

THEATER LEXIKON

Henschelverlag
Kunst und Gesellschaft
Berlin 1977



Direktorium geleitetes Th. mit den besten Reg. u. Darstellern, zeitgen. Repertoire (Brecht, Gombrowicz, Weiss), bewußter Hinwendung zum Zuschauer, billigen Eintrittspreisen (Bergman wollte kostenlosen Eintritt durchsetzen), intensiver Gastsp.tätigkeit (Tournée-Ensemble, das in entlegene Gegenden reist) u. hoher Anerkennung im Ausland. Es nimmt als Zentrum des schwed. Ths. Impulse des internat. Ths. auf u. gibt welche zurück. Es öffnete sich auch dem Agitprop-Th., u. a. schrieb eine Gruppe von Künstlern gemeinsam mit Arbeitern des D. das Stück *NJA*, ein Stück über Stahlwerker (U: 1969), das in der Zeit der Protestbewegung in Fabriken u. Schulen gespielt wurde.

Dramaturg – (griech. *dramaturgein* = ein Drama verfassen), eine seit → Lessing in Deutschland gebräuchliche Bezeichnung für den mit der Praxis vertrauten lit.- u. th.wiss. Berater der Th.direktion; sie löste die Bezeichnung »Th.dichter« ab. Lessing als D. des Hamburger NT (1767/68) verstand sich als lit. u. künstler. Beirater der Th.ltg. u. der Schauspieler, als Th.dichter, als Th.kritiker, der die Beurteilung der aufgeführten Stücke u. Schauspielerleistungen mit grundsätzl. ästhet. u. methodolog. Auseinandersetzungen verband, u. als Mittler zwischen Th. u. Publikum, dem die Absichten des NT nahegebracht werden sollten. Seit Ende des 18. Jhs. immer stärkere Differenzierung des Verantwortungsbereichs des D.: Auswahl der Stücke für den Spielplan, mitunter Übers. u. Bearb. der Stücke für die eigene Bühne (selbst → Goethe erteilte dem D. das Recht zu Veränderungen), Zus.arb. mit Autoren u. dem Reg., Öffentlichkeitsarb. usw. Im soz. Th. wiss. u. kulturpolit. Mitarbeiter der Th.ltg. u. an Auff. mit der spezif. Aufgabe, die wiss. Darst. des Gegenstandes auf die kulturpolit. Absichten u. komplexen Bedingungen des Ths. umzufunktionieren, während die des Reg. darin besteht, die so aufgefundene Konzeption mit dem Ensemble auf der Bühne zu realisieren. Beruf des D. verlangt Disponibilität (Anreger u. Partner für den Reg., für die Schausp., für das Publikum) u. kollektive Arbeitsform (Sp.plan, Themenforschung, Arb. mit den Autoren, Entw. von Formen der Autoren-Werkstätten, Stückentw. u. -begleitung, Lektorate u. Information, Mitarb. an bestimmten I, I-Dokumentationen, Öffentlichkeitsarb., Soziologie des Zuschauerraums, Organisation der Gemeinschaftsarb. innerhalb des Ensembles u. nach außen). In letzter Zeit immer stärker Zuteilung der Mitarbeiter zu bestimmten Fachbereichen (Entw.-D., stückbegleitender D., Wirkungs-D. usw.), eine Tendenz geht in Richtung des Regie führenden D. oder Produktionsdramaturgen, zumindest an Spitzenthn. Begriff D. in dieser Form vor allem in der dt. Sprache, in slaw. Sprachen wie im Frz. bedeutet D. Dramatiker. Bedeut. Vertreter des Faches: → Gutzkow, Dingelstedt, Laube im 19. Jh.; → Brahm, Arthur Kahane (bei → M. Reinhardt), J. Bab, Jhering, Wolf-ram, die – z. T. als Kritiker tätig – lit. D., im Gegensatz der regieführende D. wie → Tenschert oder der sog. Produktionsd. wie B. Strauß (bei → P. Stein).

Dramaturgie – (griech. *dramaturgia* = Auff. eines

Dramas), ein in mehreren Bedeutungen gebrauchter Begriff der Th.praxis u. Th.wissenschaft: 1. am Th. Tätigkeit u. Büro des → Dramaturgen; 2. Bezeichnung für das ästhet. Wesen, Struktur u. Funktion des → Dramas, seiner inneren Bestandteile (→ Fabel, Figuren, Sprache) u. äußeren (Komposition, Bauformen), für Regeln, Komposition u. Wirkungsgesetze des Dramas im Zus.hang mit der → Aufführung; man spricht von der »D.« eines Stückes (oder Filmes oder anderer künstler. Veranstaltungen) oder eines Dramatikers; 3. auch für Dramentheorie als Teilgebiet der Poetik gebraucht. – In angelsächs. Ländern umfaßt der Begriff D. im weiteren Sinne die Disziplin, die die unter 2 u. 3 genannten Gegenstände wiss. untersucht u. lehrt; im Russ. ist D. die lit. Gattung, die auf die szen. Realisierung ausgerichtet ist. In Deutschland D. erstmals von → Lessing eingeführt (*Hamburgische Dramaturgie*, 1967/68). Die bürgerl. dt. u. österr. Th.wiss. (→ Herrmann, Tschert, C. Niessen, H. Kindermann, M. Dietrich), ebenso wie → Shaw, Price u. Archer in England, G. P. Baker u. J. H. Lawson in den USA, E. Lintilhac, G. Cohen u. Brunetière in Frankreich haben im Laufe des 20. Jhs. den Gegenstand der D. in seinem Verhältnis zum Th., zur Auff. bestimmt. Die soz. Th.wiss. konnte an diesem Punkte anknüpfen, bei grundsätzlich anderem Kultur- u. Lit.begriff, Position, Wesen u. Funktion einer soz. D. zu bestimmen (R. Münz, R. Rohmer, G. Fischborn). S. auch: → Akt (Aufzug), Aristotel. Th., Auftritt, Charakter, Dialog, Epilog, Episches Th., Fabel, Figur, Gestus, Handlung, Held, Katharsis, Komödie, Konflikt, Monolog, Prolog, Schauspiel, Szene, Tragikomödie, Verfremdung, Volksstück u. a.; ferner → Theater, Ausstattung, Darstellende Kunst, Regie sowie → Th. der Antike u. damit zus.hängende Begriffe, → Mittelalterl. Th. (Misterien), Renaissance-Drama u. -Th., Höf. Th. (Barock) u. andere Epochen; grundsätzlich sei auf → Asiat. Th. (China, Indien, Japan usw.) verwiesen, da sich die dargelegte Problematik der D. weitgehend auf das europ. Th. stützt, es sich aber – bei ähnl. Grundstrukturen – um D. vielfach anders verhält. –

