbesetzten *toga praetexta* römische Helden verkörperten. Doch Lucius Annaeus Seneca, der ungefähr vom 1. bis zum 65. Jahr n. Chr., also in der Kaiserzeit, lebte und bedeutende Dramen schrieb, ist eine Ausnahmeerscheinung im Feld der kaum oder schwach vertretenen Tragödiendramatik. Die Überlieferung Senecas verdanken wir mutmaßlich der Qualität der Dramen sowie ihrem weltanschaulichen Hintergrund der Stoa, der mit christlichen Vorstellungen harmonierte. Zweifelhaft ist jedoch, ob die Tragödien Senecas wirklich für die Aufführung oder zur Rezitation oder gar nur als Lesedra-

men gedacht waren. Die dramatischen Handlungen lassen Themen, Handlungsmuster und Grundstrukturen der Werke Euripides' erkennen, etwa in *Medea*, *Phaedra*, *Der rasende Hercules*, *Die Troerinnen* oder *Die Phönizierinnen*. Dennoch vertreten sie ein deutlich anderes Menschenbild, mit besonderer Betonung eines von Affekten dominierten Innenlebens der Figuren (Erken 2014, 27). Senecas *Agamemnon* geht auf Aischylos' *Orestie* zurück, sein *Oedipus* auf Sophokles. Im Vergleich zum griechischen dramatischen Vorbild werden die Extreme, eingeschlossen bis dahin im Drama nicht bekannte Grausamkeiten, prägnant ausgestellt, etwa in Senecas *Medea*, die anders als bei Euripides den Kindsmord auf offener Bühne zeigt. Mehr Pathos, mehr Gefühl, mehr Betonung des Ichs mögen in der Dramengeschichte dazu geführt haben, dass Senecas Tragödien, gemessen an ihrem ursprünglichen Einfluss, außerordentlich wichtig für die Neuentwicklung des Dramas in der Renaissance wurden, weit mehr als die zum großen Teil noch unbekannten oder mangelhaft überlieferten griechischen ‚Originale' (Erken 2014, 50–54).

Paradox erscheint heute, dass sich ausgerechnet in der Zeit der qualitativ überzeugenden Tragödien Senecas, also in der ersten Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr., die letzte Aufführung einer Tragödie nachweisen lässt. Insbesondere nach dem Übergang in die Kaiserzeit ist ein Trend zu Gesangspartien (*cantica*) auf Kosten von Sprechpartien (*di-* oder *deverbia*) festzustellen. Der Rückgang des literarischen Textes als Bezugspunkt im Theater während der fortschreitenden Kaiserzeit verschob die dramatische Produktion in das Performative. *Fabula palliata* und *fabula togata* gerieten vollständig aus der Mode. Derbe, volkstümliche, unterhaltende, pantomimische Formen eroberten die *Ludi Romani*: Auf der Tagesordnung standen Atellane-Spiele, geprägt durch Stegreifspiel, Groteskmasken und dramatisch wirksame Typen wie den Idioten Maccus, den Vielfraß Dossenus, den Angeber Bucco oder den trotteligen Greis Pappus, sowie Mythentravestien, die Götter vermenschlichend dramatisierten, und Phylakenpossen, eine derbsinnliche Typendramatik. In körperbetonenden, wenn nicht voyeuristischen Improvisationen parodierte man trivial-auffällige Alltagssituationen, vor allem im Mimus, in dem ohne Masken in einem alles Mögliche verdeutlichenden Verismus auch Frauen zur Bühnenattraktion wurden. Beliebte dramatische Themen waren das Fremdgehen und der Ehebruch. Bettszenen sollen dabei höchst realistisch verkörpert, die Aufführungen durch einen Striptease abgeschlossen worden sein. Man muss also mit aller quellenkritischer Vorsicht von einem antiken erotischen Theater mit einem irrelevanten dramatischen Gerüst ausgehen. Prägnant erscheint heute die dramatisch eigenartige Form des Pantomimus (wörtlich: einer, der alles nachahmt), die Deklamation einer dramatischen Handlung durch einen Chor oder einen Vorträger bzw. Sänger, wobei die verschiedenen Rollen von einem Solisten ohne Sprache, jeweils anders maskiert und kostümiert, mit Tanz,

Masken und Gebärden kommuniziert wurden. Die meist tragischen Stoffe und Konflikte waren der Geschichte oder dem Mythos entnommen.

Der Übergang zum Drama im Mittelalter wurde entscheidend durch die scharfe Ablehnung des Theaters durch Vertreter des politisch erstarkten Christentums geprägt, die in Schriften der Kirchenväter überliefert ist. Erotische Anspielungen oder Darbietungen, vor allem aber das Verspotten des Christentums in der Dramaturgie des Mimus boten wirksame Angriffsflächen. Übersehen wird heute jedoch oft, dass in der Vorstellungswelt des Christentums die Gleichheit aller Menschen vor Gott zumindest theologisch das historische Feld für spätere Menschenrechte auf politischer wie gesellschaftlicher Ebene eröffnete; konkret richtete sich das Verdikt der Kirchenväter zugleich gegen Zwangsprostitution, Menschenhandel, sexuelle Übergriffe oder das Ausnützen von Angehörigen niederer Schichten und Sklavinnen bzw. Sklaven, die für erotische Bühnendarstellungen benutzt wurden. 529 n. Chr. wurden die Theater als Aufführungsort des Dramatischen von Kaiser Justinian geschlossen. Anzunehmen ist jedoch, wenn auch kaum oder gar nicht durch Quellen belegt, dass es weiterhin Aufführungen vielfältiger dramatischer, tendenziell vielleicht eher performativer Formen auf Straßen, Festen, Jahrmärkten gegeben hat.

