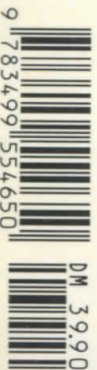


Das Lexikon erläutert in nahezu 1000 Stichwörtern die wichtigsten Begriffe und Stilperioden, Gattungen und Genres des Schauspiel- und Tanztheaters von der Antike bis zur Gegenwart. Institutionen und Ensembles werden ebenso ausführlich vorgestellt wie Dramen- und Theatertheorie, Theaterbau und -technik, Theaterberufe und Schauspielpädagogik. Im Mittelpunkt steht das Schauspieltheater; doch auch Kabarett, Tanz und modernes Tanztheater werden in ihrer Erscheinungsvielfalt behandelt. Fernöstliche Theaterkulturen sind ebenso berücksichtigt wie die großen europäischen Theatertraditionen, die in der Auseinandersetzung mit der dramatischen Literatur ihre Bedeutung und ihre ästhetische Form entwickelt haben. Einbezogen sind ferner experimentelles Theater und gegenwärtige alternative Theaterentwicklungen; Sonderformen vom Jesuiten- bis zum Arbeiter- oder Exiltheater, vom barocken Feuerwerkstheater bis zu Performance und Aktionskunst; Kinder- und Jugendtheater, Schul-, Volks- und Amateurtheater.

Neben den Stichwörtern und Querverweisen finden sich Essays zum Antiken Theater, zum Theater des Mittelalters, der Neuzeit und des 20. Jahrhunderts, zu den Theaterkulturen Japans, Chinas, Indiens und Lateinamerikas. Die Artikel verzeichnen ausführliche bibliographische Hinweise.

Mit zahlreichen Abbildungen.



**Manfred Brauneck
Gérard Schneilin
(Hg.)**

THEATERLEXIKON

**Begriffe und
Epochen, Bühnen
und Ensembles**



**ÜBERARBEITETE
NEUAUSGABE**

**rowohlt's
enzyklopädie**

rowohlt's

für ein gesellschaftlich orientiertes Theater miteinander verbunden wurden. Die Off-Broadway-Bewegung und das sozialkritische amer. Drama haben von dieser Arbeit wesentliche Impulse empfangen. Zu den Schülern gehörten die Begründer des → Living Theatre, Julian Beck und Judith Malina, die Dramatiker Tennessee Williams und Arthur Miller sowie die späteren Hollywood-Stars Marlon Brando, Tony Curtis, Paul Newman, Rod Steiger und Walter Matthau. Die Arbeit fand ein Ende, als Piscator 1951 vor den McCarthy-Ausschuss geladen wurde. Piscator verließ noch vor dem Verhör die USA.

Kirfel-Lenk, Th.: Erwin Piscator im Exil in den USA 1939–1951. Berlin 1984; Ley-Piscator, M.: The Piscator Experiment. Carbondale 1967.

Jean Hans

Dramatisierung

Bearbeitung eines epischen Stoffs oder anderer literarischer Texte für das Theater, d. h. Anpassung an die Gesetze der dramatischen Gattung und der Bühne durch Erstellen einer Dialog-Fassung. – Häufig dramatisiert wurden die Romane Fedor M. Dostojewskis (*Die Brüder Karamasow* 1910 am Moskauer Künstlertheater, 1911 bei Jacques Copau in Paris; *Die Besessenen* von Albert Camus, Paris 1958), ferner die Romane Franz Kafkas (*Der Prozess* von André Gide und Jean-Louis Barrault, Paris 1947; *Das Schloß* von Max Brod, Berlin 1953). Peter Zadek arbeitete Hans Falladas *Kleiner Mann, was nun* (Bochum, 1972) und *Jeder stirbt für sich allein* (Berlin, 1981) zu Revue-Spektakeln um. Als gelungene D. gilt Maxim Gorkis *Sommergäste* in der Fassung von Botho Strauß und Peter Stein an der → Schaubühne am Halleschen Ufer (Berlin, 1974).

Diefenbacher, R. J.: Dramatisierung epischer Stoffe. Diss. Heidelberg 1935; Patsch, S. M.: Vom Buch zur Bühne. Dramatisierung engl. Romane durch ihre Autoren. Eine Studie zum Verhältnis zweier literarischer Gattungen. Innsbruck 1980; Sydow, U.: Dramatisierung epischer Vorlagen. Diss. Berlin 1973.