Die D. als Zus.fassung der Elemente des Dramas läßt sich am besten von ihrer Funktion unter Einschluß produktions- u. rezeptionsästhet. Seiten erfassen; die Funktion, die von Erfordernissen des jeweiligen Ths. u. seiner Org. bzw. dessen Stellung u. Aufgabe in der Gesellschaft abgeleitet wird, hat im Prinzip immer das Drama u. seine D. bestimmt, also seine Struktur, wobei es bei allen entscheidenden Veränderungen einige grundsätzliche, zwar veränderbare, doch unverzichtbare Elemente gibt, die das Drama ausmachen (Charaktere, Figuren, Fabel, Handlung, Konflikt; Grundelemente offener u. geschlossener Formen). D. (als Begriff) umfaßt im weitesten Sinne alle Wirkungsgesetze u. -elemente des Dramas u. damit des Ths.; D. (als Tätigkeit) organisiert in der Th.praxis alle Elemente des Dramas in bezug zur Darstellenden Kunst (zum Schauspieler), bestimmt Spielweisen u. Handlungen wie Kritik oder Identifikation, entweder als Vorleistung

für die Regie oder mit ihr zus. (im Th. der Gegenwart fließen beide Tätigkeiten oft zus.), u. Ausstattung, gibt entscheidende Vorleistung für das Kunstwerk Aufführung. D. ist die Einrichtung des Dramas u. damit der Aufführung in bezug auf das Publikum, zur Wirkung des Ganzen auf den Zuschauer, auf dessen Haltung als potentieller Mitspieler, um Impulse, Denkanstöße oder Aktivitäten auszulösen.

Im Laufe seiner Geschichte haben Th. u. Lit. ein reiches Arsenal an Dramenmodellen u. dramaturg. Strukturen geschaffen. Das Th. der griech. Polis, ein grundsätzlich polit. Th. – seinen kult. Ursprüngen noch nahe (→ Urth., Archaisches Th.) – schuf sich die spezif. Form der Chortragödie als Mittel demokrat. Auseinandersetzung über polit. Probleme, zugleich die Grundlage des europ. Dramas überhaupt; von der eigentl. Chortragödie (in Form von Tri- oder Tetralogien) des → Aischylos entwickelte es sich über → Sophokles zum stärker individualisierten u. schon anders strukturierten Drama des → Euripides, das stärkste Nachwirkung auf das Th. in Hellenismus, Rom u. Neuzeit ab Renaissance hatte. Eine eigene Struktur hat die – später untergegangene – polit. Alte Attische Komödie des → Aristophanes, die auf der Fabel basiert u. ihre Wirkung stark ihrer demokrat. Kritikfunktion in der Polis verdankt (Wiederbelebung im 20. Jh. durch → Hacks u. Knauth). Die Komödie des → Menander aus hellenist. Zeit ist bereits Charakterkomödie, ihre D. von entscheidender Wirkung auf die gesamte europ. Komödie. Der Theoretiker des griech.-antiken Ths. war → Aristoteles in der *Poetik* mit dem uns erhaltenen Teil über die Trag.: Er definierte die Fabel als die »Seele der Trag.«, begriff die Mimesis als Nachahmung der Wirklichkeit (nach neuerer Deutung Gestaltung des Möglichen), forderte die Einheit der → Handlung u. begründete die Lehre von der → Katharsis. Das lat. Drama, vor allem die rhetor. Trag. → Senecas, schlug eine andere Entwicklung ein; auch die volksverbundene Kom. von → Plautus hat eine, von Publikumsbedürfnis, altital. Trad. u. Auff.praxis her geprägte D., während die Kom. von → Terenz bis Hrotswitha von Gandersheim dem Menander-Modell verpflichtet ist. Die Theorie des lat. Dramas formulierte Horaz in seiner *Ars poetica* in Punkten wie: stärkere Exponierung des Menschen gegenüber dem Schicksal, Zurückdrängen des *Deus ex machina*, aktive Rolle des Chors als Träger des Ordnungsprinzips; unumstrittene Bedeut. bis ins 18. Jh. – Mehr ep. Th.formen verpflichtet ist das mittelalterl. Drama, ebenfalls kult.-liturg. Herkunft; strukturbestimmend sind die zugrunde liegenden bibl. Erzählungen, die Darstellung im Freien sowie die volkstüml. Elemente (Auff. solcher Spiele dauerten meist mehrere Tage, keine strenge architekton. Bauweise wie antikes Drama), → Mittelalterl. Th., Misterien. – An die Antike, zuerst an Seneca, später an Euripides u. Sophokles, knüpfte das → Renaissance-Drama an mit Kriterien wie: Regel der drei Einheiten (geschlossene Handlung, Einheit von Ort und Zeit), lyr. Schlußchor (Autorenkommentar, Bühne nach → Vitruv – sind Ausdruck