II.2 Mittelalter

Drama und Theater des Mittelalters werden gerne als Besonderheit betrachtet (Erken 2014, 31–49), zumal sich für das Ende der quellenarmen Zeit die Frage stellt, ob das Drama in der Renaissance wieder oder gänzlich neu entdeckt wurde. Vom attischen und römischen Drama wusste man im Mittelalter fast nichts, zumindest nicht in Mitteleuropa. Das mittelalterliche Drama weist in seinen frühen Formen keine entwicklungsgeschichtliche Kontinuität auf; es führte weder antike Traditionen weiter, noch begründete es das humanistische oder frühbarocke Drama. Dabei ist *cum grano salis* zwischen geistlicher und weltlicher Theatralität zu differenzieren. Vorstellungswelten des Mittelalters unterschieden sich deutlich von den heutigen, insbesondere die Orientierung auf das Jenseits, die Erwartung der baldigen Wiederkehr Christi, verbunden mit einer statischen Vorstellung vom Diesseits. Das Mittelalter nahm kaum Bezug auf das Empirische (im heutigen Sinne), kannte keine Zentralperspektive und auch der moderne, diesseitige Fortschritt als Säkularisat der Heilserwartung war ihm fremd. Figuren und wichtige Handlungen stellten daher keine Nachahmung der empirischen Wirklichkeiten dar, sondern Bilder des Göttlichen. Die mittelalterliche Vorstellungswelt gliederte die Welt gemäß einer deutlich hierarchisierten Stufenordnung, u. a.

in eine Sozialpyramide, eine von Gott gewollte Ordnung, in der der Mensch seinen festen Platz einzunehmen und auszufüllen hatte. Heilsgeschichte, Glaube und Theologie integrierten Wissen von der Natur, der (Natur-)Geschichte, der sozialen Umwelt und dem Menschen. Diese historisch-epochale Eigenheit führte zu einer theatralen Vielfalt und einer spezifischen Dramaturgie, die wir heute eher als nicht-aristotelische, epische verstehen würden. Die mittelalterliche Ästhetik des theatralen Gestus, des Zeigens, verweist darauf, dass es um die Demonstration im Kult, nicht um Kunst ging (Belting ^{6}2004). Dramaturgisch, aber auch raumästhetisch herrschte ein Antagonismus von Gut und Böse, Gott und Teufel, Himmel und Hölle vor. Das unterhaltsam-gesellige Dionysische im weltlichen Spiel behauptete sich neben dem auf das Heil des Menschen gerichteten geistlichen Spiel.

Drama und Theater im Mittelalter waren unmittelbar wie mittelbar die Folge der Verurteilung des Theaters in der Spätantike. So kritisierte bereits Kirchenvater Johannes Chrysostomus (etwa 344–407) das Theaterspiel energisch: Dümmlich wirkende ältere Mimen machten sich lächerlich, jüngere träten eitel und feminisiert auf. Noch schlimmer erschienen ihm die Schauspielerinnen; sie zeigten mehr, als moralisch tragbar sei, erzeugten bei Männern sinnliche Begierden und bei Frauen Neid auf Kleidung und attraktive Erscheinung. Beides sei einem christlichen Leben über alle Maßen abträglich und führe so weit, dass Familien zerstört oder erst gar nicht gebildet würden (Erken 2014, 31). Auch Augustinus (354–430) war ein Gegner der Schauspiellust, wie man in seinen *Confessiones* lesen kann. Die Neugierde, die Neigung zum Spiel, der Reiz der Fiktion hätten selbst ihn, der zur höchsten Autorität mittelalterlicher Theologie werden sollte, von Besserem und Höherem abgehalten, wie Augustinus in seinen Erinnerungen rekapituliert (Augustinus 1989, 72). Im Mittelalter fand das Dramatische deshalb, wenn überhaupt, lediglich in einem ‚subkulturellen Theater' (Erken 2014, 31–42) mit fließendem Übergang in die Alltagstheatralität statt. Es reüssierten vermutlich eher performative Formen von fahrenden Schaustellern, oft Darsteller, Tänzer, Sänger, Vortragende im Sinne von lebenden ‚Zeitungen'; es traten Spaßmacher, Erzähler, Akrobaten, Musikanten, Taschenspieler, Tierbändiger, zuweilen Ärzte oder Heiler bzw. Quacksalber außerhalb der akzeptierten Ordnung und Gemeinschaften auf. Man nannte sie *histriones*, heute verstanden als ‚vulgäre' Komödianten, *joculatores* als theatral-performative ‚Konkurrenten' der Prediger, und *menestrels*, als die man Fahrende, Spielleute, Musikanten oder Mimen bezeichnete.

In theologischer Hinsicht besserte sich die Meinung über Komödianten im Spätmittelalter etwa mit Thomas von Aquin (U. Schulze 2012). Er äußerte sich zur Angemessenheit des Performativ-Korporalen und Dramatisch-Repräsentativen der Histrionen in seiner *Summa Theologica* (1265–1273) und rückte die Bescheidenheit im präsentierten Verhalten als wünschenswertes Ziel in den Vordergrund (STh II-II, q. 168, a. 3, ad 3). Man dürfe durchaus Vergnügen an den Repräsenta-