Monika Sandhack

Dramatis personae

(Lat.: die Personen eines Theaterstücks, Personenverzeichnis) → Person.

Adriana Hass

Dramaturg

(Griech. *dramaturgein* – ein Drama verfassen) Urspr. Autor und Aufführungsführer von Dramen; seit Lessings → *Hamburgischer Dramaturgie* rangiert sich allmählich die Entwicklung zum literarisch-künstlerischen vollzogen und Mitarbeiter der Theaterleitung. – Das Tätigkeitsfeld des D. Berater und Mitarbeiter der Theaterleitung. – Die Schwerpunkte ist heute vielseitig, jedoch unscharf konturiert, zumal die Schwerpunkte in einzelnen Theatern unterschiedlich gewichtet sind. Zu den wesentlichen Aufgaben gehören – in Absprache mit der Bühnenleitung –: Lektüre und Auswahl von geeigneten Stücken, Gestaltung des → Spielplans, Suche nach → Regisseuren, Beschaffung, Bearbeitung und Übersetzung der Texte, Sichtung von Neuerscheinungen; in Zusammenarbeit mit dem Regisseur bei Aufführungsvorbereitungen (Produktionsdramaturgie); Erstellung der Spielfassung, Textanalyse, Vorschläge für Stückrealisation, von Hintergrundmaterial, Textanalyse, Vorschläge für Stückrealisation, Teilnahme an Proben, Redaktion des → Programmheftes, Weitergabe von Informationen an die Presse und andere Medien; ferner: Vertretung des Theaters nach außen durch Öffentlichkeitsarbeit (Vorträge, Publikationen, Diskussionen, Matineen u. ä.); rechtliche und terminliche Verhandlungen mit Bühnenverlagen; Gespräche mit Autoren, Autorenförderung.

Die Forderung nach dramaturgischer Mitarbeit wurde erstmals von Joh. Elias Schlegel (1719–49) formuliert (*Schreiben von Errichtung eines Theaters in Kopenhagen*, 1747). Gotthold Ephraim Lessing (1729–81) dagegen benannte in der *Hamburgischen Dramaturgie* nicht nur die Funktionen eines D., sondern übte dieses Amt in seiner Tätigkeit als Theaterkritiker und Kritiker des Hamburger → Nationaltheaters aus. Die Beschäftigung mit dramatischer Literatur und ästhetischen Theorien, der Entwurf eines an den Bedürfnissen der Gegenwart orientierten Spielplans sowie die Reflexion über die Bedeutung des Theaters standen im Zentrum seines Kompendiums angewandter → Dramaturgie. Dramaturgische Arbeit fiel ansonsten in den Bereich der → Regie. Theaterleitung und -dichtung: beschränkte sich auf Gestaltung des Spielplans, der neben dem Verfassen eigener Stücke durch Bearbeitungen, Einrichtungen und Übersetzungen erweitert wurde: Joseph Schreyvogel (1768–1832) nahm großen Einfluß auf das Repertoire und setzte Shakespeare, der als D. ans Klassik sowie Calderón am Wiener Hoftheater durch; der als D. am Dresdener Hoftheater berufene Ludwig Tieck (1773–1853) bemühte sich um einen literarisch anspruchsvollen Spielplan und verfaßte richtungweisende dramaturgische Schriften; Tiecks Nachfolger Karl F. Gutzkow (1811–78) verlagerte das Aufführungsangebot vom Schauspiel auf das Konversationsstück; Karl L. Immermann (1796–1840), Autor und Theaterleiter, hob die Bedeutung der Dramaturgie für seine → Inszenierungen