der geschlossen gedachten Welt der Fürstenhöfe, für die es meist bestimmt war); es entstanden Genres wie das → Schäferspiel oder Pastoral (Tasso *Aminta*) u. die Oper (Rinuccini *Dafne*, Musik v. J. Peri, Striggio *Orpheus*, mit Musik von Monteverdi, aus der Absicht, die antike Trag. zu erneuern auf der Basis von Polizianos *Orpheus*); weitere Dramatiker: G. B. C. Girardi, G. B. Guarini, G. Trissino (*Sofonisba*), → Aretino (*L'Orazia*); dazu gehören die dramaturg. unterschiedl. Komödien-Typen der *Commedia erudita* (die gelehrte Komödie, Aretino, Ariosto, Macchiavelli) oder der Volkskomödie der *Commedia dell'arte*, mit offenen Formen (→ Ruzzante, Calmo). Theoretiker waren Trissino selbst, Castelvetro (systematisierte das gesamte Regelwerk), ferner Verf. von Humanistenpoetiken wie H. G. Vida, G. A. Viperano, F. Robertelli, D. Heinsius, der relativ eigenständige J. C. Scaliger (*Poetices libri septem*, 1561, Verzicht auf Katharsis). – M. Opitz machte in seinem *Buch von der deutschen Poeterey* (1624) die Ergebnisse des europ. Renaissance-Dramas u. jener D. für die dt. Dramatik nutzbar, stellte der hohen Form der Trag., die unter Aristokraten spielt, als Gegenpol die Kom. gegenüber, die von »schlechtem Wesen u. Personen« handelt, u. verlieh anstelle des Hexameters dem Alexandriner bis zu Gottsched Geltung. Während sich das frz. Renaissance-Drama (E. Jodelle, R. Garnier) stark an die italienisierten Antike-Vorbilder hielt, das dt. Drama mangels eines zentralorganisierten Ths. an einem gesellsch. Mittelpunkt im Bereich der regelmäßigen, streng akadem. u. geschlossenen Humanisten-Trag. (Reuchlin *Hunno*) oder der bäuerl.-plebejischen oder städtisch-zunftbürgerl. Laienspiele blieb (→ Fastnachtsp., → Rosenplüt, Sachs), entw. sich aus der Begegnung des mittelalterl. Volksths. mit ital.-frz. Antike-Adaptionen am weltgeschichtl. prägnanten Punkt im London des ausgehenden 16. Jhs., vor dem Hintergrund des hist. Klassenkompromisses zwischen Krone u. Bürgertum das → Elisabethanisches Th. u. Drama (Höhepunkt → Shakespeare) mit außerordentl. struktureller Vielfalt u. dramat.-theatral. Reichtum, ein Drama, das einem Th. mit großem städt. Publikum verpflichtet war. Eine D. eigener Art gab es im Spanien des 16. u. 17. Jhs.; antike Einflüsse, von Italien kommend, mittelalterl. Th.formen, zahlreiche Volksspiele aller Art, getragen von der weltumspannenden kathol. Ideologie u. dem hierarchischen span. Staatsgedanken u. einem – bei aller Glaubensunterdrückung – oppositionellen u. selbstbewußten Volk, brachten zwischen → *Celestina* (1499–1502) u. → Calderón (1635 Dir. des Hofths. Buen Retiro) ein Th. von kaum dagewesener Quantität, höchster Vitalität u. selten erreichtem Formenreichtum hervor: → Autos sacramentales, Comedia de capa y espada, Lope de Rueda, Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina. Zwischen einfachsten offenen Formen für Podiumbühnen auf der Straße bis zur streng geschlossenen Trag. des sog. Barockths. (→ Höf. Th.) lassen sich dramaturg. Strukturen aller Art finden. – Demgegenüber kam es in Deutschland – nach dem

30jährigen Krieg u. in einem kulturellen Vakuum – meist vom lat. Humanistendrama aus nur zu bescheidenen Ansätzen eines bürgerl. Dramas mit unentwickelter D. (Lohenstein, → Gryphius), das kaum Bühnenpraxis hatte. Es dominierte das hocharistokr. höf. Th. (Barockth.) mit seiner differenzierten D. u. seinen reich entw. Th.mitteln bei meist dürftigen, den Absolutismus feienden Inhalten (meist ital. Oper). – Eine Weiterführung des Renaissance-Dramas bzw. der antiken D. (wie man sie verstand) u. damit eine Weiterentwicklung der D. fand im absolutist. Frankreich des 17. Jhs. statt, in der tragédie classique, einer funktionell klar gegliederten, streng in sich geschlossenen, auf »Honnêteté« (Ehre, Ehrbarkeit) u. »Ordo« (Ordnung der gesellschaftl. Hierarchie) orientierten, dieser Welt entsprechenden, ebenfalls geschlossenen Dramenform (Rotrou, → Corneille, Racine, zwischen denen es gesellschaftl. bedingte Änderungen gibt); auch in der Komödie, dem menandrinischen Modell folgend, → Molière. Die klassizist. D. wurde von Hédelin d'Aubignac (*Pratique du théâtre*, 1657) u. Nicolas Boileau-Despréaux (*Art Poétique*, 1674) formuliert, sie gaben ihr die geschlossene u. eigenständige Ausprägung: Definition der klass. Doktrin u. Verbindung mit den Kategorien der neuen sensualist. Wirkungsästhetik, Umfunktionierung des antiken Schicksalsbegriffes zum unumstößlichen Willen des Herrschers als Weltgesetz, Abwandlung des Katharsis-Gedankens, Erhebung der drei Einheiten zur Lehre, Koppelung der Kunstwerk erzeugten Wahrscheinlichkeit mit der Wohlanständigkeit. Diese Theorie wirkte in Deutschland vor allem auf → Gottsched, der mit der klassizist. geschlossenen D. der frz. Trag. auch den höf. Gehalt einführte, was sich im dt. Drama alsbald als ästhet. Enge zeigte. Inzwischen wirkten neue, vor allem engl. Einflüsse auf das dt. Th. ein (→ Engl. Komödianten), so daß sich andere dramaturg. Modelle Geltung verschafften. → J.E. Schlegel erhob den individuellen Charakter zum Hauptfaktor seiner D., wählte Sophokles u. Shakespeare zum Vorbild, forderte wieder ein Volksth., legte Grundlagen für eine bürgerl. Kom. u. a. Von zentraler Bedeutung für das frz., dt. wie z.T. europ. Th. bis ins 20. Jh. (→ Brecht) ist die D. von → Diderot (*Comédie sérieuse*) mit ihren Forderungen nach Handlung, Held u. distanzierender Spielweise (Darstellung). Während das frz. Th. des 18. Jhs. auf eine eigenständige bürgerl. Trag. verzichtete (→ Voltaire's Tragédie classique, außerdem → La Chaussées *Comédie larmoyante*), ging es dem von Diderot nachhaltig beeinflussten Lessing nicht nur um die Kritik der klassizist., sondern auch um die Begründung der bürgerl. Trag. (*Hamburgische Dramaturgie*); hatte Lessing noch den Versuch unternommen, die Gemeinsamkeit des griech. u. Shakespeareschen Dramas nachzuweisen, so leitete J.G. Herder den grundsätzlichen Wesensunterschied beider aus ihren hist. Entstehungsbedingungen ab (*Shakespeare*, 1773: Nachweis dialekt. Beziehung zwischen Individuum u. geschichtl. Gesetzmäßigkeit, Entw. einer D. aus dem Verhältnis von