tionen des Alltags finden; diese Haltung sei gar für die Gemeinschaft nützlich. Beachtet werden solle nur stets, dass das Schauspiel zur richtigen Zeit, am richtigen Ort und vor allem ohne unanständige Handlungen und Ausdrücke stattfinde (STh II-II, q. 168, a. 3, ad 3). Thomas von Aquin spricht dabei schauspielerische Formen an, die in seiner Zeit gang und gäbe waren. Schon um 900 agierten *spilari*, Handpaukenschläger, Tänzer oder Schauspieler, bzw. der *spîlman* als fahrender Sänger, Musikant oder Gaukler. Vermutlich ist auch von der Theatralität volkstümlicher Bräuche, etwa zu Beginn des Frühlings, auszugehen. Darüber hinaus ist ein fließender Übergang zwischen Alltags- und Unterhaltungstheatralität anzunehmen. Die Entwicklung von undramatischen zu dramatischen Formen eröffnete dann vor allem die Theatralität der Liturgie. Postmodern-performativ gespiegelt findet man diese etwa in Christoph Schlingensiefs *Die Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* (2008), die zwar die heutige Liturgie der katholischen Kirche travestiert und parodiert, aber dennoch Grundzüge des Dramatischen wie Theatralen im Ritual und Ritus deutlich macht.

Das Ritual der katholischen Kirche ist per se theatral, insbesondere als es mehr und mehr der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde (Turner 1989 [1982]). Man musste dabei im Mittelalter von besonderen medialen Grundbedingungen ausgehen: erstens von einem Analphabetismus der Gläubigen; zweitens von einer Präsenz magischer Praktiken im Alltag und in der allgemeinen Kultur vor dem Hintergrund der Übernahme von volkstümlichen Bräuchen in den Festkalender wie Weihnachten; drittens von einer ‚Kunst', die heteronom im Dienste des Kults bzw. der Vermittlung des Glaubens stand. Das Dramatische entfaltete sich sukzessive innerhalb des bestimmenden Rahmens der Liturgie – dramatisch relevant wurden ab dem 10. Jahrhundert in die Liturgie eingefügte theatrale Szenen (U. Schulze 2012). Zentral war dabei die Osterliturgie, so dass die Osterspiele als Beginn des mittelalterlichen Theaters bezeichnet werden können. Theatraler Kern war in diesen der Ostertropus *Quem quaeritis in sepulchro*. Dieser Gesang als Teil der Osterliturgie repräsentierte das Gespräch zwischen dem Engel, der das Grab Christi bewacht, und den drei Marien, die zum Grab kommen, um Christus zu salben, und durch den Engel von seiner Auferstehung erfahren (*Visitatio sepulchri*). Als Tropus kennt er dialogische Vorstufen, etwa das Zwiegespräch am Grab Jesu, ein im Original lateinischer Wechselgesang aus der Mitte des 10. Jahrhunderts. An die Antwort auf die Frage, wen die Marien im Grab suchten, schließt der Engel die frohe Botschaft an, Jesus sei auferstanden. Dem folgt die Aufforderung zur Verkündigung. Davon ausgehend weitete sich der dramatische Dialog aus, etwa durch eine Dialogzeile in einer dramatischen Situation, in der der Priester als Engel das Linnen aufhebt und die Marien auffordert, die Stelle genauer zu betrachten, an der Jesus gelegen hat (Erken 2014, 39; Keller und Landmann 2005, 1357).

Später machten sich im Ostertropus betont performativ-dramatische Elemente wie der Wettlauf von Petrus und Johannes zum Grab oder der Salbenkauf der Marien bemerkbar. Die Salbenkaufszene beispielsweise wurde zur Krämerszene erweitert, in die zeitgenössische Spieler- und Zuschauererfahrungen mit dem Handel einflossen; so wurde die eingebundene Szene zum mehr oder weniger selbständigen dramatischen Element im Theaterspiel. Die szenisch-theatralen Ausarbeitungen dieses Kerns durch Integration von Ereignissen zeitlich und kausal vor und nach dem Grabbesuch führten zunächst zur liturgisch eingerahmten lateinischen Osterfeier, dann zum deutschsprachigen Osterspiel. Die Bezeichnung ‚spil', die dem lateinischen ‚ludus' folgt, ist dabei nicht nur der im Mittelalter dominierende Ausdruck mit einem Bedeutungsumfang, der Text und Aufführung einschließt, sondern signalisiert auch die Andersheit des mittelalterlichen Dramatischen wie Theatralen. Die Handlungen der geistlichen Spiele entstammten biblischen, hagiographischen oder apokryphen Quellen; man integrierte, ähnlich wie im antiken Athen, kulturrelevante Mythen, Stoffe und Welterklärungserzählungen. Die Dramatik geistlicher Spiele ist also keineswegs, wie in der Moderne, als dramaturgisch freie Entfaltung eines Konflikts zu verstehen. Immerhin bemühte man sich um komplexere theatrale Dramaturgien mit biblischem Inhalt.

Geistliche Spiele oder Mysterienspiele differenzierten sich aus in Osterspiele, von denen fast 700 bekannt sind, Weihnachtsspiele, Mirakelspiele, die Episoden aus dem Leben eines Heiligen, eines Märtyrers oder bekehrten Sünders präsentierten, Fronleichnamsspiele und Passionsspiele. Insbesondere die Passionsspiele, die ab dem 13. Jahrhundert in Deutschland und Frankreich belegt sind, kann man als Theatralisierung im Sinne einer Dramatisierung der Passionsgeschichte und als Transformation einer eher rituell-religiösen in eine eher der Unterhaltung oder Belehrung dienende Funktion begreifen, was heute noch am Oberammergauer Passionsspiel zu verfolgen ist. Dramenhistorisch ist insbesondere das Osterspiel von Luzern bedeutend, das in fragmentarischen Spieltexten von 1545, 1571, 1583, 1597 und 1616 überliefert ist (Keller und Landmann 2005). Als Massenschauspiel mit bis zu 300 Rollen wurde es von 200 Darstellern auf engstem Raum aufgeführt. Hinzu kamen etwa 150 Musiker, mehrere Chöre und Musikantenensembles. Zu sehen waren dramatisierte Szenen um die Auferstehung, zudem ein heilsgeschichtliches Panorama von der Erschaffung der Welt bis Pfingsten. Der erste Spieltag bot eine Darstellung von sieben alttestamentlichen und 21 neutestamentlichen Akten. Der zweite Spieltag war dem Leben, Wirken und Sterben Christi in 28 weiteren Akten gewidmet. Die Handlung wurde durch Figuren der Kirchenväter, welche die Handlung kommentierten, unterbrochen. Die männlichen Darsteller konnten hierbei potentiell aus allen Schichten stammen, mussten jedoch in Abhängigkeit von Stand und Ansehen der erwünschten Figur bezahlt werden.

