

Provided for non-commercial research and education use.
Not for reproduction, distribution or commercial use.

Claude Haas/Andrea Polaschegg (Hg.)

Der Einsatz des Dramas

Dramenanfänge, Wissenschaftspoetik und Gattungspolitik

ROMBACH  VERLAG

Provided for non-commercial research and education use.
Not for reproduction, distribution or commercial use.

Teatro Nacional de São Carlos
Lisboa V 2005
© VG Bild-Kunst, Bonn 2011

Gedruckt mit Hilfe der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für
Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

© 2012. Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien
1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten
Lektorat: Jenny Kühne
Umschlag: typografikdesign, Herbolzheim i.Br.
Satz: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,
Freiburg i.Br.
Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,
Freiburg i.Br.
Printed in Germany
ISBN 978-3-7930-9680-1

CLAUDE HAAS/ANDREA POLASCHEGG

Der Einsatz des Dramas

Erste Schritte zu einer Dramenpoetik des Anfangs

I. Aufriss

»Vater, es wird nicht gut ablaufen.«¹ Mit diesem Satz eines Bauernknaben lässt Friedrich Schiller seine *Wallenstein*-Trilogie beginnen und verortet den Zuschauer dadurch explizit auf der Schwelle zu einem Bühnengeschehen, dessen fataler Ausgang bereits im Vorfeld feststeht, weil und insofern der Handlungsverlauf den Regeln der Tragödie folgt: Jeder Tragödienanfang ist *per definitionem* der Anfang vom Ende, und er kann immer dann als Beginn des vertrauten Verlaufs dramenpoetisch wirksam werden, wenn auch die Rezeption eines »dramatischen Gedichts« – so die vage Gattungsbezeichnung des *Wallenstein* – auf diese Verlaufsregeln verpflichtet wird. Schillers Dramenanfang markiert also zusammen mit dem Beginn der dramatischen (Sprach-)Handlung auch den Einsatz der Tragödie als einer Gattung, die auf ihr Ende hin orientiert ist. Und so kann es nicht wundernehmen, dass die kompositorische Grundbedingung dieser Gattung ausgerechnet am Ende von *Wallensteins Lager*, das zugleich den Anfang der Trilogie bildet, noch einmal reformuliert wird, wenn Schiller den Chor mit einem tragödienpoetischen Echo der soldatischen Faustregel »Und setzt ihr nicht das Leben ein,/ Nie wird euch das Leben gewonnen sein.«² das Stück beschließen lässt.

Der Anfang des Dramas, so deutet es sich im *Wallenstein* an, realisiert und kommuniziert also weit mehr als nur den Einsatz eines literarischen Textes: Hier finden Gattungskonventionen und Verlaufsökonomie ihren ebenso wirksamen Austragungs- wie prominenten Verhandlungsort, hier werden Leserhaltungen vorgeführt und Rezeptionsmodi implementiert, und offenbar steht mit diesen Anfängen nicht weniger Entscheidendes auf dem Spiel, als von ihnen in Gang gesetzt wird.

¹ Friedrich Schiller, *Wallenstein*. Ein dramatisches Gedicht, in: ders., *Sämtliche Werke* in fünf Bänden. Auf Grund der Originaldrucke hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, München 1981, Bd. II, S. 269–547, hier S. 277.

² Ebd., S. 311.

Folgt man nun den Ästhetiken der Moderne, dann finden diese multiplen Einsätze des Dramas außerdem unter sehr spezifischen, gewissermaßen verschärften, darstellungstechnischen und werkpoetischen Bedingungen statt. So hat Hegel, stellvertretend für viele Andere und im zeitgenössisch obligatorischen Rekurs auf die *Poetik* des Aristoteles, an den Anfang des dramatischen Werks den aporetischen Anspruch gestellt, dass er »das, was, selber notwendig, nicht durch anderes sei, woraus jedoch anderes sei und hervorgehe«.³ Somit erscheint der Eingang also nicht allein als *initium*, sondern als unbedingte Bedingung des dramatischen Verlaufs, in Hegels Terminologie: der »dramatischen Bewegung«.⁴

Überdies konstatieren die Poetiken seit dem 18. Jahrhundert immer wieder, der Einsatz des Dramas habe »Schwierigkeiten von mehr, als einer Art«.⁵ In jedem Fall seien diese größer als die des Epos, weil das Drama über keine narrative Instanz verfüge, durch welche die *histoire* des Stücks dem Zuschauer oder Leser vermittelt würde; in der Begrifflichkeit des 18. Jahrhunderts: weil »der Dichter nicht selbst spricht«,⁶ sondern allein die Figuren sprechen lässt. Und schließlich müsse der dramatische Anfang, und hierin liegt womöglich seine größte kompositorische Hypothek, stets bereits »im Gange sein«,⁷ insofern man vom Dramatiker im Unterschied zum Epiker »ein ewiges Fortschreiten fordert«.⁸

³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Werke. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe, Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 15: Vorlesungen über die Ästhetik III, Frankfurt a.M. 21990, S. 488. Hegel reformuliert hier den berühmten Satz »Ein Anfang ist, was selbst nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt, nach dem jedoch natürlicherweise etwas anderes eintritt oder entsteht.« (Aristoteles, *Poetik*. Griechisch/Deutsch, übers. und hg. von Manfred Fuhrmann, bibliographisch ergänzte Ausgabe, Stuttgart 1996, S. 25.)

⁴ Ebd.

⁵ Art. »Ankündigung«, in: Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste. In einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt, 2 Bde., Leipzig 1771–1774, Bd. 1, S. 54f., hier S. 55.

⁶ Ebd.

⁷ Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature*. Édition présentée, établie et annotée par Sophie Le Ménahèze, Paris 2005 [1787], S. 537.

⁸ Goethe an Schiller v. 22. April 1799, in: »Ihre Briefe sind meine einzige Unterhaltung«. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794–1805, 2 Bde., hg. von Manfred Beetz, München/Wien 1990, Bd. 1, S. 333f.

II. Doppeltes Desiderat: Der verdrängte Dramenanfang

Wie bereits diese wenigen Schlaglichter erhellen, besitzt die Auseinandersetzung mit dem Drameneingang historisch eine ebenso große Prominenz wie Persistenz und zeugt von einer veritablen poetologischen Problematik. Umso irritierender muss der Umstand anmuten, dass in der insgesamt nicht weniger prominenten und persistenten literaturwissenschaftlichen Forschung zu den Anfängen literarischer Texte sich an der Stelle des Dramenanfangs ein Desiderat auftut, dessen Ausmaße die einer ›Forschungslücke‹ kategorial übersteigen:

Seit ihrer komparatistischen Initialzündung durch Norbert Millers Essayband *Romananfänge* (1965)⁹ und Edward W. Suids international einflussreiche Studie *Beginnings. Intention and Method* (1975)¹⁰ hat sich die internationale Forschung zu literarischen Textanfängen zwar stetig, seit den 1990er Jahren sogar noch einmal sprunghaft, erweitert.¹¹ Allerdings blieb sie ihren eigenen forschungsgeschichtlichen Anfängen vor allem darin treu, dass sie sich nahezu ausschließlich mit den Anfängen von Romanen, Erzählungen, Novellen oder Kurzgeschichten befasst hat und heute noch immer befasst. Unabhängig von den jeweils gewählten methodischen Ansätzen, die von textlinguistischen Zugängen¹² über werkpoetische¹³ und gattungstypologische¹⁴ Fragestellungen bis hin zu kulturpoetischen

⁹ Norbert Miller (Hg.), *Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans. Zwölf Essays*, Berlin 1965.

¹⁰ Edward Said, *Beginnings. Intention and Method*, New York 1975.

¹¹ Vgl. dazu die Bibliographien: James R. Bennett, *Beginning and Ending. A Bibliography*, in: *Style* 10 (1976), S. 184–188; Wolfgang Haubrichs, *Kleine Bibliographie zu ›Anfang‹ und ›Ende‹ in narrativen Texten (seit 1965)*, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 25.99 (1995), hg. von Wolfgang Haubrichs, Stuttgart 1995, S. 36–50.

¹² Roland Harweg, *Textanfänge in geschriebener und gesprochener Sprache*, in: *Orbis* 17 (1968), S. 343–388; ders., *Beginning a Text*, in: *Discourse Processes* 3 (1980), S. 313–326; in seiner Nachfolge u.a. Andreas Wolkenstorfer, *Der erste Satz. Österreichische Romananfänge 1960–1980*, Wien 1994.

¹³ So etwa Gunter H. Hertling, *Theodor Fontanes ›Irrungen, Wirrungen‹. ›Die Erste Seite‹ als Schlüssel zum Werk*, New York/Bern/Frankfurt a.M. 1985; Uwe Neumann, *›Behandeln Sie den Anfang so unnachsichtig wie möglich‹. Vorläufiges zu Romananfängen bei Uwe Johnson*, in: *Johnson-Jahrbuch* 3 (1996), S. 19–49.

¹⁴ Vgl. auch hier exempl. Willi Hirth, *Incipit. Zu einer Poetik des Romananfanges*, in: *Romanische Forschungen* 86 (1974), S. 419–436; Peter Erlebach, *Theorie und Praxis des Romaneingangs. Untersuchungen zur Poetik des Englischen Romans*, Heidelberg 1990; Anthony David Nuttall, *Openings. Narrative Beginnings from the Epic to the Novel*, Oxford 1992.