am Düsseldorfer Schauspielhaus hervor und schuf, angelehnt an Goethes weimarer Theateraufführungen, mustergültige dramaturgische Bearbeitungen; der Theaterleiter und Regisseur Heinrich Laube (1806–84) schätzte das Lustspiel als Folie für das Drama des hohen Stils und trat für zeitgenössische Dramatik ein; Franz von Dingelstedt (1814–81) blieb in seinem Wirken als D. am Stuttgarter Hoftheater einflusslos. Otto Brahm (1856–1912) arbeitete neben seiner Theaterleitung als Regisseur weitgehend dramaturgisch durch überlegte Spielplan- und Ensemblebildung sowie Diskussion mit Schauspielern und Kritik nach den Proben. Im Zuge der Regieentwicklung nimmt das Berufsbild des D. zu Beginn des 20. Jh. eigene Gestalt an; seine Stellung gilt in dt. Staats- und Stadttheatern als selbstverständlich. Das Düsseldorfer Schauspielhaus unter Leitung von Luise Dumont (1862–1932) beschäftigte Autoren als D. (Paul Ernst, Herbert Eulenberg, Wilhelm Schmidhonn, Albrecht Schaeffer u. a.), die die Zeitschrift *Die Masken* in Form eines Programmhefes herausgaben und literarische Matineen als feste Veranstaltungen einrichteten. Max Reinhardt (1873–1943) engagierte D. (Arthur Kahane, Felix Hollaender) in erster Linie für Öffentlichkeitsarbeit. Kleinere Theater verfügten über einen mit Disposition befähigten D. (Künstlerisches Betriebsbüro). Mit Bertolt Brechts (1898–1956) Arbeit am → Berliner Ensemble wurde durch Einbeziehung der Reflexion über Theater und Gesellschaft in den theatralischen Produktionsprozess die Grundlage für die sich Ende der 60er Jahre in der BRD entfaltende Produktionsdramaturgie gelegt, damit ein neuer Maßstab für die Position des D. gesetzt: projektbezogene Arbeit durch Beteiligung am Entstehungsprozess der Inszenierung, d. h. zusammen mit Regisseur, Bühnen- und Kostümbildner sowie Ensemble wurde ein Stück vorbereitet und zur Aufführung gebracht. Inhaltlich erfüllt wurde die Funktion des Produktions-D. erstmals an der → Schaubühne am Halleschen Ufer durch den Kritiker und späteren Autor Botho Strauß (* 1944), der die Regiearbeit Peter Steins (* 1937) maßgeblich beeinflusste. Diesem Beispiel folgten in den 70er Jahren die großen deutschsprachigen Theater; begleitende Stückdramaturgie gilt seitdem allgemein als üblich. Daneben weitete sich der Planungssektor auf Grund höherer Komplexität von künstlerischen, personellen und dispositionellen Entscheidungen aus. Speziell eingerichtete Positionen für Öffentlichkeitsarbeit mit dem Schwerpunkt auf Publikumswerbung sind daher zur Regel geworden (s. auch → Ballettdramaturgie).

Hausmann, W.: Der D.-Beruf. D.-Amt und -Persönlichkeit seit 1800. Diss. Köln 1955.

Monika Sandhack

Dramaturgie

(Griech. *dramaturgia* – Verfertigung und Aufführung eines Dramas)
 1. Arbeitsbereich im Theater und die Tätigkeit des → Dramaturgen.
 2. Das auf die praktisch-szenische Realisierung von Stücken bezogene Kompositionsprinzip des → Dramas, die Art seiner äußeren Bauform und inneren Struktur.
 3. Die Theorie von der Kunst und Technik des Dramas als Teilgebiet der Poetik.

Gegenstand der D. sind die Regeln und Wirkungsgesetze für Wesen und Aufbau der dramatischen Dichtung. Meist werden diese an konkreten Einzelfällen aufgezeigt (z. B. die *Poetik* des Aristoteles), häufig auch in Form von Rezensionen und Theaterkritiken als D. zusammengefasst (vorbildlich die → *Hamburgische D.* von Lessing, der den Begriff der D. einführt und prägt); seltener beschränkt sich die D. auf Festschreibung eines bloßen Katalogs von Regeln im Sinne der normativen Poetik (wie in Renaissance und Klassizismus).