Kostüm und Requisiten waren vorgegeben; die Darsteller fertigten sie selbst an und brachten sie mit.

In den Weihnachtsspielen entwickelte sich die dramatische Handlung ausgehend von der Krippe, von der Geburt des Kindes und der Anbetung der Hirten bis zu den Verbrechen des Herodes bzw. dem Kindermord und der Ankunft der Heiligen Drei Könige. Weihnachtspiele waren jedoch nicht so verbreitet wie Osterspiele, denn Ostern war im Jahr eines Katholiken weitaus wichtiger als das Weihnachtsfest. Etwas weltlicher, dennoch nicht ohne Glaubensbezug, präsentierten sich Mirakel- oder Heiligenspiele wie solche über das Leben der Heiligen Apollonia (um 1461). Diese kannten in den Märtyrerszenen durchaus Gewalttätigkeiten. Dramenhistorisch ging man zunächst von der Vorstellung aus, dass sich die geistlichen Spiele vom Kirchenraum auf den Kirchenvorplatz ausgeweitet und verlagert hätten; heute nimmt man unabhängige parallele Entwicklungen für die Ausbildung des Dramatischen an (Erken 2014, 34).

Schon für das 13. Jahrhundert ist dabei eine Weiterentwicklung des geistlichen Spiels festzustellen: Christus wurde zur theatralen Figur, woraus sich neue Möglichkeiten für dramatische Szenen ergaben. Der Spielraum wurde vergrößert, etwa durch Prozessionen und die Integration des Außenraums der Kirche in das Spiel. Elemente der jeweiligen Volkssprache verdrängten das für die beteiligten Laien und Zuschauerinnen bzw. Zuschauer meist unverständliche Latein. Für das Spätmittelalter kann man dann einen Übergang vom szenisch-dramatischen Ritual zum religiös-dramatischen Theater feststellen. In den Städten ist der Aufstieg des Bürgertums zu beobachten, was eine gewisse Freiheit von der Anbindung an den Herrschaftsbereich des Lehnsherrn mit sich brachte; der Preis dieser Freiheit waren jedoch eine neue Skepsis und ‚vormoderne' Weltverlorenheit. Während das szenisch-dramatische Ritual die Eingebundenheit und Geborgenheit des Menschen in der Welt bestätigte, reflektierte das religiös-dramatische Theater den Weltzustand (U. Schulze 2012). Es versuchte, den Zweifel zu überwinden und warb für den richtigen christlichen Weg, machte dabei aber auf den Verlust von Sicherheit aufmerksam. Dies spiegelte sich im Übergang vom Symbolismus der Romanik, also von überzeitlichen Sinnbildern, zum ‚Naturalismus' der Gotik im Sinne von erkennbaren Abbildern der zeitgenössischen Umwelt.

Das sich dramatisierende Theater fand nun in der historischen Langzeitschau weniger im Kirchenraum, mehr auf dem Marktplatz statt; aus der ritualisierten, symbolischen Gebärdensprache wurde eine eher an den Alltag erinnernde Körpersprache. Statt liturgischen Gesang hörte man nun häufiger eine dramatische Sprache in gehobenem Ton; die Spielleitung ging von den Geistlichen auf weltliche Initiatoren, Lehrer, bildende Künstler oder Stadtschreiber über. Neben den Mysterienspielen wie dem bekannten *Mystère de Valenciennes* (1547), zu deren Rollenbesetzung die Zünfte beitrugen, ist im Spätmittelalter die Neuentstehung

weltlicher Theaterformen auszumachen, etwa der Farce, des Fastnachtsspiels oder der *morality plays*. Das Fastnachtsspiel entstand mutmaßlich aus Umzügen und Fastnachtssprüchen, etwa der Zirkelbrüder in Lübeck 1432. Aus dem Spottvers entwickelte sich das rollenhafte Darstellen der zur Zielscheibe gewordenen Persönlichkeiten und Stände. Formen aus Volksbräuchen wurden zum Spiel der Patrizier und Bürger, man denke an Hans Sachs in Nürnberg (1494–1576) (Przybilski und Greil [in Vorb.]). In Hans Rosenplüts (1400–1460) *Die karge Bauernhochzeit* wird etwa ein Bauer von seinen Hochzeitsgästen angeklagt, nicht für eine angemessene Bewirtung gesorgt zu haben (Ridder 2009, 65–67). Fastnachtsstücke konnten sich auch antijüdischer Polemik bedienen, etwa in Hans Folz' (ca. 1437–1513) *Kaiser Constantinus* (um 1475) und im *Spil von dem herzogen von Burgund* (1486/1493), in denen die öffentliche Demütigung und Misshandlung von Juden dargestellt wurde (Cramer [3]2000). Das *morality play* bzw. die Moralität stammte aus England und den Niederlanden, etwa *The Castle of Perseverance* (1425), präsentiert auf einer Rundbühne in Cornwall, oder *Everyman* (nach ca. 1485), dessen heutige Version von Hugo von Hofmannsthal, *Jedermann* (1911), aufgeführt auf dem Domvorplatz, die zentrale Inszenierung der von Max Reinhardt eingerichteten Salzburger Festspiele ist.