Zugriffen¹⁵ reichen, hat sich die Textanfangsforschung derart konsequent auf die Anfänge narrativer Texte konzentriert, dass die Begriffe ›Textanfang‹ und ›Romananfang‹ im literaturwissenschaftlichen Diskurs inzwischen zu Synonymen geworden sind.¹⁶ So konnte Bruce L. Weaver schon im Titel seines typologischen Großprojekts *Novel openers. First sentences of 11,000 fictional works* (1995)¹⁷ unwidersprochen ›Fiktion‹ mit ›Erzählung‹ gleichsetzen, womit er beredtes Zeugnis von der Konsequenz ablegt, mit welcher erste Sprechakte, Eingangsszenen und selbst die initialen Paratexte¹⁸ dramatischer Werke während der letzten Jahrzehnte aus der literarischen Welt der Anfänge herausdefiniert worden sind.

Diese erstaunliche Restriktion der analytischen Aufmerksamkeit auf Erzählanfänge ist zweifellos nicht zuletzt dem narratologischen Paradigma geschuldet, in welchem sich die literaturwissenschaftliche Forschung insgesamt seit nunmehr einem Vierteljahrhundert bewegt. Im Schwerfeld dieses Paradigmas sind Erzähltexte, als gattungspoetisch vermeintlich unmarkierte und literaturgeschichtlich vermeintlich einflussreichste Form der Literatur, zunehmend zum selbstverständlichen Gegenstand literaturwissenschaftlichen Arbeitens geworden, und zwar keineswegs allein im so genannten kulturwissenschaftlichen Teil des Fachs.¹⁹ Im Gegenzug – und womöglich noch folgenreicher – hat sich in der literaturwissenschaftlichen

¹⁵ Vgl. die Beiträge in: Kurt Röttgers/Monika Schmitz-Emans (Hg.), *Anfänge und Übergänge*, Essen 2003; ferner Inka Mülder-Bach, *Am Anfang war ... der Fall*, in: dies./Eckhard Schumacher (Hg.), *Am Anfang war Ursprungsfigurationen und Anfangskonstruktionen der Moderne*, München 2008, S. 107–129.

¹⁶ Selbst die einzige explizit »gattungstheoretische« Studie zum Textanfang befasst sich allein mit verschiedenen Formen von Erzählliteratur: Thomas Gahlen, *über den Buch- und Werkeingang. Literaturwissenschaftliche Untersuchungen aus gattungstheoretischer Perspektive*, Schwelm 1990.

¹⁷ Bruce L. Weaver, *Novel Openers. First Sentences of 11,000 Fictional Works, Topically Arranged with Subject, Keyword, Author and Title Indexing*, Jefferson, NC 1995.

¹⁸ Vgl. Annette Retsch, *Paratext und Textanfang*, Würzburg 2000; Till Dembeck, *Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert* (Gottsched, Wieland, Moritz, Jean Paul), Berlin/New York 2007; Uwe Wirth, *Das Vorwort als performative, paratextuelle und parergonale Rahmung*, in: Jürgen Fohrmann (Hg.), *Rhetorik. Figuration und Performanz*, Stuttgart/Weimar 2004, S. 603–628.

¹⁹ Das lässt sich besonders gut am Zuschnitt der Einführungsliteratur in die Methoden und Theorien der Literaturwissenschaft ablesen, die in ihrem anwendungsbezogenen Segment ausnahmslos Erzähltexte zur Exemplifizierung wählt (vgl. David E. Wellbery [Hg.], *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists »Das Erdbeben in Chili«*, München 2¹⁹⁸⁷; Klaus-Michael Bogdal [Hg.], *Neue Literaturtheorien in der Praxis. Textanalysen von Kafkas »Vor dem Gesetz«*, Opladen 1993) und dabei in ihrer Systematik durchweg auf die Präsentation der Narratologie als metho-

Praxis die Tendenz durchgesetzt, literarische Texte jedweder Provenienz mit analytischen Wahrnehmungs- und Beschreibungskonzepten des ›Narrativen‹ zu fassen, literarische Geschehensdarstellung und ›Erzählen‹ also konzeptionell ebenso in eins zu setzen wie ›Fiktion‹ und ›Narration‹. Dabei scheint die enorme Wirkmächtigkeit dieses narratologischen Paradigmas weniger das Ergebnis einer programmatisch betriebenen transgenerischen Narratologie²⁰ zu sein als vielmehr die Folge einer normalisierenden Diskurspraxis der Literaturwissenschaft, befeuert durch das interdisziplinär ventilierte Wesentlichkeitsversprechen des Erzählens als historiographisches, sozialpsychologisches, wissenschaftsgeschichtliches und anthropologisches Grundprinzip; sei es in Gestalt der »Geschichtserzählung«,²¹ von »Erinnerung und Identität«²² oder der nach wie vor virulenten Idee vom Menschen als »story telling animal«. ²³ Und da das Phänomen des Anfangs in der

dischen Ansatz verzichtet, den narratologischen Zugang zu literarischen Texten also implizit – so darf man wohl schließen – als ›normalen‹ wertet. Vgl. auch Klaus-Michael Bogdal (Hg.), *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*, Opladen 1997; Rainer Baasner, *Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, Berlin 1996.

²⁰ Vgl. exempl. Marie-Laure Ryan, *On the Theoretical Foundation of Transmedial Narratology*, in: Jan Christoph Meister (Hg.), *Narratology beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity*, Berlin/New York 2005, S. 1–24.; Manfred Jahn, *Narrative Voice and Agency in Drama. Aspects of Narratology in Drama*, in: *New Literary History* 32 (2001), S. 659–679; Ansgar Nünning/Roy Sommer, *Drama und Narratologie. Die Entwicklung erzähltheoretischer Modelle und Kategorien für die Dramenanalyse*, in: Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hg.), *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier 2002, S. 105–128; Holger Korthals, *Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur*, Berlin 2003. Vgl. dazu die konzeptionell ebenso differenzierte wie analytisch virtuose Kritik von Irina O. Rajewsky, *Von Erzählern, die (nichts) vermitteln. Überlegungen zu grundlegenden Annahmen der Dramentheorie im Kontext einer transmedialen Narratologie*, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 117 (2007), S. 25–68.

²¹ Hayden V. White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore 1973; im Anschluss daran Daniel Fulda, *Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760–1860*, Berlin/New York 1996; Irmgard Wagner, *Geschichte als Text. Zur Tropologie Hayden Whites*, in: Wolfgang Küttler/Jörn Rüsen/Ernst Schulz (Hg.), *Geschichtsdiskurs. Grundlagen und Methoden der Historiographiegeschichte*, Frankfurt a.M. 1993.

²² Vgl. hierzu die Auswahlbibliographie im Band Astrid Erll/Marion Gymnich/Ansgar Nünning (Hg.), *Literatur, Erinnerung, Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*, Trier 2003, S. 323–328.

²³ Vgl. exempl. Wolfgang Kraus, *The Eye of the Beholder. Narratology as Seen by Social Psychology*, in: Meister (Hg.), *Narratology beyond Literary Criticism* (Anm. 20), S. 265–287; in der kognitionspsychologischen Variante Daniel L. Schacter, *Searching for Memory. The Brain, the Mind, and the Past*, New York 1996.

Denktradition der *arché* selbst mit einem nicht unerheblichen Wesentlichkeitsversprechen versehen ist und somit eine kulturanthropologische oder geschichtsphilosophische Reflexion weit eher herausfordern mag als eine Auseinandersetzung mit dem Eigensinn literarischer Darstellungsformen oder Gattungen, scheint die narrative Engführung gerade der Textanfangsforschung vor diesem wissenschaftsgeschichtlichen Hintergrund letztlich in den Bereich des Erwartbaren zu rücken.

Und doch liegt im Ausschluss des Dramas aus der literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit Textanfängen eine weiter reichende und tiefer gehende Symptomatik. Deren Dimension deutet sich schon darin an, dass dieser Ausschluss im toten Winkel sowohl der Theaterwissenschaft als auch der Dramenforschung sein exaktes Komplement findet. Denn obwohl es, wie angedeutet, in der Geschichte der Dramenpoetik und der dramatischen Dichtung selbst an systematischen Reflexionen des Anfangs keineswegs mangelt, hat sich auch im – vom narratologischen Paradigma weitgehend unberührten – theaterwissenschaftlichen und dramentheoretischen Forschungsfeld die Beschäftigung mit dem Drameneingang bis heute nicht etabliert, geschweige denn zu einer konzertierten Forschung arrangiert. Allein die Altphilologie verfügt über eine gewisse Tradition der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Anfang vor allem der attischen Tragödie.²⁴ Und bis in die 1970er Jahre hinein lassen sich auch in den Neuphilologien einzelne Versuche verzeichnen, den Dramenanfang zum Gegenstand zu machen und so etwas wie eine Expositionsforschung zu etablieren.²⁵ Doch für die letzten vier Jahrzehnte gilt nach wie vor die

²⁴ Vgl. Walter Nestle, *Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie*, Hildesheim 1967 [zuerst Stuttgart 1930]; Werner Schultheis, *Dramatisierung von Vorgeschichte. Beitrag zur Dramaturgie des deutschen klassischen Dramas*, Assen 1971; Hans Werner Schmidt, *Die Struktur des Eingangs*, in: Walter Jens (Hg.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971 (Beihefte zu *Poetica* 6), S. 1–46; Oliver Taplin, *Greek Tragedy in Action*, London 1978, S. 31–57.