Renaissance und Klassizismus).
 Die Entfaltung des Dramas aus dem Mythos und den Dionysos geweihten Brauch- und Kultformen bestimmte weitgehend die Struktur des klassischen D. Das Theater formierte sich im 6. Jh. v. Chr. als Darstellung, nachdem die kultischen Zeremonien von der Polis als Festspiele organisiert wurden. In den eigens für den → Agon entworfenen und eingerichteten Stücken bildeten sich dramatische Formen heraus, die aufgenommen und weitergegeben werden konnten. Neben den überlieferten Texten der Dramatiker (bes. Aischylos, Sophokles, Euripides, Aristophanes) gilt die nur unvollständig erhaltene *Poetik* des Aristoteles als das wesentliche antike Zeugnis, dessen Inhalte in der Neuzeit in irrtümlichen Interpretationen aufgegriffen und zu einem Kodex verbindlicher Regeln umgestaltet wurden. In dieser ersten grundlegenden D. beschrieb Aristoteles die bis heute umstrittene Entstehung wie Entwicklung dramatischer Formen am Beispiel zeitgenössischer Werke und entwarf Regeln für die Bauform der → Tragödie. Als → Mimesis einer in sich geschlossenen Handlung mit Einheiten und Verlaufsskizzierung (Exposition, Höhepunkt, Verzögerung, Katastrophe) sollte die Tragödie durch Erweckung von Furcht und Mitleid eine Reinigung (→ Katharsis) solcher Affekte bewirken. Die Charaktere blieben der Handlung untergeordnet. Die menschliche Verstrickung in das Schicksal war an die Darstellung hervorragender Persönlichkeiten geknüpft, durch welche die tragische → Fallhöhe offenbar wurde (→ Ständeklausel). Figuren- und Dialoggestaltung waren stark eingegrenzt durch das Spiel nur eines Darstellers zunächst. Mit der Einführung eines zweiten Schauspielers (→ Deuteronomist) durch Aischylos und eines dritten (→ Tritagonist) durch Sophokles erweiterte sich der Handlungsspielraum und damit die Möglichkeit zu wirksamer Kontrastierung der Figuren. Die formale Struktur des antiken Dramas leitete sich aus der Span-

nung zwischen → Chor und Schauspieler, zwischen Gesang und dramatischer Rede her. Die D. war damit an Funktion und Stellung des Chors gebunden, der durch ständige Präsenz den Handlungsverlauf gliederte und die geschlossene Einheit des Aufbaus garantierte; eine feste Zahl der Einteilung in Akte gab es nicht. Die Verbindung zwischen Chor und Spiel lockerte sich in dem Maße, wie die Aktionen auf Einzeldarsteller übertragen und Gegenstand des Zusammenspiels wurden. Der Wechsel zwischen chorisch-musikalischen und dialogisch-gesprochenen Partien blieb als Grundstruktur durchgängig, wenn auch eingeschränkt erhalten.

Das röm. Drama bildete sich um 240 v. Chr. durch Übersetzung und freie Bearbeitung griech. Stoffe mit Livius Andronicus aus. Die Komödie (→ Palliata) mit ihren Hauptvertretern Plautus und Terenz überzog. Daneben verbreiteten sich volkstümliche Formen im → Mimus, der → Atellane und im → Pantomimus. Die Tragödie löste sich von ihrem kultischen Hintergrund ab, blieb aber in der Struktur vom griech. Vorbild abhängig; erhalten sind die rhetorischen Bearbeitungen klassischer Stücke durch Seneca. Theoretisch spiegelte sich dies in der *Ars poetica* des Horaz wider. Eng an die aristotelische Lehre angelehnt, forderte Horaz jedoch den Aufbau der Tragödie in fünf Akten und befüwortete eine stärkere Charakterisierung der Personen an Stelle des griech. Schicksalsdramas.

Das mittelalterliche Drama, wie das Drama der Antike kulturellen Ursprungs, entwickelte sich seit dem 10. Jh. im Rahmen kirchlicher Liturgien. Strukturbestimmend wirkten sich biblische Inhalte aus, die den Gläubigen in dramatischer Gestaltung durch Wechsel von Gesang und Rede vorgetragen wurden (→ Mittelalter / Drama und Theater des Mittelalters). Fortschreitende Dramatisierung und Verselbständigung des Spiels, wachsende Zuschauer- wie Darstellierzahlen, evtl. auch die Aufnahme burlesker Szenen führten im 13. Jh. zur Verbannung des Spiels aus der Kirche auf Marktplätze und in weltliche Säle. Mit Durchsetzung der Volkssprache an Stelle des klerikalen Lateins kündigte sich im 15. Jh. die Entwicklung zum profanen Volksschauspiel (→ Fastnachtsspiel) in unterschiedlichen nationalen Ausprägungen an. Realistische, oft drastische Darstellung löste die symbolische Vergegenwärtigung religiöser Wahrheiten in den Liturgien ab. Die Aufteilung in Massen- und Soloszenen mit wechselnden Schauplätzen (→ Simultanbühne) diente der dramatischen Gliederung, Prolog und Epilog umrahmten das Spiel, die Gemeinde der Gläubigen wurde durch Chorgesang und Gebet in die Aufführung einbezogen.