aktivem u. schöpfer. Individuum u. dramat. Fabel); Herders Frage nach dem Verhältnis von Charakter u. Handlung wurde von → Lenz, die nach dem Verhältnis des Individuums zur Geschichte von Goethe aufgegriffen: dem myth., dem damaligen Menschen unbegreiflichen Schicksalsbegriff der Antike stellte → Goethe die objektiv hist. erkennbare (wenngleich noch nicht voll erkannte) Gesetzmäßigkeit gegenüber, was u.a. seine Umfunktionierung des *Iphigenie*-Dramas begreifbar macht (gänzlich von Euripides versch. D.). In der Vermischung des polit. mit dem hist. oder philos. Stück, in der Vereinigung »aller Stände u. Klassen in sich«, dem Vergleich von »Völkern mit Völkern, Jahrhunderten mit Jahrhunderten« begründete → Schiller den neuen Dramentyp. Die beiden Richtungen des bürgerl. Dramas, die durch Lessing u. den Sturm u. Drang, durch die Berufung auf das antike Drama u. auf Shakespeare bezeichnet wurden, laufen im klass. Nationaldrama Goethes u. Schillers zus. Dieses selbst weist die allergrößten dramaturg. Unterschiede auf: Stand Lessing prakt. selbst noch unter frz. Formenzwang (Diderot in *Minna von Barnhelm*, *Nathan* in strenger klassizist. Form; *Emilia Galotti* unter Shakespeares Wirkung), so brachen vor allem → Gerstenberg, Klinger, Lenz, H.L. Wagner die tektonische Form des Dramas auf, gingen bei ihrer Rebellion gegen das Bestehende, die sich auch u. vor allem als ästhet. Rebellion äußerte, in ihrer offenen D. weit über die Vorbilder Shakespeare u. L.S. Mercier hinaus; ihre Stücke waren th.prakt. schwer realisierbar mangels einer fähigen Nationalbühne zur Erprobung. Goethe folgte in seinen Jugendwerken (vom *Götz* bis zum *Egmont*) diesen Bestrebungen, arb. unter dem Einfluß seiner angesichts der dt. geschichtl. Situation u. seiner persönl. Lage auf Harmonie u. Reform bedachten Gesellschaftsvorstellungen u. Ästhetik seine meisten späteren dramat. Werke (von *Iphigenie* bis *Natürl. Tochter*) nach klassizist. Vorbildern um, griff, um der weltumspannenden Idee des Spätwerkes Gestalt zu geben, für den *Faust* nach zahlreichen dramaturg. Modellen wie Misterienspiel, span. Trag., Shakespeare, antike Trag., aristophan. Kom., Schwank u. ihrem Formen-Reservoir. Schiller, ebenfalls im Zeichen Shakespeares u. Merciers beginnend, trieb – den Möglichkeiten eines Hofths. folgend – die klassizist. Trag. bis ins Modellhafte, um in *Wilhelm Tell* u. *Demetrius* zu freieren, shakespeareisierenden Gestaltungen vorzudringen.

Im 18. Jh. entw. sich die → *Commedia dell'arte* zum Höhepunkt ihrer Geschichte, entwarf in ihrer publikumsbezogenen Direktheit, von ihrer – aufs Aktuelle gerichteten – Improvisation aus u. mit ihren stehenden Figuren ihre Szenarien, von → Gozzi zum Drama, zur dichterischen Meisterschaft geführt; Gozzi entw. zudem eine eigene D. anhand einer Tabelle mit 36 möglichen dramat. Situationen. → Goldoni, mit Gozzi in einen Methodenstreit verwickelt, führte die *Commedia*-Figuren zur Ordnung des bürgerl. aufklärer. Lsp., verzichtete schließlich auf sie in der Cha-

rakterkom. Dem volksverbundenen u. bürgerl. Th. stand auch eine klassizist.-aristokrat. Trag. gegenüber in Gestalt von → Alfieri u. Metastasio, dem Librettisten zahlreicher Händeloperen. Musikal. Formen wie frz. Couplets u. → Vaudevilles, dt. Singspiele u. Melodramen beeinflussten das Drama noch (im 19. Jh.) bis zur endgültigen Spezialisierung auch der bürgerl. Th.kunst in Schausp. u. Oper.

Die nachklass. bürgerl. D. verzichtete z.T. auf die klassizist. Modelle, auch auf Inhalte u. Gehalte klass. Größe, vermochte nicht mehr die Totalität der objektiven Wirklichkeit darzustellen, entdeckte dafür neue Bereiche, Kunstmittel u. Vorbilder (Calderón anstelle oder neben Shakespeare). A. W. Schlegel faßte die Summe europ. D. zus., fand zwei – von ihren Kulturen (Gesellschaften) abhängige – Dramentypen: die geschlossene der griech. u. röm. Trag., des ital. u. frz. Dramas der Renaissance u. Klassik; die offene des europ. Mittelalters, des span. u. engl. Ths.; er empfahl dem dt. Th. die zweite. Von Belang für die D. – obgleich kaum aufgeführt – waren die romant. Lsp. (Brentano, → Tieck, in deren Trad. mit größerem gesellsch. Gehalt Büchner *Leonce und Lena*), die Elemente der Commedia dell'arte, Gozzis, Shakespeares u. in ihre D. bewußt Th.mittel, Spielelemente aufnahmen, dabei z.T. Inhalte verdeckend, überspielend, die klass. Gattungen auflösend. – Der Philosoph F. W. J. Schelling setzte in seinen ästhet. Vorlesungen (*Philosophie der Kunst*, 1802–05) anstelle der geschichtl. Notwendigkeit den »Willen des Schicksals« u. das »unvermeidliche Verhängnis«, gab mit seiner Wendung ins Religiöse die theoret. Rechtfertigung der effektvollen → Schicksalstragödie. Während auf dem Th. dieser Periode Stücke der eben genannten Gattung (Houwald, Müllner, Werner) sowie bürgerl. Rührstücke nach verflachtem frz. Vorbild (→ Iffland, Kotzebue) oder Ritterstücke (E. Raupach) dominierten, fand → Kleist mit seinen weltanschaulich anspruchsvollen, sozialkrit., in der Spannung zwischen gewaltigen Leidenschaften u. strenger Form aufgebauten, dramaturg. schwierigen Stücken kaum eine Bühne, um sie zu erproben. Dasselbe erlebten → Grabbe u. Büchner mit ihren großen Geschichts- u. Gesellschaftsdramen, deren Ideen die Gesellschaft u. deren D. (offene Form, Sprünge u. Diskontinuität, rascher Wechsel, große Massen, Schlachten) das Th. nicht gewachsen war. Ein ebenfalls sozial eng. Drama mit publikumsorientierter, auf großer Darstellungskunst basierender D. brachte das → Wiener Volksth. hervor (→ Raimund, Nestroy), während → Grillparzer (an Calderón angelehnt) dem strengen klassizist. Drama verpflichtet blieb, in dem er – angesichts der Entwicklungen in der Restaurations-epoche – resignierend humanist. Ideale in der Illusion einer geschlossenen Welt verteidigen wollte. – Im frz. Th. des 19. Jhs. entwickelte → Hugo – in Polemik gegen die erstarrte, gesellsch. nicht relevante Klassik – seine D. des romant. Dramas, im Prinzip Shakespeare folgend (Vorrede *Cromwell*, weniger in eigener dram. Praxis); während → Musset – zwischen Einflüssen der