²⁵ Vgl. Ernst Ziel, *Über die dramatische Exposition*, Rostock 1879; Grete Montpetain, *Studien zu Kleists dramatischer Exposition*, Hannover 1927; Robert Petsch, *Die dramatische Exposition*, in: *Nationaltheater* 3.3 (1939), S. 210–218; vor allem Hans Günther Bickert, *Studien zum Problem der Exposition im Drama der tektonischen Bauform. Terminologie, Funktionen, Gestaltung*, Marburg 1969; ders., *Expositionsprobleme des tektonischen Dramas*, in: Werner Keller (Hg.), *Beiträge zur Poetik des Dramas*, Darmstadt 1976, S. 39–70. Zu der einzigen uns bekannten neueren Arbeit, die sich der Exposition – der Tragödie der französischen Klassik – anhand der linguistischen Pragmatik zu nähern versucht, vgl. Florence Epars Heussi, *L'exposition de la tragédie classique en France. Approche pragmatique et textuelle*, Berlin u.a. 2008.

Diagnose Bernhard Asmuths, dass das literaturwissenschaftliche »Interesse an der Exposition [...] weitgehend zum Erliegen gekommen«²⁶ ist.

Allerdings lässt sich diese Brache für die systematische Dramenforschung insgesamt konstatieren. Denn wenn mit Manfred Pfisters informationstheoretisch grundierter Studie *Das Drama. Theorie und Analyse* eine Publikation aus dem Jahre 1977, inzwischen in der elften Auflage, noch immer als unangefochtenes Standardwerk der Dramentheorie fungieren kann, auf dem Fuße gefolgt von den kanonischen Studien von Volker Klotz (1960)²⁷ und Peter Pütz (1970)²⁸, dann präsentiert sich – zumal nach einem vergleichenden Blick auf die terminologisch feinstjustierte Erzähltheorie – die Entwicklung der Dramentheorie während der letzten vierzig Jahre als wenig vital. Man kann also durchaus konzedieren, dass es einer systematischen Arbeit zum Dramenanfang schlicht an terminologischem, methodischem und gattungstheoretischem Rüstzeug fehlt, um sich auf dem Reflexions- und Analyseniveau der gegenwärtigen Literaturwissenschaft zu bewegen.²⁹ Und so liegt die Vermutung nahe, dass sich die Leerstelle der dramenpoetischen Anfangsforschung aus eben diesem Mangel erklärt.

Nun hat aber die Literaturwissenschaft gerade in jüngster Zeit einen deutlichen Anstieg von theoretisch und methodisch höchst ambitionierten Arbeiten zu Tragödie und Trauerspiel verzeichnen können,³⁰ in denen die gattungspoetische Reflexion einen zentralen Raum einnimmt. Zwar ist noch nicht abzusehen, ob sich dieser literaturwissenschaftliche Neueinsatz

²⁶ Art. »Exposition«, in: Klaus Weimar (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1, Berlin/New York 1997, S. 549. Tatsächlich stammt die jüngste Monographie zum Thema aus dem Jahre 1999 und ist in jeder Hinsicht ein Solitär: Anneliese Kuchinke-Bach, *Das »dramatische Bild« als existentielle Exposition in der deutschen Tragödie vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. u.a. 1999.

²⁷ Volker Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 141999.

²⁸ Peter Pütz, *Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung*, Göttingen 1970.

²⁹ Ein Umstand, der freilich immer mal wieder beklagt wird. Zu dem Versuch, die Analyse zumindest des klassischen und klassizistischen Dramas terminologisch so auszustatten, dass sie neben jener von Romanen bestehen kann, vgl. etwa Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris 1996.

³⁰ Vgl. Daniel Fulda/Thorsten Valk (Hg.), *Die Tragödie der Moderne. Gattungsgeschichte – Kulturtheorie – Epochendiagnose*, Berlin/New York 2010; Pierre Judet de la Combe, *Les tragédies grecques sont-elles tragiques?*, Paris 2010; Bettine Menke, *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen*, Bielefeld 2010; Arthur Cools u.a. (Hg.), *The Locus of Tragedy*, Leiden/Boston 2008; Bettine Menke/Christoph Menke (Hg.), *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel*, Berlin 2007; Christoph Menke, *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*, Frankfurt a.M. 2005.

auf dem Feld der dramatischen Literatur tatsächlich zu einem dramentheoretischen Neuansatz verdichten wird. Doch an theatralitätstheoretischer und tragödienpoetischer Tiefenschärfe mangelt es diesen neuen Analysen in keiner Weise, die überdies einen starken Fokus auf Gründungs- und Begründungsfiguren des Tragischen im Horizont des Politischen legen und insofern eine Auseinandersetzung mit den Anfängen der Stücke selbst und ihren multiplen Einsätzen besonders erwartbar machen.

Wenn sich initiale Sprechakte, erste Auftritte und Eingangsszenen gleichwohl auch in diesen Arbeiten dem analytischen Zugriff entziehen und der konkrete Einsatz der Tragödie hier ebenfalls im toten Winkel der wissenschaftlichen Reflexion liegt,³¹ dann mehren sich die Indizien dafür, dass die renitente Unsichtbarkeit des Dramenanfangs im Lichte der Forschung nicht allein der Kontingenz wissenschafts- und theoriegeschichtlicher Entwicklungen geschuldet ist. Vielmehr deutet das doppelte Desiderat – das Fehlen einer Dramenreflexion in der Textanfangsforschung und das Fehlen einer Anfangsreflexion in der Dramenforschung – auf grundlegendere epistemologische Ursachen hin, die es genauer zu verfolgen lohnt.

³¹ Als besonders signifikant erweist sich dabei die Studie von Wolfram Ette, *Kritik der Tragödie. Über dramatische Entschleunigung*, Weilerswist 2011. Obwohl der Autor eine überaus ambitionierte tragödientheoretische Arbeit vorlegt, welche die Gattung auf eine zeitlich wie handlungslogisch eingefangene Verlangsamung und damit auch »Kritik« an teleologisch motivierten Prozessen des Schicksalhaften und Unabdingbaren verpflichtet, zeigt er sich am Dramenanfang als potentiellem Einsatzort just dieser Doppelbewegung allenfalls im Rahmen seiner Einzellektüren, nicht aber in systematischer Absicht interessiert. Ähnliches gilt im Übrigen für alle tragödientheoretischen Studien, die sich mit dem Phänomen der inneren »Entwicklung« der Handlung beschäftigen, und zwar unabhängig von der Frage, ob sie eine solche (insbesondere auf geschichtsphilosophischer Ebene) zu konstatieren oder umgekehrt zu bestreiten versuchen. Gerade in der deutschen Tragödienreflexion lässt sich bis heute die Tendenz beobachten, ein ausgewiesenes Interesse an der Philosophie, Politik oder gar Anthropologie des Tragischen über eine konsequente Vernachlässigung gattungspoetischer Fragen durchzusetzen. Zugespitzt auf die neuere, vielfach beachtete Arbeit von Karl Heinz Bohrer vgl. hierzu Claude Haas, Karl Heinz Bohrer, *Das Tragische. Erscheinung, Pathos, Klage*, München 2009 (Rez.), in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 59 (2009), H. 3, S. 449–452.

III. Anfangsloser Raum: Das tektonische Paradigma der Dramenforschung

Anfänge zu denken impliziert stets und notwendig, Verläufe und Prozesse in den Blick zu nehmen. Schon unsere Alltagssprache stellt mit der Rede vom Anfang entweder die Entstehungs- und Entwicklungsdimension der in Rede stehenden Dinge und Zusammenhänge aus, oder sie reserviert den Zuweis von Anfängen für solche Phänomene, denen – auch jenseits ihrer Genese – selbst etwas Prozessuales eignet, die also im strengen Sinne einen Anfang *haben* und ihren Anfang nicht allein irgendwann oder irgendwo *genommen* haben.³² Dass der literarische Text in letztere Kategorie fällt, dass also nicht allein seine Produktion, sondern er selbst einen Anfang besitzt, setzt nicht allein unser alltäglicher Sprachgebrauch als selbstverständlich voraus, sondern auch die etablierte Textanfangsforschung, die sich schließlich keineswegs allein und nicht einmal vornehmlich mit der Textgenese befasst,³³ sondern den Anfang als initiales Moment des Textes selbst begreift und beschreibt. Angesichts dieser Selbstverständlichkeit droht allerdings der Umstand leicht in Vergessenheit zu geraten, dass eine solche ›Anfangshaltigkeit‹ insgesamt nur sehr wenigen Phänomenen eignet. Anders als Texte besitzen etwa Skulpturen oder Gemälde zwar Konturen, Grenzen, Ecken, Seiten, einen Rahmen oder womöglich sogar Enden, jedoch nichts, was sich als ihr Anfang wahrnehmen und konzeptionalisieren ließe. Gleiches gilt für Architektur, für Gebäude, Räume oder Flächen. Auch hier läuft der Versuch, *an* diesen Räumen oder Flächen einen Anfang auszumachen und jenseits ihrer Entstehung ihr *initium* zu bestimmen, ins Leere. Zwar lässt sich *in* Räumen oder *auf* Flächen ein Anfang setzen oder *von* ihnen ablesen, doch sind diese initialen Momente niemals zugleich der Anfang *des* Raumes oder *der* Fläche. In diesem Sinne handelt es sich bei Gebäuden, Räumen oder Bildern also um anfangslose Phänomene.