An die D. der Antike knüpfen im 16. Jh., von Italien ausgehend, der →Humanismus und das Renaissancedrama an. Die Auseinandersetzung mit der griech.-röm. Dichtung und Rhetorik führte zur Wiederkentzung der Schriften des Aristoteles und Horaz. Diese bildeten mit neuen Kommentaren durch J. C. Scaliger (1561), S. A. Minturno (1559) und

1563). L. Castelvetro (1576) u. a. die Grundlage der ital. Renaissance-Poetiken. Zu ihren wesentlichen Kriterien zählten das normative Regelsystem und, als Ansatzpunkt einer einseitig ausgelegten Aristoteles-/Horaz-Interpretation, die Orientierung an der Rhetorik: Mimesis wurde als Nachahmung mißverstanden; die aristotelische Katharsislehre diente zur Rechtfertigung eines moralisch-ethischen Erziehungsprogramms; Dichtung hatte sich an Gebote der Vernunft, Wahrscheinlichkeit und Angemessenheit zu halten; → Fallhöhe und → Ständeklausel wurden als Strukturlemente der Tragödie verfestigt; Wahrung der drei Einheiten galt als verbindlich; Gliederung der fünf (seitener drei) Akte erfolgte durch Vor-gorisches Zwischenstücke oder Zwischenaktmusikern (später durch Vorhang). Vor diesem theoretischen Hintergrund entwickelte sich im Italien der Renaissancekomödie (*Commedia erudita*), neben ihr die volkstümliche Typenkomödie (→ *Commedia dell'arte*) sowie die Renaissancetragödie, als weitere Form des Schafferspiels. Ferner ging aus dem Versuch, die antike Tragödie wiederzubeleben, die Oper hervor, daneben Ballett und höfisches → Festspiel. Die Rezeption der sich in der ital. Renaissance und beginnenden D. vertiefte je nach gesellschaftlichen Situationen unterschiedlichen D. in einzelnen Nationalliteraturen. Am Anfang der dt. D. nach normativen Maßstäben stand in der Nachfolge des Niederländers D. Heinsius (1611) M. Opitz mit dem *Buch von der dt. Poeterey* (1624), das Anstöße zu zahlreichen Barock-Poetiken gab. In Frankreich bildete sich eine klassizistische D. mit P. de Ronsard (1565) u. a. heraus, deren Ansätze im 17. Jh. durch P. de La Motte (1693), Abbé d'Aubignac (1657) und vor allem durch N. Boileau (*Art poétique*, 1674) zu einem Kanon von Regeln mit der Tragödie als höchster Kunstform ausgebaut wurden. In der franz. *tragédie classique* durch Corneille und Racine erhielt die Renaissance-tragödie ihre vollendete Gestalt: fünf Akte bei symmetrisch gebauter Handlung, Verzicht auf Zwischenakte u. ä., Beachtung der Einheiten, geringer Personenzahl, symmetrische Figurenkonstellationen, Belichtung der Charaktere aus der dramatischen Situation, Verwendung des Verses und Sprache und Stoff fügten sich dem Gesetz der Wahrscheinlichkeit und Schicklichkeit. Die auf das Wesentliche beschränkte Handlung wurde ins Innere der Personen verlegt; äußere Geschehnisse tauchten in Berichten, nicht auf der Bühne selbst auf. Alles spielte sich allein in der Sprache ab und erschien nur darin faßbar.

und erschien nur darin labad:
Dieser dramatisch artifiziiellen Form des frz. Nationaltheaters stand das von einer breiten Schicht getragene → Elsbethanische Drama Englands gegenüber. Trotz Aufnahme der Erneuerungstendenzen innerhalb der klassischen D. vollzog sich ein Formwandel zur → Historie mit Shakespeare als bedeutendstem Dramatiker. Die Forderungen der Renaissance-Poetiken wurden, abgesehen von der Einteilung in Akte, kaum beachtet. Der Wechsel von hohem und niederem Stil, Vers und Prosa,

von ersten und komischen Szenen gekennzeichnete Handlungsverlauf und D. Die oft mehrsträngige Handlungsführung mit lockerer Szenenfolge und einer Vielzahl ständisch gemischter Personen knüpfte formal an die Stationentechnik des mittelalterlichen Mysterienspiels an. Erste individualistische Menschen- und Charakterdarstellungen durch Shakespeare betonten zudem den Eigenwert der elisabethanischen D., die an Stelle äußerer Gesetzmäßigkeiten innere Gefühlswerte zum Maßstab erhob.