Renaissance-D. u. der Tragédie classique, Shakespeare u. dem romant. Lsp. dt. Herkunft stehend – das romant. Drama weiterführte, entfernten sich → Dumas d. Ä., Sardou, Scribe u. a. mehr davon u. bereiteten – obwohl sie selbst ein gesellsch. teilweise unverbindliches Th. mit Unterhaltungsscharakter machten (Linie zum → Boulevard) – den Boden für → Ibsen u. die von ihm eingeleitete Wende als auch für das Musikth. G. Meyerbeers u. die verist. Oper, ihre D. zeichnete sich durch handwerkli. Perfektion u. außerordentl. Bühnenswirksamkeit (szen. Effekte, glänzende R) aus; Dumas d. J. hingegen versuchte, um seine scharfe Sozialkritik zu vermitteln, in der *Kameliendame* eine publikumsbezogene D. (Raisonneursfigur) eines spielbewußten, real. Ths.

G. W. F. Hegel zog mit seiner D. (*Ästhetik*, 1835–37) die theoret. Quintessenz der klass. dt. Epoche, begriff die Objektivität der Epik u. die Subjektivität der Lyrik im Drama vereint, die dram. Poesie als ihre synthet. Aufhebung; da Kunst ihren Ursprung im Volk habe, erkannte er die zeitl. Übereinstimmung von nat. Blüte u. Dramatik, leidenschaftl. verteidigte er die klass. Gattungen. Der von ihm konstatierte Widerspruch zwischen den in der Gattung selbst begründeten gesellsch. Entfaltungsmöglichkeiten des Dramas u. den widrigen Umständen in Deutschland bestätigte sich in der Periode nach 1848 deutlich, hatte eine Methodenvielfalt zur Folge: Verarmung (im Gedanklichen, speziell in der Erforschung u. Gestaltung des Gesellschaftlichen) u. Bereicherung (in der Erforschung des Individuellen u. in der Entdeckung von dramaturg.-ästhet. Material); dabei kehren die seit der Antike aufgetretenen, von A. W. Schlegel neu entdeckten, vom Theoretiker Wölfflin (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*) in bürgerl.-idealist. Abstraktheit formulierten idealtyp. Grundmodelle der geschlossenen (tektonischen) u. offenen D. in mannigfachen Varianten wieder. Mit seiner Zus.fassung der bürgerl. D. gab → Freytag (*Die Technik des Dramas*, 1863), der die klass. bürgerl. D. ebenso wie die formenreiche romant. schemat. vereinfacht u. reduziert, eine Rechtfertigung der aristotel. D. (→ Aristotel. Th.). Bei → Hebbel, F. Th. Vischer u. auch bei → O. Ludwig schlugen Hegels dramentheoret. Ideen bereits in eine metaphys. Welt- u. Lebenstragik sowie Skepsis gegenüber der bürgerl. Humanitätsidee um. Hebbels D. baut auf der Spannung zwischen dieser ausweglosen Tragik u. strengem, ästhet. Werte bewahrendem Formbewußtsein auf. R. Wagner versuchte mit seinem motivisch verzahnten, weit über seine Zeit hinaus weisenden »Gesamtkunstwerk« noch einen – im allgemeinen trag. – Entwurf einer einheitl. Erfassung einer durch den kapitalist. Grundwiderspruch zerrissenen Welt. Mit der Verstärkung des gesellsch. Grundwiderspruches zwischen Kapital u. Arbeit, in der Epoche des Imperialismus, dem Erstarken der Arbeiterklasse sowie der explosiven Entw. der Produktivkräfte, der Naturwissenschaften u. versch. Soziallehren entstanden neue Konflikte, kamen dem Th. neue Aufgaben zu,

es entw. neue D.: die prägnanteste, die neuen Widersprüche zu zeigen u. zu analysieren, findet man im Werk → Ibsens; ihm folgend → Tschechow, der frühe → Hauptmann, Shaw u. z. T. schon → Strindberg, denen Th.modelle von → Antoine, Brahm, Craig, Stanislawski, Granville-Barker korrespondierten. Als die gesellsch. Widersprüche sich verschärften, explosiven Lösungen zustrebten, kam mit dem expressionist. Drama u. versch. Spielarten (Symbolismus, Futurismus) eine neue D. auf die Bühne, deren Wegbereiter Strindberg u. → Wedekind waren: sie artikulierten harte Anklage (→ Sorge, Goering, Hasenclever, Jahn, Kokoschka), vernichtende, zuweilen bis an den Rand des Trag. gehende Satire (→ Sternheim, Horváth, Fleißer; → Pirandello mit seiner D. des Spiels im Spiel); schonungslose Preisgabe des Bestehenden bis hin zum Kampf dagegen u. zur Perspektive auf Überwindung (→ G. Kälser, Toller, der frühe → F. Wolf), womit die Grenze zum proletar.-revol. u. soz. Drama erreicht war; entsprechende Th.modelle kamen von → Jessner, Martin, Weichert, Ziegel bis hin zu → Piscator, → Copeau, Jewreinow, dem frühen Meyerhold u. a. – Versch. Richtungen der bürgerl. Dramatik der Spätzeit verzichteten im Laufe des 20. Jhs. auf Anklage, Analyse, Kritik, Kampf, humanist. Gegenentwürfe, stellen die Welt als unveränderbar u. unerkennbar dar, teils humanist. bewahrend, ironisch-resignierend (→ Anouilh, Giraudoux), teils ironisch-grotesk, Geschichten zu makabren Scherzen steigernd (→ Dürrenmatt, der die Welt nur in der Kom. für darstellbar hält); andere verzweifelt, mit trag. Konzeptionen, schon ohne Hoffnung, doch großer Form (O'Neill) oder mit Versuchen des Ausbruchs auch aus der Form (→ Albee, Pinter) oder im philos. Thesenstück die Welt auf abstrakte Begriffe existentialist. Ohnmacht reduzierend (→ Sartre, Camus); schließlich in äußerster Brutalität Vorstellungskreise aufbrechend, humanist. Ideen denunzierend, Formen zerbrechend (→ Arrabal, Bond); die Vertreter des → Absurden Dramas u. Geistesverwandte stellen die Welt – in z. T. großen Th.einfällen – als absurd schlechthin dar, ohne Anfang, ohne Ende, es gibt fast keine Handlung mehr, kaum noch eine Fabel (→ Beckett, Ionesco; → Bernhard, Handke u. a.). In diesen Dramen wurde der von Aristoteles angestrebte Ausgleichende u. heilende Zweck der Trag. wieder zum Politikum; die auf Aussöhnung der widerstreitenden Kräfte der Welt bedachte Katharsis verhinderte den Vorstoß zur Erkenntnis gesellsch. Gesetzmäßigkeiten, der Fabelverlauf spiegelte meist nur noch Stationen im inneren Leben der Figuren, die Zuschauersicht wurde auf überwiegend passive u. einsame Figuren begrenzt, für die gesellsch. Verhältnisse undurchschaubar u. unveränderlich sind (Lebensgesetz als unerkennbares Schicksal); doch ermöglicht die D. nicht nur absurde Darst. der Welt (über Identifikation von Schauspiel. u. Zuschauer), sondern auch die komöd. Darst. absurder Verhältnisse (über Distanz des Darstellers, die Distanz des Zuschauers erbringt, z. B. bei Bernhard). Ansätze zu einem gesellsch. belangvollen Drama, zu einer polit.