Betrachtet man mit dieser ebenso simplen wie grundlegenden Einsicht im Rücken nun die Terminologie der wissenschaftlichen Rede über dramatische Texte genauer, dann fällt eine Leitmetaphorik ins Auge, die sich tatsächlich durchgängig aus den semantischen Feldern von ›Bild‹, ›Tiefen‹

³² Vgl. Art. »Anfang«, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Bd. 1: A-Biermolke, Leipzig 1854, Sp. 324–326.

³³ Dazu ausführlich die Beiträge im Band Hubert Thüring/Corinna Jäger-Trees/Michael Schläfli (Hg.), *Anfangen zu schreiben. Ein kardinales Moment von Textgenese und Schreibprozess im literarischen Archiv des 20. Jahrhunderts*, München 2009.

und ›Raum‹ speist: Von einer ›Anatomie‹³⁴ oder ›Architektur‹³⁵ des Dramas ist ebenso konsequent die Rede wie von seiner ›Tektonik‹,³⁶ und die Begrifflichkeit von ›geschlossener und offener Form‹ eines Volker Klotz³⁷ hat der wissenschaftlichen Konzeptionalisierung des Dramentextes eine nicht weniger starke spatial-ikonische Schlagseite verliehen als Erwin Goffmans jüngst wieder prominent gewordene Diktion des ›Theaterrahmens‹.³⁸ Peter Szondi hat seine ohnehin konsequent simultan gedachte ›Absolutheit‹ des Dramas selbst auf dessen Genese ausgeweitet und sogar deren Prozesshaftigkeit in der gnomischen Formulierung metaphorisch still gestellt: ›Das Drama wird nicht geschrieben, sondern gesetzt‹.³⁹ Und auch der – ebenso offenkundige wie wissenschaftsgeschichtlich zutiefst rätselhafte – Aufstieg des Gustav Freytag'schen Pyramidenmodells⁴⁰ (Abb. 1)

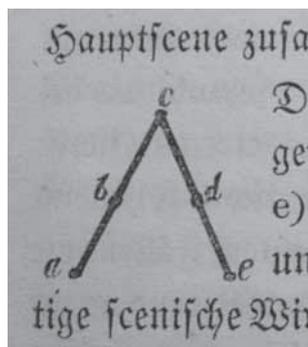


Abb. 1: Gustav Freytag, Die Technik des Dramas (1863) [Ausschnitt]

³⁴ Vgl. Alan Reynolds Thompson, *The Anatomy of Drama*, Berkeley/Los Angeles 1942.

³⁵ Vgl. exempl. Thomas Wirtz, *Gerichtsverfahren*. Ein dramaturgisches Modell in Trauerspielen der Frühaufklärung, Würzburg 1994, S. 221.

³⁶ Der Begriff der ›Tektonik‹ wird in der Dramenforschung grundsätzlich nicht der Geologie, sondern – seiner Etymologie entsprechend – der Architektur entlehnt. Bei Volker Klotz etwa werden ›Tektonik‹ und ›architektonische Einheit‹ zu Synonymen: ›Der Akt, ebenso wie die ganze Handlung, vermeidet, den Eindruck eines zufälligen Ausschnitts hervorzurufen, er betont deutlich Anfang, Durchführung und Ende. Trotz dieses tektonischen Aufbaus ist er nicht selbstständig. Er verweist als Teil in allen seinen Zügen auf das übergeordnete Ganze.« (Klotz, *Geschlossene und offene Form* [Anm. 27], S. 67f.)

³⁷ Ebd.

³⁸ Vgl. Erving Goffman, *Rahmen-Analyse*. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen, Frankfurt a.M. 1980, S. 143–175.

³⁹ Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas 1880–1950*, Frankfurt a.M. 1963, S. 15.

⁴⁰ Gustav Freytag, *Die Technik des Dramas*, Leipzig 1863, S. 100.

von einer kaum briefmarkengroßen Marginalie in einer normativen Dramenpoetik des 19. Jahrhunderts zum literaturdidaktisch universalisierten und bis heute wirkmächtigen Beschreibungsmodell dramatischer Texte zeugt überdeutlich von der enormen Suggestionskraft räumlich-tektonischer Konzeptionalisierungen des dramatischen Textes. Für eine Auseinandersetzung mit dem Dramenanfang ist die Dominanz dieser bildlich-räumlichen Wissenschaftsmetaphorik insofern ebenso signifikant wie folgenreich, als die Dramenforschung damit ihren textuellen Gegenstand von Phänomenen her formalisiert, die selbst über keine Anfänge verfügen. Das Ergebnis wäre dann eine – von der epistemologischen Kraft der leitenden Metaphorik generierte und insofern tatsächlich systematische – Anfangsvergessenheit dieser Forschung, die ihren sukzessiven Gegenstand als simultanes Raum-Bild vorstellt und mit dem Aspekt des Textverlaufs zugleich auch den Textanfang zum Verschwinden bringt. Diese Tendenz mag zwar vom wiederholt ausgerufenen *spacial* oder *topographical turn*⁴¹ der Geistes- und Kulturwissenschaften in den vergangenen Jahren befördert worden sein. Doch der Traditionshorizont einer simultan-tektonischen Konzeptionalisierung des Dramas reicht historisch viel weiter und ist zugleich gattungspoetisch viel spezifischer als jede erdenkliche Kehre der jüngeren Wissenschaftsgeschichte. Seine literaturgeschichtliche Tiefe gewinnt dieses Konzept durch seine enge Einbindung in klassi(zisti)sche Modelle des literarischen Werks als ›Einheit‹ und als ›Ganzes‹, von denen schon das *Grimmsche Wörterbuch* zu berichten wusste, dass sich diese Modelle an Werken der bildenden – und mithin anfangslosen – Kunst konturiert haben und im 18. Jahrhundert von dort auf die Dichtung übertragen worden sind.⁴²

⁴¹ Vgl. dazu den Überblick von Sigrid Weigel, Zum ›topographical turn‹. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften, in: *KulturPoetik* 2.2 (2002), S. 151–165, den Aufriss von Hartmut Böhme, Einleitung: Raum – Bewegung – Topographie, in: ders. (Hg.), *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, Stuttgart/Weimar 2005, S. IX–XXIII, sowie die Anthologie von Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2006.

⁴² Art. »Kunstwerke«, in: *Deutsches Wörterbuch* (Anm. 32), Bd. 5, Sp. 2735–2737, hier Sp. 2736.

IV. Das poetologiegeschichtliche Erbe der Forschung

Während indes diese werkpoetische Einheits- und Ganzheitskonzeption der Simultaneität für die poetologische Formatierung sämtlicher Werke der Dichtkunst, unabhängig von ihrer literarischen Gattung, in Anschlag gebracht und entsprechend wirkmächtig geworden ist, hat sich in die neuzeitliche Poetikgeschichte des Dramas an entscheidender Stelle noch eine weitere bild-räumliche Figur eingeschrieben und als maßgeblich erwiesen. So ist die vermeintliche Geburtsstunde der – mehr oder minder bürgerlichen – Illusionsdramatik zumindest im Rückblick von Diderots Konzepten des ›Tableau‹ und der ›Vierten Wand‹ nicht mehr zu trennen; zwei deutlich der Malerei und Architektur entlehnten Modellen des Dramatischen, die Diderot explizit als Prinzipien der dramatischen Anfangsgestaltung geltend macht⁴³ und damit den Dramenbeginn in der Simultaneität des Bühnenraums aufhebt.⁴⁴

Im besonderen Falle der Dramenforschung allerdings besitzt diese Tendenz zur impliziten Verräumlichung des literarischen Gegenstandes eine (oft verkappte) normative Dimension, die über den Einsatz der Illusionsdramatik *hinaus-* und unter poetologiegeschichtlicher Perspektive auf den ersten Blick sogar hinter diese *zurückweist*. Denn selbst wenn ein immanentes Konzept von Tektonik nicht immer explizit räumlich figuriert wird, binden doch ausgerechnet solche Studien, die sich mit Temporalisierungsfragen dramatischer Kunst beschäftigen, ihren Zeitbegriff oft an die Kompositionstechnik einer kausallogischen Verknüpfung von Handlungssequenzen. Sie transformieren die Sukzession des dramatischen Verlaufs somit in eine logische Operation und integrieren sie auf diese Weise vollständig in ein tektonisches Konzept.⁴⁵ Temporalität und Verläufigkeit gerinnen damit zu prinzipiell statischen Elementen, die eine Harmonie zwischen ›Teilen‹ und einem ›Ganzen‹ verbürgen.⁴⁶ Die wissenschaftliche Verwandlung der Zeit in Kausalität, die sich bis in die aristotelische Poetik zurückverfolgen lässt,⁴⁷ stellt in der modernen Tradition streng genommen einen Ableger

⁴³ Denis Diderot, Von der dramatischen Dichtkunst, in: ders., Ästhetische Schriften, aus dem Französischen übers. von Friedrich Bassenge und Theodor Lücke, 2 Bde., Berlin/Weimar 1967, Bd. 1, S. 319.