Die Dramaturgie der sich im Spätmittelalter herausbildenden Dialogik und Dramatik hängt im Übergang zur Renaissance mit der Entwicklung von mittelalterlichen Bühnenformen zur Perspektivbühne zusammen. Für das Mittelalter gilt zunächst, dass sich insbesondere an den Bühnenstrukturen ein Bruch mit der antiken Theaterkultur, vom Dionysostheater bis zum römischen Theaterbau, erkennen lässt. Eine zeit- wie kulturgebundene Besonderheit war die Simultanbühne, die heute selten zur Anwendung kommt; eine Ausnahme wäre das Pariser Kollektivprojekt *1789* (1970) von Ariane Mnouchkine oder das *Antikenprojekt* der Berliner Schaubühne in den 1970er Jahren. Daneben waren die Wagenbühne und die Budenbühne als einfache, temporäre Bretterpodeste in Gebrauch. Die mittelalterliche Simultanbühne muss man als Raumbühne verstehen, auf der dem Publikum alle für eine Aufführung benötigten Schauplätze unabhängig vom dramatischen Handlungsgang simultan vor Augen standen. Wichtigste Merkmale waren das unveränderte Nebeneinander der nacheinander bespielten Bühnen und die vielfältigen Möglichkeiten der Überlagerung von Darstellungs- und Zuschauerraum. Freilich blieb es noch bei schlichten, aus Holz erstellten, temporären Aufbauten. Die Darstellenden befanden sich während des gesamten Spiels auf ihren Spielständen. Während ihrer Spielpausen saßen sie; wenn sie spielten, standen sie. Die Zuschauenden bewegten sich auf dem freien Platz (*platea*) zwischen den Aufbauten hin und her, zum Teil wurden sie in das Spiel einbezogen, insbesondere durch den Dialog oder die Wortkulisse des Spiels. Zu sehen waren Orte aus biblischen dramatischen Handlungen, die durch einfache Symbole

charakterisiert wurden: Ein hohes Gerüst trug Bilder und Zeichen des Himmels; einen von der Spielebene nach unten weisenden Dämonenrachen verstanden alle als Symbol der Hölle; ein Baum konnte als Baum der Erkenntnis das Paradies andeuten; ein Wüstenstrauch bedeutete die Welt nach der Vertreibung von Adam und Eva. Die so präsentierte Vorstellungswelt steht einer uns heute als natürlich erscheinenden linear-fortschreitenden wie auch in den Szenen auf einen Fluchtpunkt und den Menschen als Beobachter konzentrierten, weltadäquaten dramatischen Darstellung entgegen. Ein an der Antike orientiertes Drama und Theater, das sich mehr dem dramatisch handelnden Menschen in der Welt zuwendete, war der Renaissance vorbehalten.

II.3 Renaissance und Barock

Drama und Theater der Renaissance

Das Ende des Mittelalters wurde ungleichzeitig und in Wellen erreicht. Ausgehend von Italien, dann in anderen Ländern Europas transformierte sich die Vorstellungswelt sukzessive und folgenreich. Diesen Wandel benannte man später mit dem französischen Begriff ‚Renaissance', übersetzt aus dem italienischen ‚Rinascimento'; bei Giorgio Vasari (1511–1574) liest man „rinascità" (Vasari 1967, 13, 31). Mutmaßlich angeregt wurde diese Phase durch den Niedergang von Byzanz sowie architektonisch erhaltene Reste antiker Kulturen in Italien – politisches Ziel war eine ‚Renaissance' des Römischen Reichs bzw. eine Aufwertung der italienischen Kleinstaaten. In dieser Epoche veränderten sich kulturelle, mediale, gesellschaftliche und politische Strukturen vor dem Hintergrund neuer Vorstellungen von Menschen, Welt, Ästhetik und Kosmos. Neben die dominierende christliche trat die antike Kultur, die als vorstellungsweltliche Legitimation gegen spätmittelalterliche Hegemonien in Anschlag gebracht wurde. Die Antike wurde zum Vorbild und Maßstab idealer Kunst, Politik und Schönheit. Aufmerksamkeiten und Lebensperspektiven verschoben sich vom mittelalterlichen Jenseits zum Diesseits. Zugleich verlagerte sich das Reich Gottes in das Innere des Menschen. Vorbild war die Harmonie der Proportionen, sowohl des menschlichen Körpers als auch eines Bauwerkes – Maler und Architekten nahmen neu, vor allem neuplatonisch Maß. Die Humanisten förderten naturwissenschaftliche Weltzugänge, die Philosophie emanzipierte sich von der Theologie (Panofsky 1992). Neben der geistlichen Kultur erstarkte die weltliche. Jacob Burckhardt sprach von der „Wiederentdeckung der Welt und des Menschen" (J. Burckhardt 1926, 241; Greenblatt 2013; Roeck 2017). Cosimo I. de' Medici (1519–1574) gründete, auch aus machtpolitischen Gründen,