D. gab es durch das → Dokumentardrama, dessen D. durch Faktizität bestimmt wurde (→ Enzensberger, Gatti, Kipphardt, Weiss), durch das antifaschist. Zeitstück, entweder der aristotel. D. oder dem ep. Th. folgend (→ Borchert, Weisenborn; Michelsen, Sperr), durch das → Geschichtsdrama (→ Hochhuth, Forte, Walser), schließlich durch das sozialkrit. Zeitstück (Sperr, → Faßbinder, Kroetz), schließlich durch die D. mancher zeitgen. Th.gruppen, die eigene Stücke aufführten (→ Th. du Soleil, Th. Workshop). Der D. des obengenannten Endzeitalters entsprechen Th.modelle von → Artaud, Barrault, Blin, Brook, Sellner, Schuh u. a. – Eine Sonderstellung nehmen die span. Dramatiker des 20. Jhs. ein. Eine D. großen real. – ebenso volksverbundenen wie kunstbewußten – Ths. haben die Stücke → García Lorca, der ebenso Elemente des aristotel. wie ep. Ths. benutzte. Auf eine stärkere Deformierung der der Realität entnommenen Figuren wie intensivere Theatralisierung zielt die aus nat. Geschichtskritik entwickelte D. von → Valle-Inclán, vor allem in seinen nach 1920 entstandenen → Esperpentos. – Eine D. höchster Theatralisierung (Th. als angewandtes System von Zeichen), von weitreichendem Einfluß im europ. Th., entw. → Jarry.

Erste Ansätze zu einer D. des soz. Dramas entw. Marx u. Engels in der Sickingendebatte (1859); sie dachten die ästhet. u. dramaturg. Erkenntnisse der Klassik u. Hegels weiter u. formulierten konzeptionelle Gesichtspunkte für ein soz.-real. Geschichtsdrama. Während das frühe soz. Drama weitgehend der bürgerl. D. verhaftet blieb, kamen eigenständige Varianten u. Modelle zum einen mit den zum Sozialismus stoßenden, vom Expressionismus herkommenden proletar.-revol. Dramatikern, zum andern durch das → Arbeiterth., vor allem das → Agitpropth. u. das revol. Berufsth. (→ Wangenheim, Wolf; → Revue), schließlich über die Einflüsse des sowj. revol. Ths. (→ Majakowski, Tretjakow; Meyerhold, Tairow, Mardschanow; Blaue Bluse); einen entscheidenden Anteil leistete → Brecht. Die soz. D., von den Positionen der Arb.klasse u. ihrer revol. Weltanschauung ausgehend, mußte Drama u. Th. als ästhet. Mittel der Weltveränderung, zur Aufhebung des Grundwiderspruchs der Epoche begreifen. Zur Diskussion stand, inwieweit trad. Mittel, Modelle u. Strukturen verwendbar oder radikale Neuerungen des Dramas (vom Material her) erforderlich waren (z. B. Expressionismusdebatte, Brecht-Lukács-Debatte im Exil). In Frontstellung gegen die aristotel. Dramatik der bürgerl. Endphase (aber auch Anhänger dieser Dramatik unter Sozialisten) konzipierte Brecht eine nichtaristotel. D. (→ ep. Th., Verfremdung), deren Anfänge in die 20er Jahre zurückgingen, die er während der 30er u. 40er Jahre am eigenen dram. Schaffen u. in der Theorie weiterentw. u. im → BE erprobte. Aber auch die aristotel. D. wurde im Drama → Wolfs von der neuen Funktion her qualitativ umgewandelt (neue Konzeption der → Katharsis). Im stark entw. russ. Th. konnten sich tragfähige D. entwickeln, → Puschkin, → Ostrowski, → Tschechow

u. vor allem → Gorki, der sie zur Gestaltung revol. Perspektive gebrauchte. Die Generation der proletar.-revol. Autoren übernahm Strukturen von Expressionisten u. Futuristen, die sie mit neuer Funktion im revol. Massenth., im satir. oder Agitproph. weiterführten. Die Herausbildung der sowj. Dramatik vollzog sich seit Gorki u. Majakowski im Prinzip in zwei Grundlinien: Diskussionen u. Künstler. Praxis am Ende der 20er Jahre zwischen Majakowski u. Bezymenski auf der einen Seite u. den Theoretikern u. Praktikern der RAPP (Russ. Assoziation Proletar. Schriftsteller) auf der anderen Seite wurden in den 30er Jahren auf neuer Ebene zwischen den »Neuerern« → Wischnewski u. → Pogodin u. den Traditionalisten → Afinogenow u. Kiršon fortgesetzt. Die starke Tendenz zur Episierung in der sowj. (Tretjakow) wie soz. dt. Entwicklung erwies sich als objektive Notwendigkeit bei der Gestaltung epochaler, weltverändernder Prozesse. Die Diskussion geht auch gegenwärtig weiter, etwa in der unterschiedlichen Kunstpraxis solcher Th. wie des → Ths. an der Taganka u. Sowremennik (→ Ljubimow, Jefremow, Woltschok) u. ihrer Autoren einerseits u. solcher Th. wie → MCHAT, Gorki-Th. Leningrad, Mali (→ Kedrow, Chmeljew, Towstonogow, Zarjow) oder dramat. Autoren wie → Wampilow, wobei Entwicklungen (Jefremow) u. Bandbreiten einzelner Künstler einzubeziehen sind. — Eine Sonderstellung in der D. der Th. soz. Länder nimmt die internat. bedeutende poln. D. ein. Sowohl ihre nat. Trad. wie internat. Einflüsse haben Strukturen geprägt. Wenn bei den klass. Autoren (→ Mickiewicz, Stowacki, Wyspiański) sowohl Strukturen mittelalterl. Volksth.trad. (Misterien) wie der Renaissance-Trag. (Kochanowski *Die Abfertigung der griechischen Gesandten*, 1578) u. der frz. Klassik wirksam sind, kam mit → Witkacy ein Dramaturgiemodell auf, das — vom Futurismus u. Symbolismus beeinflusst — die D. des absurden Ths. vorwegnahm, ohne dessen Endzeitbewußtsein. In dieser Trad. stehen → Gombrowicz, Mrozek, Rózewicz. Besonders Rózewicz hat dramaturg. Bauweisen erprobt (Stücke mit gänzlich unkonventioneller Fabel, Einbezug des Publikums), die dem Th. die Funktion gibt, Varianten, Möglichkeiten oder Entwürfe zu gesellsch. Fragestellungen in Form intellektueller Debatte durchzuspielen. → Kruczkowski dagegen benutzt die aristotel. D. u. wendet die Katharsis an. Auch im ungar. Th. stehen sich diese zwei dramaturg. Methoden in Gestalt internat. bekannter Autoren gegenüber: Während → Hay die Katharsis benutzt, sind Stücke von → Örkény dramaturg. offen, mit Elementen der Absurden u. Spielvarianten gebaut. — Die Grundfragen der D. des soz. Ths. der DDR werden von den unterschiedl. Trad. seit den ästhet. Debatten der 30er u. 50er Jahre, vom Einfluß des sowj. Ths., hauptsächlich von den Hauptaufgaben des Ths. in der entw. soz. Gesellschaft bestimmt. Prägen zunächst die Modelle Brechts u. des ep. Ths., Wolfs Katharsis, der Einfluß der Stanislawski-Methode u. der auf große Traditionszusammenhänge zielende, doch revol. Veränderungen un-