⁴⁴ Vgl. dazu Romira M. Worvill, ›Seeing‹ Speech. Illusion and the Transformation of Dramatic Writing in Diderot and Lessing, Oxford 2005, bes. S. 89ff.

⁴⁵ Vgl. Pütz, Die Zeit im Drama (Anm. 28).

⁴⁶ Vgl. noch einmal die Ausführungen von Volker Klotz zu Tektonik und Architektur in Anm. 36.

des dramenklassizistischen Paradigmas der *liaison des scènes* dar. Dieses gehört spätestens seit der auch in Deutschland bis weit in das 18. Jahrhundert hinein immens einflussreichen *Pratique du théâtre* des Abbé d'Aubignac (1657)⁴⁸ zum Kernbestand der klassischen Poetik, und es stellt den Dramendichter unter exakt jenes Motivierungsdiktat von Auftritt- und Szenenfolge, das die moderne Dramenanalyse insbesondere der ›Komposition‹ und des ›Aufbaus‹ von Stücken maßgeblich prägen sollte.

Die Wirkmächtigkeit derartiger Vorstellungen von Tektonik lässt sich nicht zuletzt daran ermesen, dass eine in diesem handlungslogischen Sinne ›intakte‹ Komposition in der Forschung sogar zur Zulassungsbedingung dramatischer Texte zur Gattung Drama überhaupt erhoben werden kann. So beschreibt Peter Szondi die Aufkündigung tektonischer Prinzipien im modernen Drama als dezidiert ›epischen‹ Verfall⁴⁹ und konstatiert, dass »die Entwicklung in der modernen Dramatik vom Drama selber weggeführt.«⁵⁰ Im Gegenzug versucht Hans-Thies Lehmanns bekannt gewordene Formel eines »postdramatischen Theaters«, in zeitgenössischen Stücken und Inszenierungen Formen von Theater und Theatralität (zurück) zu gewinnen, die sich offenbar allein über die Subversion tektonischen, vulgo: ›dramatischen‹, Schreibens entladen können.⁵¹ So verdienstvoll und überzeugend neuere Bemühungen, das Drama als »eine strukturell *beschränkte* Form des Theaters«⁵² zu begreifen, zweifelsohne sind, so verweisen sie doch so unterschwellig wie eindringlich auf eine vermeintlich naturwüchsige Abhängigkeit des Dramas von tektonisch konzipierten Handlungsverläufen. Dort, wo dramentheoretische Arbeiten das immanente poetologiegeschichtliche Erbe ihres (und sei es kritisch perspektivierten) Dramenideals

⁴⁷ Auch wenn Aristoteles konstatiert, »ein Ganzes« sei »was Anfang, Mitte und Ende hat«, so wird der Dramenanfang sowohl von der poetologischen als auch von der wissenschaftlichen Tradition, die sich auf diese Aussage seiner *Poetik* besonders gern beruft, grundsätzlich nicht zeitlich perspektiviert, sondern als kausales Kompositionsprinzip begriffen. Vgl. Aristoteles, *Poetik* (Anm. 3), S. 25. – Durchaus also lässt sich von einer »topo-teleologischen« Ausrichtung der aristotelischen Tradition sprechen. Vgl. dazu den Beitrag von Lars Friedrich in diesem Band.

⁴⁸ Abbé d'Aubignac, *Pratique du théâtre*. Edité par Hélène Baby, Paris 2001, bes. S. 360ff.

⁴⁹ Vgl. Szondi, *Theorie des modernen Dramas* (Anm. 39), bes. S. 20ff.

⁵⁰ Ebd., S. 13

⁵¹ Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a.M. 42008, bes. S. 41ff.

⁵² Bettine Menke/Christoph Menke, *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel. Drei Weisen des Theatralen*, in: diess. (Hg.), *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel* (Anm. 30), S. 6–15, hier S. 6 (Hervorhebung im Original).

gänzlich aus dem Blick verlieren, könnten sie eine solche Abhängigkeit sogar ein weiteres Mal zementieren.

Dieser Umstand wird in der deutschen Tradition signifikanterweise dadurch begünstigt, dass der implizite wissenschaftliche Entwurf des Dramas als ein räumliches Kunstwerk von gleich zwei historischen Dramenpoetiken und -modellen profiliert werden konnte, die grundsätzlich als unassimilierbar gelten: der auf der *liaison des scènes* fußenden klassizistischen Poetik des 17. und eben der den Diderot-Lessing'schen Parametern des ›Tableau oder der ›Vierten Wand‹ verpflichteten Illusionsdramatik des 18. Jahrhunderts.⁵³ Die vor allem in der Germanistik weitverbreitete Erzählung, die Lessing als Gründungsfigur des modernen deutschen Dramas inthronisierte, musste Affinitäten zwischen der klassizistischen Dramenästhetik und dem bürgerlichen Trauerspiel zwangsläufig tilgen, indem sie den poetologischen (wie politischen) Koordinaten ihres Gegenstands beinahe unkritisch folgte. Dabei ist es in erster Linie die Wahl der Sujets und die auf modernen Affektökonomien fußende Wirkungsästhetik, weit weniger aber das Dramenmodell, welches Lessing von seinen perhorreszierten Vorgängern kategorisch unterscheidet.⁵⁴ Bei Lichte besehen, hält selbst der wirkungsästhetische Bruch in seiner vermeintlichen Radikalität einer genaueren historischen Analyse nicht stand. Zwar kann es keinem Zweifel unterliegen, dass die Propagierung der Mitleidsethik und die für diese in Dienst genommene Einfühlungsdramaturgie Lessing von klassizistischen Autoren wie Corneille, Voltaire oder Gottsched fundamental abhebt. Dabei darf aber nicht übersehen werden, dass just die Einfühlungsdramaturgie zumindest auf struktureller Ebene von der klassizistischen Poetik maßgeblich vorbereitet worden war.

Das moderne Verständnis der drei Einheiten, das Postulat der ›Wahrscheinlichkeit‹ (*vraisemblance*) und insbesondere auch die *liaison des scènes* haben im

⁵³ Vgl. dazu grundlegend Frederick Burwick, *Illusion and the Drama. Critical Theory of the Enlightenment and Romantic Era*, University Park, PA 1991.

⁵⁴ Wie sehr Lessings dramenpoetische Vorbildlichkeit sich tradierten tektonischen Konzepten verdankt, lässt sich vor allem solchen Arbeiten ablesen, die ihn von der (angeblich) minderwertigen Dramenpraxis der deutschen Frühaufklärung absetzen. Einen besonders aufschlussreichen Fall stellt Ranke dar, der unter moralgeschichtlichem Blickwinkel einen »instantan«(-szenischen) von einem »integral«(-tektonischen) Dramentyp unterscheidet und Lessings Verdienst darin erblickt, dass sein Drama im Gegensatz zu jenem der Gottsched-Schule dem ästhetisch favorisierten letzteren Typus zugeschlagen werden kann. Vgl. Wolfgang Ranke, *Theatermoral. Moralische Argumentation und dramatische Kommunikation in der Tragödie der Aufklärung*, Würzburg 2009.

17. Jahrhundert nämlich keine andere Funktion, als eine offenkundige Diskrepanz zwischen »dargestellter und darstellender Sache«⁵⁵ systematisch zu kassieren und damit ein *Konzept* von Illusion zu etablieren, bevor ›Illusion‹ als wirkungsästhetischer *Begriff* prominent und auf Desiderate einer historisch sehr spezifischen Einfühlungsdramaturgie zugeschnitten werden konnte.⁵⁶ Diese Traditionslinie musste in Deutschland in Vergessenheit geraten, weil das französische Drama seit Lessing einerseits als Inbegriff von Künstlichkeit galt und man Illusion andererseits bald mit ›Natur‹ und ›Wirklichkeit‹ verwechseln sollte. Als symptomatisch erweist sich hier Herders Aufsatz *Von deutscher Art und Kunst* (1773), der die Illusionsforderung zunächst radikal an die Vorstellung des »Ganzen eines theatralischen Bildes«⁵⁷ bindet, die er dann geschichtsphilosophisch und national einholt. So sieht er die normativ als ›ganzheitlich‹ und ›bildlich‹ gefasste Bühnenästhetik einer »hohen Täuschung«⁵⁸ ausschließlich in der attischen Tragödie und in den Shakespeare'schen Dramen gewährleistet, denen er eine verkünstelte und in seinem Koordinatensystem folglich auch lädierte *tragédie classique* gegenüberstellt. Dieser Diskurs musste zwangsläufig darüber hinwegtäuschen, dass auch das 17. Jahrhundert bereits eine normative Vorstellung von Illusion kannte und dass es folglich gleich zwei poetologische Traditionslinien waren, die über jeweils räumliche Entwürfe des Dramas dessen Anfang blind zu machen versuchten. Schließlich wird die Forderung nach dramatischer Illusion seit dem 17. Jahrhundert an die Notwendigkeit gekoppelt, den Dramenanfang als kenntlichen Anfang eines fiktiven Geschehens zugunsten der Illusionserzeugung zum Verschwinden zu bringen. Während in der klassischen

⁵⁵ »Je pose donc pour fondement que l'imitation en tous poèmes doit être si parfaite qu'il ne paraisse aucune différence entre la chose imitée et celle qui imite [...].« So lautet die vielleicht wichtigste poetologische Überzeugung Jean Chapelains, einem bedeutenden Vorreiter der klassizistischen Tradition des 17. Jahrhunderts. Vgl. Jean Chapelain, *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures*, in: ders., *Opuscules critiques*, édition Alfred C. Hunter, introduction, révision des textes et notes par Anne Duprat, Genf 2007, S. 222–234, hier S. 223.