Die D. der offenen und geschlossenen Form, das Drama Shakespeares und die frz. Tragödie, bildeten den Ausgangspunkt für die Entwicklung im 18. Jh. In Deutschland schloß sich Gottsched als letzter Vertreter einer normativen Poetik dem dramatischen Formmuster des frz. Klassizismus an. Erst mit Lessing vollzog sich schrittweise die Hinwendung zum historischen Denken, damit die Emanzipation des bürgerlichen Individuums und Neudefinition des Tragischen als innere, nicht soziale Bedingtheit. Für die D. bedeutete dies eine Ablösung von der normativen Poetik mit ihren Vorschriften für Stoff, Form und Stilhöhe der einzelnen Gattungen. Den entscheidenden Durchbruch leitete der → Sturm und Drang mit der Rezeption Shakespeares ein. In den dramaturgischen Schriften von Herder (*Von dt. Art und Kunst*, 1773) und Lenz (*Anmerkungen über Theater*, 1774) wurde die offene Dramenform zum Vorbild für eine von Regeln befreite, allein durch Genie und Originalität des Dichters zu begründende Dramatik. Nur gelegentlich fanden sich formale Nachahmungen antiker Tragödien (Schillers *Die Braut von Messina*, 1803).

Die D. der Romantik (→ Romantisches Theater) erweiterte mit A. W. Schlegels Vorlesungen über dramatische Kunst (1809–11) und Tiecks dramaturgischen Studien das Kunstverständnis nach dem Vorbild Herders, blieb in ihrer Formvielfalt jedoch auf den Bereich der Theorie beschränkt. Eine Annäherung an die Wirklichkeit vollzog die neuzeitliche D. im Realismus (→ Realistisches Theater), daneben gewann die philosophische Weldeutung an Einfluß. In der Theoriebildung beschränkte sich Gustav Freytag (*Die Technik des Dramas*, 1863) auf eine epigonale Auslegung der klassizistischen D.

Im Naturalismus (→ Naturalistisches Theater) entfaltete sich das Mitleidrama (Hauptmann, A. Holz) zur bestimmenden Gattung. Orientiert an der analytisch-konkreten Wiedergabe von sozialer Wirklichkeit, zeichnete sich die D. durch Übernahme naturwissenschaftlicher Methoden aus. Daraus erklärt sich neben der minuziösen Beschreibungstechnik (Sekundensstil) die Tendenz zur Auflösung der geschlossenen Dramenform in Stimmungsbilder, ferner die Vorliebe für geringe Personenanzahl, analytischen Handlungsaufbau, präzise Regieanweisungen in Form von Prosaersatzstücken, Umgangssprache und Dialekt, Einhaltung der Orts- und Zeiteinheit aus Wahrscheinlichkeitsgründen.

Der materiellen Wirklichkeitsverwendung im Naturalismus stand die

D. des Expressionismus (→ Expressionistisches Theater) als Ausdruck innerlich erfahrener Wahrheiten und seelischer Ich-Erlebnisse entgegen. Mit Auflösung der dramatischen Handlungsstruktur in die lose verknüpfte Bilderfolge (→ Stationendrama) oder in das choris- oratorische Stimmungsspiel wurde, vorbereitet durch Dramen von Wedekind und Strindberg, der feste Handlungsrahmen aufgegeben. Als wesentliche Elemente prägten, ohne Bindung an reale Zeit- und Raumwerte, ausgiebige Monologe die D. ebenso wie Gebärde, Tanz und Pantomime. Die Sprache, in ihren unterschiedlichen Schattierungen bis hin zur gesteigerten Ekstase eingesetzt, drängte auf Ausdruck; auffallend daher verkürzte und grotesk verzerrte Satzformen. Die mit der Stationentechnik einsetzende Episierung des dramatischen Stoffes kulminierte im → epischen, nichtaristotelischen Theater Brechts. An die antike Wirkungsästhetik anknüpfend, verlangte die epische D. eine demonstrierend erzählende Form. Der Zuschauer sollte, durch Argumentation von Emotionen befreit und zum rationalen Betrachter gemacht, im Akt der Distanzierung zur kritischen Stellungnahme gezwungen und von der Veränderbarkeit gesellschaftlicher Verhältnisse überzeugt werden. Dieses durch → Verfremdungseffekt strukturierte erkenntnistheoretische Verfahren verzichtete auf Akteinteilung und bevorzugte die → Montage einzelner Szenen. Das Kriterium der Spannung fehlte auf Grund ständiger Kommentierung der szenischen Aktion durch Erzähler, eingeschobene Lieder, Sprachwandler u. ä. Der Schluß des Dramas blieb in einem dialektischen Sinne offen.