genügend berücksichtigende ästhet. Einfluß von Lukács die Dramatiker der DDR, so gingen im Laufe der 60er Jahre → Baierl, Hacks, Hammel, Kerndl, Knauth, Matusche, H. Müller, R. Schneider, Stolper u. a., seit Beginn der 70er Jahre → V. Braun u. Plenzdorf eigene Wege u. entw. dramaturg. Neukonzeptionen: Hacks am klass. Vorbild (zuerst Sturm u. Drang, Shakespeare, Aristophanes, später klassizist. Drama) eine sog. postrevol. Dramaturgie, H. Müller — zunächst das → Lehrstück wiederbelebend — eine D. des vom aktuellen Klassenkampf ausgelösten Widerspruches mit unmittelbarer Anwendungserkenntnis der Publikumsansprache, V. Braun seine D. des »Eingreifens« in revol. Kämpfe, des Einwirkens »auf die offenen Enden unserer Revolution«. — Die D. des soz. Ths. ist vom Struktur-Funktions-Zusammenhang bestimmt, im Bereich der Produktion (Autor) u. der Rezeption; auch die gesamte prakt. Tätigkeit der D. im Th. (als Beruf des Dramaturgen), vom Gedanken der »Polyfunktionalität« (Kagan) her (Darstellende Kunst, Bühnenausstattung, Drama, Theater). Dabei muß der übliche Strukturbegriff erweitert werden: »Figurenensemble, Fabel u. sprachliches Assoziationsfeld als die inneren Faktoren der Struktur, die sich mit der Komposition — den äußeren Faktoren — im Sinne der Inhalt-Form-Dialektik verbinden.« (Fischborn) Von dieser Dialektik der Struktur, die ihrer Funktion geschuldet ist, hängt ihr Funktionieren ab: 1. durch dramaturg.-prakt. Maßnahmen beim Schaffen von »Erwartungsbildern«, die in der Fabel bestätigt oder auch widerlegt werden, eine Art umfunktionierter Katharsis (Stolper *Zeitgenossen*); 2. durch Einführung krit. gesehener Identifikationsfiguren, die sich im Prozeß befinden (Identifikation u. Kritik wechseln ab: Matusche *Kap der Unruhe*, Paul Bauch in Braun *Die Kipper*); 3. das »bewußtere Ins-Spiel-Setzen des Publikums« (Fischborn) schon von der Fabelführung her bis zur direkten Ansprache als Ausdruck eines verbesserten Kommunikationsverhältnisses. Mit Hilfe der übrigen Künste kann im Th. bei solcherweise verstandener D. der Zuschauer »für knappe Stunden als unmittelbar anwesender Mitschöpfer vorstellungsweise selbst zum Subjekt der Praxis« werden (Hoffmeier), wodurch er zum Mitspieler wird, in der realen Lebenspraxis der primäre Spieler (Wekwerth). Es liegt im grundsätzlich öffentl. Charakter des Ths., daß Aktualität u. Historizität bzw. ihre dialekt. Beziehung von besonderer Bedeutung sind, daß der Geschichtlichkeit aller Vorgänge u. dem weiterführenden Eingreifen großer Rang zukommt. Drama ist vom Verhältnis von Prozeß (Fabel, Handlung) u. handelndem Menschen (Held, Charakter) abhängig, das im Sinne soz. D. besonderer Dialektik bedarf, um a) immer stärker sich differenzierende gesellsch. Prozesse in der dramat. bzw. theatral. Fabel zu erfassen, b) den geschichtsbildenden arbeitenden Menschen von heute im individuell dramatisierten Charakter zu gestalten, als Subjekt der Geschichte — das in der Realität allmählich deutlicher wird — darzustellen. Zentrales Problem der D. ist die Verknüpfung von Fabel u.

Charakter, Prozeß u. handelndem Menschen, Welt- u. Menschendarstellung; stimmt sie strukturell, funktioniert das soz. Drama – in Verknüpfung mit der Darstellenden Kunst das Th. –, das sich die Welt aneignet, um sie im Sinne Brechts »den Menschen auszuliefern«.

Draškić, Ljubomir (*1937), jugosl. (serb.) Regisseur; stud. zunächst Kunstgeschichte, ging dann über zur Akad. für Th., Kino, Radio u. Fernsehen in Belgrad, wo er 1962 mit einer I von Rózewicz *Die Kartei* im Atelier 212 sein Diplom erlangte, seit 1964 Reg. an diesem Th.; I: *Jarry Ubu roi* (1964), Kovačević *Die Marathonläufer* (1974), ferner Stücke von Popović, Čosić u. zeitgen. Autoren der Weltdramatik. – Einer der bedeutendsten Reg. Jugoslawiens der jüngeren Generation, vom sozialen Konzept her nat. orientiert, vom formal-ästhet. her stark dem westeurop. Th. verpflichtet, schafft in seinen I symbol. Arrangements, die über die Fabel hinaus Bedeutungsträger sein sollen (u. a. Schlussszene *Die Marathonläufer*).