⁵⁶ Die Diskussionen um Konzept und Konturierung der ›Wahrscheinlichkeit‹ werden in der französischen Dramenforschung des 17. Jahrhunderts konsequent auf das Illusionsproblem hin zentriert. Vgl. etwa Hélène Baby, *Observations sur la pratique du théâtre*, in: Abbé d'Aubignac, *La pratique du théâtre* (Anm. 48), S. 493–676, bes. S. 658ff.

⁵⁷ Johann Gottfried Herder, *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter*, in: ders., *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781*, hg. von Gunter E. Grimm, Frankfurt a.M. 1993, S. 445–521, hier S. 509.

⁵⁸ Ebd., S. 516.

Poetik die ›Wahrscheinlichkeit‹ jene Kategorie darstellt, die den Dramen-anfang *als* Anfang zu absorbieren hat, übernimmt diese Rolle im 18. Jahr-hundert zusehends das Konzept der (selbstverständlich medial vermittelt gedachten) ›Natur‹. Der französische Literatur- und Theaterkritiker Jean-François Marmontel hält den erwähnten Zusammenhang 1787 mit wün-schenswerter Klarheit fest:

Im Drama gestaltet sich der Anfang schwieriger [als im Epos], weil er im Gang sein muss und weil die Figuren selbst, ganz mit ihren eigenen Angelegenheiten und dem gegenwärtigen Stand der Dinge beschäftigt, diese den Zuschauern zur Kenntnis bringen müssen, sich dabei aber scheinbar nur das erzählen, was sie sich auch ohne Zeugen erzählen würden. Die Kunst besteht hier also darin, die dramatische Exposition als so natürlich erscheinen zu lassen, dass noch nicht einmal der Verdacht einer Kunst entstehen kann.⁵⁹

Indem sich der Dramen-anfang folglich *als* Anfang zum Verschwinden bringt, so der Grundgedanke, garantiert er das Einsetzen der Illusion. Dabei ist es interessant zu sehen, dass die Unterdrückung auch und gerade der zeitlichen Dimension und der Verläuflichkeit des Anfangs mit und neben der Illusion aber durchweg auch das der Illusionsbildung scheinbar entgegengesetzte Postulat der (vorbildlichen) Tektonik erfüllen kann. Während auf der einen Seite die Illusion über den Artefaktcharakter von Kunstwerken prinzipiell hinwegtäuschen muss, so hat das Prinzip der tektonischen Komposition auf der anderen Seite immer auch die Exzellenz von Artefakten zu garantieren. Dass ein sich selbst kaschierender Dramen-anfang indes für *beide* darstellungstheoretischen Forderungen wirkmächtig werden konnte, lässt sich dem bereits anzitierten Brief Goethes an Schiller über den Unterschied zwischen der dramatischen und der epischen Expo-sition aus dem Jahr 1797 ablesen:

So hat auch das epische Gedicht den großen Vorteil daß seine Exposition, sie mag noch so lang sein, den Dichter gar nicht geniert, ja daß er sie in die Mitte des Werks bringen kann, wie in der Odisse sehr künstlich geschehen ist. Denn auch die retrograde Bewegung ist wohltätig; aber eben deshalb dünkt mich

⁵⁹ »Dans le poème dramatique, l'exposition est plus difficile [que dans l'épopée] parce qu'elle doit être en action, et que les personnages eux-mêmes, occupés de leurs intérêts et de l'état présent des choses, doivent en instruire des spectateurs, sans autre intention apparente que de se dire l'un à l'autre ce qu'ils se diraient s'ils étaient sans témoins. L'art de l'exposition dramatique consiste donc à la rendre si naturelle qu'il n'y ait pas même le soupçon de l'art.« (Marmontel, *Éléments de littérature* [Anm. 7], S. 537; Übersetzung CH)

macht die Exposition dem Dramatiker viel zu schaffen, weil man von ihm ein ewiges Fortschreiten fordert und ich würde das den besten dramatischen Stoff nennen wo die Exposition schon ein Teil der Entwicklung ist.⁶⁰

Der Dramenanfang hat folglich Forderungen zu erfüllen, welche die traditionelle Literaturgeschichtsschreibung, wenn zumindest partiell auch zu Unrecht, als konträre zu imaginieren gelehrt hat: die Forderung nach Illusion *und* die nach Artifizialität. Da er beiden zudem angeblich nur gerecht werden kann, indem er sich selbst dissimuliert, nimmt es nicht wunder, dass er der Forschung entgleiten musste. Offenbar machte die Kaschierung des Drameneinsatzes dem Dramatiker seit dem 17. Jahrhundert so viel »zu schaffen«, dass der Wissenschaftler sich gar nicht mehr *an* ihm zu schaffen machen konnte. Die Anfangsvergessenheit der Dramenforschung präsentiert sich also letztlich als unbewusste Verdoppelung normativer poetologischer Forderungen. Sie muss somit durchaus als konkrete Spielart einer *Wissenschaftspoetik* gelesen werden: einer Wissenschaftspoetik, die den Dramenanfang entweder als Nicht-Kunst einer auf Dauer zu stellenden Illusion begreift oder ihn über immanente Entwürfe dramatischer Komposition in seiner vermeintlichen Räumlichkeit einfriert.

V. Die Beiträge

Inwiefern das Drama im historischen Prozess mit der Konstruktion seines Anfangs solchen Forderungen Rechnung tragen will und kann, versucht der vorliegende Band systematisch zu erforschen. Hierfür ist es unabdingbar, möglichst viele konkrete Textanfänge zu fokussieren und sie auf ihren poetologischen und darstellungstheoretischen Umgang sowohl mit Illusionspostulaten als auch mit immanenten Vorstellungen von Dramentektonik hin auszuleuchten. Dabei stellt sich in erster Linie die Frage, ob Dramenanfänge sich diesen Konzepten fügen und sie eventuell sogar zementieren oder ob – und zu welchem Zweck – sie ihnen auch skeptisch oder gar subversiv zu begegnen vermögen. Wenn die poetologische Tradition dem Dramenautor nämlich Aufgaben stellt, die sich auf den ersten Blick auszuschließen scheinen, kommt dem Dramenanfang zweifelsohne die Funktion zu, den Leser oder Zuschauer darüber aufzuklären, wie er mit diesem Spagat umzugehen gedenkt. Auch wenn ein Schwerpunkt des

⁶⁰ Goethe an Schiller v. 22. April 1797 (Anm. 8), S. 333f.

Bandes auf dem Drama des 18. Jahrhunderts und der in ihm zentralen Illusionsdramaturgie liegt, können solche Fragen nur vor dem Hintergrund größerer historischer Zusammenhänge und in interdisziplinärer Perspektive verhandelt werden. So erweist sich ein Blick auf antike Dramenanfänge und ihre Wirkmächtigkeit für die Moderne als ebenso unabdingbar wie die Analyse bestimmter Formen der Avantgarde. Die Traditionsbrüche, denen sich diese Schulbildungen verschreiben, setzen schließlich auf die Destruktion konventioneller Rezeptionshaltungen, die den Dramenanfang zum Kristallisationspunkt ihrer Programmatik geradezu prädestinieren.

Darüber hinaus beleuchtet der Band die poetologische Tradition systematisch auch in ihren politischen Implikationen. Gerade die deutsche Einfühlungs-dramaturgie war im 18. Jahrhundert angetreten, sowohl die vermeintlich hohlen Tugendlehren der klassizistischen Tragödie der Frühaufklärung als auch deren ästhetisches Urmodell – das Drama der französischen Klassik – zu verabschieden. Indem Dramenformen in allen drei Fällen auf wirkungsästhetische Postulate zugeschrieben worden waren, die dezidiert politische Aufgaben zu erfüllen hatten, rückt der Band über die Untersuchung ihrer Einsätze folglich auch exemplarische Fälle einer historischen *Gattungspolitik* des Dramas in den Blick.

Obwohl (wissenschafts-)poetologische und gattungspolitische Dimensionen des Dramenbeginns in allen hier abgedruckten Beiträgen diskutiert werden, bilden die Studien drei systematische Schwerpunkte. Während sich die Texte der ersten Sektion auf Geschichte, Geschichten und Techniken des Anfangs konzentrieren, nehmen die der zweiten Sektion Medien und Gattungen des Anfangs ins Visier. Eine dritte Sektion schließlich widmet sich explizit den politischen Dimensionen des Anfangs.