die Akademie von Florenz; von den dort lehrenden Humanisten wurde auf der Basis des Neoplatonismus die Schönheit des Universums als Erscheinung der göttlichen Idee verstanden. Künstlerinnen und Künstler bekamen nun nicht nur einen Namen, ihnen wurde ein nahezu göttlicher Rang zugewiesen. Immerhin waren sie Schöpfer einer eigenen, die göttliche Schöpfung spiegelnden Welt. Der Mensch richtete seine Aufmerksamkeit nach der Auflösung der mittelalterlichen Vorstellungswelt auf sich selbst. Das Kunstwerk sollte dessen Identität stiften, abbilden und repräsentieren. Dem Drama als Kunstwerk kam dabei sukzessive die Aufgabe zu, die Identität des Einzelnen im Dialog zu entwickeln. Drama und Theater offerierten die Inszenierung des zwischenmenschlichen Bezugs der sich ausbildenden Identitäten, der sich im Dialog repräsentierte. Mit dem Blick über das Mittelalter zurück wurden antike Dramatiker und deren dramatische Texte wiederentdeckt. Erstdrucke von Terenz (1470), Plautus (1472) und Seneca (1474) wiesen den Weg; zahlreiche Neuauflagen, u. a. von Terenz (einschließlich Illustrationen) in Lyon 1493 oder in Straßburg 1496, schlossen sich an. Leonardo da Vinci (1452–1519) unternahm mit seinen anatomischen Studien gar eine Reise ‚unter die Haut', organisierte höfische Feste und dachte sich ständig realisierbare oder phantastische Maschinen und nützliche Ingenieurskonstruktionen aus.

Man wendete sich insgesamt gegen die mittelalterliche Askese, proklamierte diesseitige Lebensfreude, die Autonomie des menschlichen Geistes und unternahm die Entdeckung des menschlichen Körpers sowie die geographische Erkundung bzw. Eroberung der Welt. Statt mittelalterlicher Statik ging es um Dynamik und Performanz, was auch das Drama und das Theater gravierend veränderte – eine Notwendigkeit in einer abendländischen Gesellschaft im Umbruch, in der der Kapitalismus erste Gestalten annahm (Burke 2011; Roeck 2017). Bankengründungen in Florenz, Siena oder Augsburg, die in Venedig entwickelte doppelte Buchführung, effizient produzierende Manufakturen, wirtschaftlich geführte Minen und ein die Kolonisation vorbereitender Handelsverkehr grundierten ein aufkeimendes Unternehmertum, das den mittelalterlichen Kollektivismus aufhob. Die Aufweichung des christlichen Zinsverbots erlaubte die Entwicklung einer zirkulären Geldwirtschaft und einen funktionierenden Geld- und Bankenverkehr. Hierzu benötigte man ein höheres Maß an Rationalität, Berechenbarkeit und Planung, die neben den Leistungen der wissenschaftlichen Astronomie wie in Nikolaus Kopernikus' (1473–1543) *De revolutionibus orbium coelestium libri VI* oder den innovativen Entwürfen der Architektur in den beeindruckenden Idealstädten zu einem rationaleren, also im Sinne von Aristoteles kausallogischeren Handlungsschema des Dramas im Dialog zwischen selbstbewussten Menschen führten. Der Buchdruck mit beweglichen Lettern errichtete ab der Mitte des 15. Jahrhunderts die von Marshall McLuhan so genannte Gutenberg-Galaxis. Medienhistorisch veränderten sich über das neue Medium des gedruckten Buches die Vorstellungs-

welten nicht allein auf quantitativer, sondern vor allem auf qualitativer Ebene; neues Wissen, erweiterte Diskurse und alternative Perspektiven eröffneten bisher ungeahnte Möglichkeiten. Ohne diese Medienrevolution wären die Reformationen Luthers, Zwinglis und Calvins, die wiederum zum protestantischen Schultheater und – dialektisch gesehen – zum Jesuitendrama führten, nicht möglich gewesen (McLuhan 1962).

Das ehrgeizige, oft städtische Bürgertum verbündete sich mit dem aufsteigenden Königtum in England, Frankreich, Spanien, Österreich und Preußen, um deren Herrscherfamilien über kurz oder lang Nationen entstanden, die nach der Aufklärung als Struktur sukzessive demokratisch(er) werden konnten. Die alte Feudalgesellschaft und der Adel, der seine Macht noch auf Landbesitz, auf den gebrochen tradierten Landgütern der römischen Spätantike begründete, gerieten unter Druck (Burke 2011). Mit dem individuellen Menschen im Mittelpunkt des Dramas, der gesellschaftlich als Unternehmer, absolutistischer Herrscher oder Künstler firmierte, ging es in der Ästhetik um Harmonie, um die Abstimmung der Teile mit dem Ganzen, so dass die Hochschätzung von Dramenregeln plausibel erscheint, insbesondere in der Vermittlung der zentralen Poetiken von Horaz' *Ars Poetica* (ca. 19–10 v. Chr.) und Aristoteles' *Poetik*.

Zumindest indirekt verbunden mit dem Drama und seiner Aufführung war die (Wieder-)Entdeckung der Perspektive in der bildenden Kunst; Masaccio schuf um 1425 das Fresko der Dreifaltigkeit in der Kirche Santa Maria Novella in Florenz. Dieser Blick wie durch ein Fenster in einen Raum zeitigte, wie Erwin Panofsky anmerkte, für das Drama und Theater neue Blickwinkel, Kohärenzen und Konstellationen (Panofsky 1980, 99; Blum 2015). Er war Basis der sich ausbildenden Perspektivbühne und leitete eine weitere theaterästhetische Entwicklung ein, die ihre Höhepunkte im Naturalismus und in der klassischen Filmdramaturgie erreichte. Denn sowohl die Bühne der Aufführung des naturalistischen Dramas in Berlin um 1890 als auch der konstruierte Filmraum der ausgebildeten Hollywood-Ästhetik der 1940er Jahre präsentierten die Illusion eines Einblicks in einen anderen Raum, in den die Zuschauenden versetzt wurden. Obwohl der geistliche wie weltliche Bühnen- und Spielbetrieb des Mittelalters an einigen Orten bis ins 16. Jahrhundert erhalten blieb, spricht man von einer Neuerfindung des Dramas wie Theaters durch die Humanisten: Diese orientierten sich an den Komödien von Plautus und Terenz, den Tragödien Senecas sowie an der systematischen Lektüre der antiken Poetik, hinzu kamen das Studium und entsprechende Rekonstruktionsversuche des antiken römischen Theaters und von dessen Aufführungspraxis. Die Humanisten erarbeiteten aus der 1536 ins Lateinische übersetzten *Poetik* des Aristoteles normative Strukturen für die Dichtung und das Theater. Vorbildlich war der Aristoteles-Kommentar von Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta* (1570). Eine oft vereinfachte, für die eigene Ästhetik in den