Drda, Jan (1915–1970), tschech. Dramatiker, Publizist, Prosaautor; Träger staatl. Auszeichnungen. Er begann als Feuilletonist der Volkszeitung. Wurde frühzeitig populär mit seinem ersten Roman aus dem Bergmannsmilieu *Städtchen Gotteshand* (1940). Im gleichen Jahr debüt. er als Dramatiker auf der Bühne des Ths. D 34 mit dem Schauspiel. *Sowie auch wir vergehen...* (R: → Burian); neben zwei weiteren Romanen u. dem Schauspiel. *Magdalenchen* (1941) schrieb er während des Krieges sein bestes u. berühmtestes Stück *Spiel mit dem Tode*, das jedoch erst nach der Befreiung 1945 auf der Bühne des NT aufgeführt wurde. Aus dem gleichen Stoff, der tschech. Volkspoesie, schuf er auch ein weiteres Märchen-Stück *Das sündige Dorf* (1959). Beide Stücke wurden übers. u. werden auch auf ausländ. Bühnen gespielt. In Drdas besten W. dazu gehören auch seine Erzählungen, ist deutlich die enge Verbindung mit der Volkspoesie sichtbar, die erzählerische Meisterschaft u. das tiefe Verständnis für alles, was im Volk schön u. echt ist.

Drehbühne – drehbare Kreisfläche, in den Bühnenboden eingebaut oder als Scheibe aufgelegt. Die D. ermöglicht innerhalb einzelner Segmente den gleichzeitigen Aufbau mehrerer Dekorationen, so daß durch Drehen der Kreisfläche Szenenbilder schnell gewechselt werden können. Die D., bereits im japan. → Kabukith. im 17. Jh. bekannt, wurde 1896 durch Karl Lautenschläger anläßl. einer Auff. von Mozarts *Don Giovanni* im Münchener Residenzth. in Europa eingeführt, von → Reinhardt aber erst in ihrer künstler. Bedeutung erkannt u. mit Erfolg benutzt.

Drescher, Piet (*1940), Regisseur der DDR; stud. 1962–65 an der Staatl. Schauspiel. schule Berlin, 1965/66 Schauspiel. u. Assistent in Gera, 1967–71 Reg.assistent am BE, seit 1971 Reg. Karl-Marx-Stadt, Zus.arb. mit → Albiro; I: *Der gute Mensch von Sezuan*, *Matusche Prognose* (U: 1971), *Was ihr wollt*, *Antigone* (1972), Pirandello *Liola* (1972), V. Braun *Hinze und Kunze* (1973), O'Casey *Rote Rosen für mich* (1974), García

Lorca *Bernarda Albas Haus* (1974), Neruda *Glanz und Tod des Joaquín Murietta*, Wampilow *Der ältere Sohn* (1975, MGT) u. a. – Seine wichtigsten Eindrücke empfing er vom Th. Brechts, sein Handwerk als Reg. lernte er von → Wekwerth, die Kunst der Schauspiel. führung weitgehend von → Heinz, dessen Tochter, → G. Heinz, eine seiner profiliertesten Schauspiel. war; wichtigste Voraussetzung der Arb. ist ihm das Kollektiv; mit Albiro zus. ist er repertoire- u. stilbildend, unter seinem maßgebl. Anteil wurde das Th. Karl-Marx-Stadt zu einer der wesentl. Bühnen der DDR. Seine Th.arb. zeichnet sich aus durch »Einfachheit, Klarheit, real. Genauigkeit und poet. Schönheit« (Linzer).

Dresen, Adolf (*1935), Regisseur der DDR; stud. bis 1957 Germanistik an Karl-Marx-Universität Leipzig, eng. als Dramaturg u. Reg. Crimmitschau 1958/59, als Reg. 1959–62 Magdeburg, 1962–64 Greifswald, seit 1964 DT; I: *Hamlet* (1964), Greifswald; *Maß für Maß* (1965/66), O'Casey *Der Mond scheint auf Kylanamoo* (1966, mit → Franke), *Faust I* (zus. mit → Heinz, BA: → A. Reinhardt, mit → Düren, Franke), *Babel Maria* (1969), *Clavigo* (1971, mit → Hiemer, A. Lang), O'Casey *Juno und der Pfau* (1972, mit → Franke, Grube-Deister), Dworetzki *Der Mann von draußen* (1973, mit → Piontek), *Prinz Friedrich von Homburg, Der zerbrochene Krug* (1975, BA: Brosch; mit A. Lang, D. Franke), alle DT; Lasker-Schüler *Die Wupper* (1974), Kammersp. München. – D. wurde 1964 durch seine eigenwillig kühne *Hamlet*-Deutung in Greifswald bekannt, entw. sich inzwischen zu einem der produktivsten Reg. des soz. Nat.ths. der DDR, der sich method. dadurch auszeichnet, für jedes Stück ihm gemäße Lösungen anzustreben; fiel durch seine belangvollen Fabellesarten u. sein kritisch-parteil. Herangehen an Klassiker auf, die er stets von einem aktuellen Bezugspunkt her nahezu als Zeitstück, insz., wobei manches im Experimentierstadium blieb; geschichtlich bedeutende Leistungen sind die O'Casey- u. Kleist-Interpretationen.

Drew, John (1853–1927), US-amerik. Schauspieler; war 1875–92 bei Daly's Th. in New York. Als Charakterdarst. wirkte er durch seine überlegenen u. klaren Haltungen. R: Charles Flynn (Sheridan *Die Lästerschule*), Orlando (Wie es Euch gefällt), Petrucchio (*Der Widerspenstigen Zähmung*). Seine Schwester, Georgiana D. (1856–1893), heir. den Schauspiel. → Maurice Barrymore. Seine Mutter, **Drew, Louisa Lane** (1820–1897), leitete 1860–92 das Arch Street Th. in Philadelphia. In Sheridans *The Rivals* hatte sie als Mrs. Malaprop einen außerordentl. Erfolg, ging mit dieser R auf ausgedehnte Gastsp.reisen. Sie war mit dem Schauspiel. John D. sen. (1827–1862) verheir.

Drews, Berta Helene (*1905), dt. Schauspielerin (1949 BRD); stud. an Hochschule für Musik Berlin, ab 1925 in Stuttgart, 1926–30 an Kammersp. München bei → Falckenberg, ab 1930 in Berlin, zunächst Staatsth., dann VB u. Schiller-Th., verheir. → George, Unter-