Geschichte(n) und Techniken des Anfangs

Die Beiträge dieser Sektion greifen bis in das 5. vorchristliche Jahrhundert zurück. Sie fokussieren jene dramaturgischen und poetologischen Techniken, die am Dramenbeginn illusionsbildende oder umgekehrt auch illusionshemmende Aufgaben erfüllen, und sie situieren diese Techniken in den büchsenpragmatischen wie epistemologischen Diskursen ihrer Zeit. Dabei zeigt sich, dass das Illusionsproblem tatsächlich lange vor dem 18. Jahrhundert eine zentrale strukturgebende Größe des Drameneinsatzes darstellt, dass aber bereits in der Antike weitaus spielerischer mit ihm umgegangen wird, als es spätere wissenschaftspoetologische Narrateme

nahelegen. Ähnliches gilt für Prinzipien der tektonischen Komposition. Diese können zwar einen Fluchtpunkt sowohl in den Wissensdiskursen als auch in den moralphilosophischen Postulaten unterschiedlicher Epochen finden, doch scheint das Drama wesentlich mehr Freude an ihrer Aufkündigung als an ihrer Affirmation zu haben. Dass es deren Wirkmächtigkeit damit *ex negativo* immer wieder zu bestätigen droht, versteht sich dabei natürlich von selbst.

MARTIN HOSE beschäftigt sich mit den Eingängen der altattischen Komödie des 5. Jahrhunderts, die er sowohl von der Komödie des 4. Jahrhunderts als auch von der attischen Tragödiendition absetzt. Er macht dies fest an einem unterschiedlichen Umgang mit dem Wahrscheinlichen (»eikós«). Während der Einsatz der Tragödie sich in seiner Informationsvergabe auf ein mythisches Vorwissen des Zuschauers verlasse und jener der »Neuen Komödie« auf eine »lebensweltliche Plausibilität« der Darstellung setze, bestehe die Funktion des Eingangs der »Alten Komödie« umgekehrt in der Transgression der sozialen und physikalischen Welt des 5. Jahrhunderts. Die »Alte Komödie« liefere dem Zuschauer *in* und *mit* ihrer Eröffnung in Prolog und Parodos »Spielregeln des Fantastischen«. Diese würden den Kategorien der Plausibilität und der Wahrscheinlichkeit indes nicht abschwören, sondern ihre – komischen – Effekte gerade aus der Kombination heterogener, ursprünglich selbst nicht fantastischer Elemente gewinnen. Eine Erzeugung dramatischer Illusion gestatte die »Alte Komödie« ihren Zuschauern dadurch freilich nicht; umso weniger, als sie diese in ihren Prologen gerne auch direkt anrede. Durchaus könne die Fantastik für unterschiedliche Darstellungsoptionen in Dienst genommen werden: Während die *Vögel* des Aristophanes die »Fantastik einer anderen Welt« auspielten, skizzierten seine *Ritter* die einer »doppelten Welt«, indem sie eine häusliche Logik mit einer politischen verschränkten. Die Verläufigkeit der Stücke – insbesondere der Einzug des Chors in den *Vögeln* – ignorierte dann endgültig die »lebensweltliche Wahrscheinlichkeit« und setzte »an [deren] Stelle eine »fantastische« Plausibilität«.

ANTJE WESSELS untersucht die Komödienanfänge des Plautus vor dem Hintergrund der römischen Aufführungspraxis des 3. vorchristlichen Jahrhunderts. Indem Theater hier grundsätzlich in staatliche Feste oder rituelle Praktiken eingebunden bleibt und noch auf provisorischen Bühnen gespielt wird, falle den Stücken selbst die Aufgabe zu, Bühnen- und Zuschauerraum zu begründen. Unabhängig davon, ob die Komödien einen Prolog aufweisen oder dessen Funktion im Stück selbst nachgetragen wird, dürfe die

Konstitution von Bühne und Publikum bei Plautus jedoch keineswegs als eindimensionale und mit dem Ende des Dramenansatzes ein für alle Mal feststehende Größe betrachtet werden. Vielmehr zeichneten sich Stücke wie *Casina* und der *Miles gloriosus* durch eine auf Dauer gestellte Verhandlung zwischen innen und außen und damit auch »zwischen der Welt der Illusion und der des Kommentars« aus. Die multiplen Rekurse auf das Theater und seine Grenzen würden Illusion somit sowohl »aus-« als auch »herstellen«. Womöglich seien sie damit als Ausdruck einer historisch spezifischen Fragilität des theatralen Raums indes nicht vollends erfasst. Ebenfalls denkbar wäre umgekehrt, dass diese Fragilität ihrerseits als Illusion ausgespielt und folglich simuliert werde, damit sich »der Zuschauer in der Rolle des Zuschauers erkennt«.

ORSOLYA KISS analysiert die Anfänge von Gottscheds *Sterbendem Cato* (1731) und von Lessings *Emilia Galotti* (1772) hinsichtlich ihrer jeweiligen Handlungsbegriffe und der ihnen zugrunde liegenden Zeitkonzeptionen. Während Gottsched einem prämodernen Zeitmodell anhängt, das Zeit als Ordnung eines Aufeinanderfolgens von Teilen begreift, die ihrerseits untereinander kein stringentes Verknüpfungsprinzip aufweisen (müssen), sei Lessing der erste Dichter einer »narrativen Zeitmobilisierung«, die »Handlung« in zeitlich sukzessive und notwendig aufeinander folgende Einheiten zerlege. Dieser Unterschied habe massive Konsequenzen für die dramatische Anfangsgestaltung: Bei Gottsched gehe der Anfang in einer gänzlich statischen – poetologisch als »deutlich« ausgewiesenen – Charakterdarstellung auf. Die Vorgeschichten der Figuren seien chronologisch schwer rekonstruierbar und ergäben kausallogisch kaum einen Sinn: »Die Vorgeschichte wird in ihrer Geschichtlichkeit annulliert und in einen Charakterzug konvertiert.« Die »lose anmutende Fügung der Handlung« in den ersten Szenen der *Emilia Galotti* liest Kiss demgegenüber als kritische Auseinandersetzung Lessings mit Gottsched. Zum einen nämlich führe diese Anlage die Emilia-Figur so indirekt (über Medien und Bilder) wie sukzessive auf stringente Art ein. Zum anderen zerstöre Emilia im Verlauf des Dramas jene – als Pendant des »deutlichen« Charakters lesbaren – Bilder, die ihr Umfeld von ihr entworfen hatte.

MICHAEL OTT leuchtet die Dramenansätze Heinrich von Kleists – vor allem des *Zerbrochnen Krugs* (1806) und *Prinz Friedrich von Homburgs* (1811) – unter metadramatischen und kulturgeschichtlichen Gesichtspunkten aus. Kleist lege seine ersten Szenen nicht allein als Einführungen *in* sowie als antizipierende Verweise *auf* das Ganze seiner jeweiligen Stücke an. Vielmehr korreliere er diese Dimension systematisch mit poetologischen Gat-

tungsreflexionen und diskursiven Bezügen auf kulturelle Anfangs- und Ursprungserzählungen, als deren prominentestes Beispiel der Autor den biblischen ›Sündenfall‹ anführt. Die konsequente Verschachtelung dieser drei Ebenen, die Ott bis in metrische und syntaktische Strukturen hinein verfolgt, führe dazu, dass sich die Exposition im Kleist'schen Drama »auf paradoxe Weise isoliert und integriert zugleich« präsentiert; dies auch insofern, als Kleist die klassische Informationsvergabe sowohl bediene als auch unterlaufe, indem er initialen Rätselaufösungen des fortschreitenden Dramenanfangs oft mit neuen Verrätselungen begegne, welche die Exposition »eigentlich nie an ein völliges Ende kommen« ließen. Die traditionelle poetologische Forderung, den Dramenanfang zum Verschwinden zu bringen, konterkariere Kleist gerade mit dessen Überdeterminierung und Theatralisierung, »wodurch die Initiierung eines geschlossenen Raums der Repräsentation aufgebrochen wird.«

Der Beitrag von KARIN HOFF wendet sich ausgewählten Dramenanfängen, Paratexten und theatertheoretischen Schriften August Strindbergs zu. Hoff macht geltend, dass sich das experimentelle Theater Strindbergs programmatisch gegen das naturalistische Drama Ibsens richtet, das im Rahmen seiner Sozialkritik grundsätzlich auf das etablierte Formangebot des analytischen Dramas rekurriere. Während Ibsens Expositionen »die Vorgeschichte, Gegenwart und das Ende des Geschehens zugleich« transportierten und sie unter avantgardistischem Gesichtspunkt damit in der Tradition des *pièce bien faite* verharren, konstruiere Strindberg seine Dramenanfänge etwa in *Fräulein Julie* (1888) oder in der *Gespensersonate* (1907) im Sinne systematischer Auflösungsversuche konventioneller Handlungsverläufe. Die sprachlich oft leer laufenden, kohärente Rollenmuster torpedierenden oder bezeichnenderweise sogar über Schweigen oder Pausen sich entspinne Dialoge der ersten Szenen tragen Hoff zufolge dabei einer modernen – einen deutlichen Einfluss Nietzsches verratenden – Konzeption von Sprachskepsis und Subjektivität Rechnung, die das Ich als psychologisch multikausal organisiertes Phänomen begreift, dem mit stringenten dramatischen Charakter- und Handlungsentwürfen schlechterdings nicht beizukommen ist. Gleichsam gespiegelt werde eine solche Handlungskritik in der ersten langen Regieanweisung insbesondere der *Gespensersonate*, die mit großem Aufwand ein räumliches Dekor ausmale, das sich unter perspektivischem Blickwinkel indes als unsinnig herausstellt und dessen »Schieflage« sich paradigmatisch auf das Stück übertragen« lässt.