Den Versuch einer Abkehr von Wirklichkeits- und gesellschaftsabbildenden Formen unternahm das → absurde Theater. Die Welt stellt sich als unveränderbar dar. Der inneren Leere und Sinnlosigkeit menschlicher Existenz entspricht die von etablierten D. abweichende Struktur. Konventionelle dramaturgische Techniken erscheinen parodistisch verzerrt (häufig Vermischung von tragischen und komischen Elementen). An Stelle einer überschaubaren, psychologisch motivierten Handlung werden sich steigende, zum Höhepunkt drängende Vorgänge (Ionesco) oder kreisende Rituale mit sich weiter reduzierenden Abläufen (Beckett) geführt. Mit der Entleerung des Handlungskonzepts ist die Aushöhung der Zeit verbunden. Die Figuren erfahren keine Charakterzeichnungen, ihr Ich ist fragmentiert. Durch Verzicht auf vorantreibende Dialoge erfüllt die Sprache eine wesentliche Funktion: In ihrer Reduktion, Sinnentleerung wie in ihrem Verstärken gerät sie zum Ausdruck einer im ganzen entfremdeten Welt. Die Tendenz zur Auflösung des Dialogs zugunsten gesprächsfreier Formen des dramatischen Diskurses (Monolog, Ansprache) schreitet gegenwärtig fort (Th. Bernhard, Botho Strauß). Die D. ist nicht mehr an den Dialog als Aussage- und Gesprächsform gebunden. Statt dessen bewegen häufig isolierte, sich kreuzende Sprechakte die Figuren. Realistische Formen mit Mimesis und stringenter Handlungs-

führung (F. X. Kroetz) nehmen einen nur geringen Raum ein. Insgesamt hat sich der Schwerpunkt vom abgeschlossenen Werk auf den Prozeß, von der Mitteilung auf die Struktur der Stücke verschoben. Auffallend ist die Formenvielfalt, die sich einer literarischen Einordnung entzieht.

Bentley, E.: Das lebendige Drama. Eine elementare D. Velber 1967; Bult-haupt, H.: D. des Dt. Schauspiels, 4 Bde. Oldenburg/Leipzig 1893–1901; Dietrich, M.: Europ. D. im 19. Jh. Graz/Köln 1961; dies.: Europ. D. Der Wandel ihres Menschenbildes von der Antike bis zur Goethezeit. Graz/Wien/Köln 21967; Thering, H.: Aktuelle D. Berlin 1924; Peger, A.: Grundlagen der D. Graz/Köln 1952; Wendt, E.: Moderne D. Frankfurt/M. 1974; Wiese, Benno v.: Dt. D. 3 Bde. Tübingen 1956 (Vom Barock bis zur Klassik), 1969 (Dt. D. des 19. Jh.), 1970 (Vom Naturalismus bis zur Gegenwart).

Monika Sandhack

Dramaturgische Gesellschaft

Private Vereinigung von Persönlichkeiten und Institutionen im Bereich der darstellenden Künste (Theater) und Medien (Film, Funk, Fernsehen u. a.), die sich in Praxis oder Theorie, durch Beruf oder Interesse mit dramaturgischen Fragen beschäftigen. Gegründet 1956 mit Sitz in Berlin, setzt die D. G. die Tradition des 1953 gebildeten Dramaturgischen Arbeitskreises mit jährlichen Tagungen fort.

Schulze, F. (Hg.): Theater im Gespräch. Ein Forum der Dramaturgie (aus Tagungen 1953–1960 der Dt. D. G.). München/Wien 1963; Schulz, E.: 25 Jahre D. G. Berlin 1978.