Dienst genommene, zuweilen falsch verstandene Poetik war vor allem in Frankreich, ferner in Italien und Deutschland von großem Einfluss. Folgenreich wurden die strenger eingeforderten, so prägnant von Aristoteles gar nicht verlangten drei Einheiten von Ort, Zeit und Handlung und die sogenannte Ständeklausel. Leitend blieb hierbei die Dreistillehre der lateinischen Rhetorik mit ihrer Differenzierung von *genus humile*, dem niederen Stil mit dem Ziel der Belehrung, *genus mediocre*, dem mittleren Stil für die Unterhaltung, sowie *genus grande*, dem hohen Stil der Rührung. In diesem Sinne wäre die Tragödie die dramatische Form des hohen Stils adeliger Figuren, während die Komödie mit ihrem mittleren Stil Personen von niedrigerem Stand repräsentierte (Profitlich 1998 und 1999). Am Ende der Entwicklung im 17. Jahrhundert hatte sich ein elaboriertes klassizistisches Regelwerk für das Drama herausgebildet, das das Verhältnis von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft in eine harmonische, kausale Dramaturgie überführt und die drei Einheiten Ort, Zeit und Handlung überbetont.

Der einem mittelalterlich-statischen Weltbild entsprechenden Simultanbühne folgte die Terenzbühne als neuzeitliche Sukzessionsbühne, auf der eine Aktion nach der anderen innerhalb eines einheitlich-medialen Rahmens präsentiert wurde. Der direkte Bezug zu einem religiös verstandenen Jenseits in einem Theater als Ritual wurde vom dramatisch repräsentierenden Theaterbild abgelöst: Der Zuschauende wurde immer mehr in einen anderen Raum versetzt, der sich dabei zunehmend dramatisch, also mit erkennbarer Handlung, Figur und Zeit- wie Ortskonkretisierung ausbildete. Dies verstärkte den Rahmen bzw. die ästhetische Grenze zwischen Kunst- und Realraum, die den Zuschauerraum vom auf den Bühnen repräsentierten gespielten Handlungsraum trennte. Während bei der Simultanbühne des Mittelalters ständig alle Stationen vom Publikum zu überschauen waren, Bibel und mittelalterliche Weltordnung für dramaturgische Ordnung sorgten, wurde das Theater der Renaissance und nachfolgend des Barock durch zwei innerweltliche Strukturvorgaben geprägt: erstens durch die der Kausalität in der Dramaturgie des auf der Bühne Gezeigten und zweitens durch die zunehmende Ausrichtung auf den Fluchtpunkt der Perspektive, die Einrichtung einer Sehachse vom Zuschauerraum auf die Bühne, idealerweise vom Platz des absolutistischen Herrschers in die dargestellte Welt.

In der ersten Zeit der Renaissance dominierten das Gelehrtentheater der Humanisten und das Repräsentationstheater der Höfe. Das Gelehrtentheater entstand im Studium antiker Dramentexte und in den Erkundungen der Architekturen des antiken Theaterbaus. Es gab noch im Spätmittelalter Versuche, antike Theaterformen zu rekonstruieren – mit aus heutiger Sicht seltsam anmutenden Ergebnissen: Im antiken Theater sollte ähnlich wie im römischen Pantomimus ein Erzähler das Stück vorgetragen haben, während Schauspieler zeitgleich die Bewegungen darstellend ausgeführt hätten (Erken 2014, 52). Von seiner Herkunft

her tendierte die Dramaturgie des Gelehrtentheaters dazu, eher spröde zu wirken; man führte gelegentlich Seneca auf, die griechischen Tragiker waren Lektüre- und Untersuchungsobjekt. Höfe und Herrschende eigneten sich die Erkenntnisse der Gelehrten an und nahmen sie in ihre Dienste. Dass in der Renaissance die Komödie den ersten Platz einnahm, mochte wohl auch daran liegen, dass sich die Tragödie nicht so gut als Beiwerk für höfische Feste und Repräsentationsereignisse eignete. Prachtvolle Ausstattungen, Kostüme und Bühneneffekte waren im Zweifel wichtiger als dramatische Inhalte, was man am zunehmend Spektakulären der Intermedien ablesen konnte. Die italienischen Höfe förderten dabei mindestens indirekt das Drama, auch wenn die Stellung der Künstlerinnen und Künstler, wie in Johann Wolfgang Goethes späterem Künstlerdrama *Torquato Tasso* kritisiert, eine eher zuarbeitende war. Immerhin ließ der Herrscher von Ferrara die erste Wiederaufführung einer Komödie von Plautus einrichten. Für die erste Aufführung einer Tragödie von Seneca, *Phaedra*, war der Humanist Julius Pomponius Laetus (1428–1498) verantwortlich. Aufführungssprache war zunächst das Lateinische, das sukzessive durch zeitgenössisches Italienisch ersetzt wurde. Im Zuge der mehr und mehr institutionalisierten Aneignung entstand 1515 die erste italienische Renaissancetragödie, Gian Giorgio Trissinos (1478–1550) *Sofonisba*. Auffällig sind auch hier die Orientierung an den ‚aristotelischen' drei Einheiten von Ort, Zeit und Handlung sowie die starke Präsenz des Chors; die Handlung entstammte jedoch der römischen Geschichte. Senecas Tragödien waren das Vorbild des rhetorisch-theatralen Stils, des Pathos, der Affektdarstellung und der expliziten Darstellungen von Grausamkeiten.