Monika Sandhack

Dramentheorie

Während → Theatertheorie erst im 20. Jh. durch Besinnung auf Eigentümlichkeit des Theaters als Kunst (→ Theatralität) Gewicht gewinnt, existiert D. als Poetik seit der Antike (→ Antikes Theater). Ansätze zur Gattungspoetik finden sich bei Platon (429–347 v. Chr.). Er unterscheidet (*Poileia* 392d–398b) nachahmende Darstellung (*Mimesis*) von erzählender Darstellung (*Dihēgesis*) sowie die Gattungen Komödie, Tragödie, Dithyrambos und Epos. Erste Dramaturgie ist die *Poetik* des Aristoteles (384–322 v. Chr.). Drama ist Nachahmung von Handlungen, Ziel der Tragödie (über sie die ausführlichste Darstellung in der fragmentarischen Schrift) ist Erregung von Furcht (*Phobos*) und Mitleid/*Schauer* (*Eleos*), dadurch die Reinigung (→ Katharsis) von solchen Af-

fekten (oder solcher Affekte). Alle Begriffe sind umstritten. Theater ist für Aristoteles nicht psychologisch; Fabel gilt ihm als Ursprung, *Telos* und <Seele> der Tragödie, diese soll nicht auf Charakter beruhen, der weder extrem gut noch schlecht sein soll. Unterscheidung von einfachen und komplexen Handlungen, Analyse dramaturgischer Grundmodelle wie Handlungsaufbau, Stoffwahl, Beschränkung, Peripetie (Umschlag von Glück in Unglück), Anagnorisis (Wiedererkennung). Motive der Handlung sind Hybris (Überhebung des Menschen, die Strafgericht der Götter herausfordert), Hamartia (tragischer Fehler) = Fehlverhalten oder Verblendung des Helden. Dichtung gilt in der D. des Aristoteles als philosophischer als die Geschichtsschreibung, weil sie das <Allgemeine> zeigt (das gemäß der Wahrscheinlichkeit Mögliche). Historie nur das <Besondere> (wirklich Geschehene). Aristoteles plädiert zugleich für das Staunenerregende (Thaumaston) im Drama und für innere Logik und Wahrscheinlichkeit, was im 16.–18. Jh. zu vielfältigem Streit über Legitimität des Unwahrscheinlichen und Phantastischen führte. Aristoteles kommt durch Beobachtung der antiken Theaterrealität zur Feststellung der Einheit von Zeit, Ort und Handlung. – Der Einfluß der *Poetik* reicht bis ins 19. Jh. Spätes Dokument ist Gustav Freytags (1816–95) *Technik des Dramas* (1863): Verabsolutierung der aristotelischen Dramaturgie, Fiktionalität als überhistorisches Gesetz, demzufolge jedes Drama Pyramidenbau von Einleitung, Steigerung, Höhepunkt, Umkehr oder Fall und Katastrophe aufweisen soll. Die *Poetik* ist seit Auflösung der normativen Poetik und Ästhetik nur noch negativ wirksam, so als bekämpfte Position bei Bertolt Brecht (1898–1956).

In der Renaissance Umdenkung der deskriptiven Poetik des Aristoteles zu präskriptiven Regeln, z. B. Lodovico Castelvetro (1505–71) mit seinem bis ins 18. Jh. wirksamen Aristoteles-Kommentar. Daneben Paolo Beni (1552–1625), Francesco Buonamici u. a. Nachdem in der Renaissance zeitweise eine platonisierende Kunstauffassung Oberhand gewann, setzt sich Ende 16. Jh. die aristotelische Linie mit Akzent auf Nachahmung, Wahrscheinlichkeit, Rationalität durch, die in Klassizismus mündet. Für diesen wird zur wichtigsten Quelle Julius Caesar Scaligers (1484–1558) posthum publizierte *Poetics libri septem* (1561). Klassizistische Poetik will mit Wildwuchs der Renaissance-Spektakel aufräumen, statt caprice sollen Dichter den Regeln folgen. Die D. von Pierre Corneille (1606–84), dem Abbé Hédelin d'Aubignac (1604–76), Nicolas Boileau-Despréaux (1636–1711) behauptet Antike, im Sinn des Rationalismus umgedeutet, als unübertreffbare Norm. Das Postulat der Nachahmung (*Mimesis*) der Natur bleibt erhalten; da aber als Natur des Menschen Vernunft gilt, darf nur die der Ratio adäquate, idealisierte schöne Natur (belle nature) nachgeahmt werden. Oberstes Kriterium ist Wahrscheinlichkeit (*vraisemblance*), die das Drama verpflichtet, nur im Geist