Auch der Theaterbau folgte dem Vorbild der Antike. Besonders einflussreich war das um 30 v. Chr. von Vitruv (zwischen 80 und 70 v. Chr. – nach 15 v. Chr.) verfasste architekturhistorische und -theoretische Werk *De architectura libri decem* über den römischen Theaterbau. Für die Architekten der Renaissance stellte Vitruvs Entwurfsphilosophie die Vermittlung der Idee eines, so Panofsky, rationalen Raums dar (Panofsky 1980, 101–106). An den Erstdruck 1486 und eine illustrierte Publikation 1511 schlossen sich durch Vitruv angeregte zeitgenössische Schriften an, so etwa 1585 *De re aedificatoria* von Leon Battista Alberti. Das heute noch gut erhaltene Teatro Olimpico in Vicenza eröffnete ebenfalls 1585; nach einem Entwurf von Andrea Palladio (1508–1580) und vollendet durch Vincenzo Scamozzi (1552–1616) sollte es eine Rekonstruktion des antiken römischen Theaters sein. Auf der Folie von Vitruv wurde es zum ersten frei stehenden und geschlossenen Theaterbau. Im Hintergrund der Bühne ist, architektonisch unveränderbarer Teil des Baues, das idealisierte antike Theben als Handlungsort von Sophokles' Tragödie *König Ödipus* zu sehen, die zur Eröffnung 1585 aufgeführt wurde. In der Renaissance verband sich das Drama mit einem Theater in geschlossenen Räumen als europäisch-abendländische Tradition, anders als etwa das japanische Nō-Theater,

eine Freilichtbühne im Gesamtensemble eines Shinto-Schreins. Schon die Terenzbühne als sogenannte Badezellen-Bühne war ein Versuch der Humanisten, die Form der antiken Bühne aus den Komödien von Terenz zu ‚rekonstruieren'. Der Aufbau zeigte eine schmale Bühne vorne, nach hinten abgeschlossen durch einzelne (‚Bade-')Zellen, die durch einen Vorhang je nach szenischer Notwendigkeit geöffnet oder geschlossen werden konnten. Über die Funktionalisierung dieser Zellen wurde der Spielort des Dramas bezeichnet. Je nach Handlungsbedarf trat der Rollenspieler aus der Zelle hervor. Die mittelalterliche Simultanbühne drängte sich also bei der Terenzbühne auf einen begrenzten Raum zusammen.

Auf dieser Konstruktion basierte auch die das Drama stark beeinflussende Kulissenbühne des Barocktheaters, die der neuen Weltsicht der Perspektive in der Malerei entsprach. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts sehen wir die Differenzierung der Bühne in eine geräumige Spielbühne und eine nach hinten abschließende perspektivische Bildbühne. In der frühen architektonischen Konkretisierung war diese Bildbühne unbespielbar bzw. starr und zeigte eine Einheitsdekoration wie im Teatro Olimpico in Vicenza. Danach wurde die perspektivische Spielraumbühne mit veränderbarer Dekoration entwickelt. Prototyp hierfür war ab 1618 das Teatro Farnese in Parma. Den Bühnenraum gestalteten anfangs Winkelrahmen, also vor einem Hintergrundprospekt im rechten Winkel paarweise aufgestellte, mit perspektivisch bemalten Leinwänden bespannte Holzrahmen. Aus ihnen wurden Periakten oder Telari, dreiseitige Drehkörper. Da diese in der Drehung nicht mit einem die Perspektive vortäuschenden ansteigenden Bühnenboden kompatibel waren, erfand man Schiebekulissen mit Wagen in Schlitzen unter der Bühne, sogenannte Freifahrten, die mit Seilen und Flaschenzug verbunden und in die Kulissen eingestellt waren.

Für die weitere Entwicklung des Dramas in der Renaissance bestimmend wurde die Commedia erudita, die gelehrte, volkssprachliche Komödie am Theater der Fürstenhöfe. Grundlage waren Aufführungen antiker Komödien am Hof von Ferrara. Von Plautus und Terenz übernahm man die Handlungsstruktur, fünf Akte, die vorgeblich aristotelischen drei Einheiten, die Liebeshandlung samt entsprechender Intrige und die Orientierung an Alltagsmilieus, die jedoch keineswegs mit dem naturalistischen Milieu des 19. Jahrhunderts vergleichbar sind, zudem handlungszentrale Objekte oder Requisiten wie Goldkästchen oder eine Alraunwurzel. Stereotype Figuren erlebten komische Konflikte, oft initiiert durch Identitätswechsel, Verkleidungen oder Verwechslungen. Familiennah ging es um das Verhältnis Herrschaft zu Diener, Jung zu Alt. Ludovico Ariosto (1474–1533), der in Ferrara das Hoftheater leitete und Plautus sowie Terenz übersetzte, schuf in diesem Sinne die Werke *La Cassaria* (1508; dt. *Die Kästchenkomödie*), die am antiken Vorbild angelehnt war, fünf Akte hatte und im antiken Rom spielte, und *I suppositi* (1509; dt. *Die Untergeschobenen*), eine Übertragung antiker Motive in