Medien und Gattungen des Anfangs

Die Aufsätze der Sektion analysieren sowohl im Drama oder in seiner Aufführung zum Einsatz gebrachte Medien als auch die grundsätzliche Medialität einer am Dramenanfang anhebenden Kommunikationssituation. Darüber hinaus beschäftigen sie sich mit Funktionen des Prologs als einer dem Drama vorangestellten eigenständigen Gattung, mit der Paratextualität des Lesedramas, so wie sie auch Textanfänge anderer Gattungen – vornehmlich des Briefromans – in ihrer strukturellen Affinität zu Dramentypen des 18. Jahrhunderts in den Blick bringen. Wiederum bilden Illusion und Tektonik den Hintergrund, vor dem die Beiträge ihre historisch konturierten Untersuchungen entfalten, auch wenn sie mitunter zu dem Schluss kommen, dass beide Phänomene entgegen weit verbreiteter Forschungsmeinungen in der Gattung des Prologs oder der Medienreflexion des Dramenanfangs gerade keine prominente Rolle spielen. Den gemeinsamen Fluchtpunkt der Sektion bildet die – freilich unterschiedlich perspektivierte – Medialität des Raums. Der Raum wird dabei als dramatisches Kompositionsprinzip, als zu konstituierender Ort der Handlung oder Aufführung, schließlich aber auch in seinen für das Drama des 18. Jahrhunderts so wichtigen Figurationen des ›Tableau‹ und der ›Vierten Wand‹ in Augenschein genommen.

Die bereits von Hoff bei Strindberg entdeckten ›Schieflagen‹ und damit auch bewussten Demontagen des räumlichen Denkens der dramatischen Komposition trifft auch LARS FRIEDRICH in Samuel Becketts *Endspiel* (1957) an. Ausgespielt würden sie hier in erster Linie jedoch über den Medieneinsatz. Das *Endspiel* sei eine darstellungstheoretische Kritik an der Wirkmächtigkeit der aristotelischen Poetik, die den dramatischen Handlungsaufbau nach »topo-teleologischen« Kriterien organisiert habe. Diese zehrten darüber hinaus von einer Analogie zwischen dem lebendigen Organismus und dem dramatischen »Handlungskörper«, die Beckett über die Läsionen sowohl seiner Figuren als auch seines ›Handlungs‹-Gerüsts als »obsolet« ausstellt. »Ende« laute bezeichnenderweise das erste gesprochene Wort des Dramas, und dieses Ende bringe Beckett vornehmlich auf medienpoetologischer Ebene und in der Form einer »Revision dramatischer Synopsis« ins Spiel. Raum und Zeit avancierten damit zum primären Gegenstand des Dramas, das eine fortwährende »Autopsie des theatralen Schauraums« betreibe. Diese manifestiere sich sowohl in den räumlichen Stand- und Sitzorten der Figuren als auch in den prominenten Bildern und

Medien. Ein – umgedrehtes – Gemälde an der Wand oder der Gebrauch eines Fernrohrs versuchten historisch korrelierbaren Phänomenen wie Liniarperspektive und Subjektivität eine deutliche Absage zu erteilen. Sie würden dabei von Beckett aber in immer neuen Anläufen metadramatisch gewendet; eine Dimension, die sich auch in den intertextuellen Bezügen (insbesondere der biblischen Noah-Episode) und einer im Drama selbst im Entstehen begriffenen Erzählung der Hauptfigur beobachten lasse.

Mit räumlichen Funktionen der Deixis in der euripideischen Prologpraxis beschäftigt sich der Aufsatz von JULIANE VOGEL. Die Aufgabe des Prologs bestehe hier nicht in der Einleitung in eine dramatische Handlung (geschweige denn in deren Vorwegnahme), sondern in der »Eröffnung eines raumzeitlichen Zeigfeldes«. Anders als Wessels fokussiert Vogel den Prolog bei Euripides als durchaus eigenständige Gattung, die über die Konstitution des theatralen Raums einer grundlegenden »Orientierungsverpflichtung« nachkomme. Keineswegs zufällig würden die Prologsprecher bei Euripides nun aber just als Reisende auftreten. Die Deixis des dramatischen Ortes erfolge »damit nicht aus der Perspektive der Sesshaftigkeit, sondern aus der Perspektive von Herankommenden und Dislozierten«. Grundsätzlich ließen sich zwei unterschiedliche Figurationen der Raumkonstitution im Prolog ausmachen: eine primär von den olympischen Göttern verbürgte »souveräne« und eine den reisenden Menschen vorbehaltene »leidende«, da »erzwungene«. Auf einen starren Dualismus dürften diese indes nicht zurück buchstabiert werden. Bereits die Funktion der Reisegötter sei schließlich metatheatralischer und nicht metaphysischer Natur. Zweifel an der »epiphanischen Kraft der Götter« kämen vollends in jenen Prologen zum Tragen, in welchen sie durch Geister oder Menschen auf der Flucht ersetzt würden, könnten diese den Schauplatz doch jeweils nur als ein »prekäres und transitorisches ›Hier« markieren. Im Rückgriff auf prominente bühnenarchitektonische Erwägungen (Rang, Benjamin, Vismann) bettet Vogel die menschliche Flucht verbunden mit der Bitte um Bleiberecht abschließend in prinzipielle strukturelle Überlegungen zu »asylpolitischen« Dimensionen der Gattung Tragödie ein.

HELGA FINTER untersucht aus theaterwissenschaftlicher Perspektive die Medienaufgebote in der Aufführungspraxis der italienischen Renaissance. Medien begreift die Autorin dabei durchgehend als »inter-media«, die ein »Dazwischen von Aufführung und Nicht-Aufführung, von Kontinuum und Anfang indizieren«. Ihr Einsatz zeige vor allem, dass das Theater der Renaissance keinerlei tiefere Affinität zu dem der Antike aufweist, sondern deutlich vom sakralen Erbe der jüdisch-christlichen Tradition geprägt

bleibt. Dabei sei grundsätzlich in Rechnung zu stellen, dass ein ästhetischer Blick sich im 15. Jahrhundert von einem religiösen noch nicht losgekoppelt habe. Im Gegenteil potenzierten die Theatermedien fortwährend just die Interaktion und Oszillation dieser beiden Blicke. Finter weist dies insbesondere an den die Aufführung ankündigenden Posaunenklängen, dem Fall des Vorhangs, der Gestaltung des oberen Bühnenabschlusses, dem grundsätzlich vom Dramenautor als ›Schöpfer‹ gesprochenen Prolog und an den beliebten Zwischenspielen nach, die sie als Ableger der Mysterienspiele deutet. Seine multiplen Rahmungen etablierten das Theater der Renaissance als Foucault'sche ›Heterotopie‹, als »*andere[n]* Ort, an dem nicht mehr sichtbare göttliche Signaturen performativ aufscheinen könn[t]en«. Den Intermedien stellt Finter historisch wie systematisch ein solches Theater gegenüber, das sich *in medias res*-Postulaten verschreibt und das seinerseits von der Postdramatik signifikanterweise über eine Re-Semiotisierung und Re-Theatralisierung von »Schwellenmedien« attackiert worden sei. Diese evozierten hier freilich einen nunmehr »zerrissenen Himmel«.

Die vielleicht folgenreichste Spielart des von Finter gegen ein intermediales Theater in Stellung gebrachten Dramas des *in medias res* untersucht der Beitrag von ANDREA POLASCHEGG. Die Autorin analysiert Interdependenzformen von Anfangskaschierung und Illusionseinsatz dabei konsequent als Motor eines medien- wie gattungsübergreifenden Projekts des 18. Jahrhunderts. Der von Polaschegg so genannte ›dramatische Modus‹ lasse sich in den zeitgenössischen Überlegungen zum Drameneinsatz, im Briefroman, im bürgerlichen Trauerspiel und in dem heute weitgehend in Vergessenheit geratenen dramatischen Roman gleichermaßen beobachten. Für den dramatischen Modus sei eine »doppelte *dissimulatio*« konstitutiv: eine *dissimulatio* einmal des Anfangs in Form des determinierbaren zeitlichen Beginns einer fiktiven Sprachhandlung und eine *dissimulatio* auch der Kunst, da der Leser oder Zuschauer aus der fiktiven Kommunikation Dritter – ästhetisch wohl kalkuliert – ausgeschlossen werde. Im Briefroman entstehe die Illusion damit keineswegs über den Einsatz des ursprünglich nicht-literarischen Genres Brief, sondern über die Spezifik dieses Verfahrens, das nicht die Fiktionalität eines Geschehens, sondern deren Darstellung unterschlage: Der erste Brief impliziere immer schon eine ganze Reihe vorangegangener und er verpflichte die Leser »auf die Rolle von Zeugen einer vertrauten Kommunikation Dritter«, indem er sie als Beobachter strukturell ignoriere. Sowohl Diderots Konzepte des ›unbewussten Zuschauers‹ und der ›Vierten Wand‹ als auch die beiden Anfangsszenen von Lessings *Miss Sara Sampson* (1755) legten von der – programmatisch

antitheatralischen – Durchschlagkraft des dramatischen Modus berechtigt Zeugnis ab. In *Sara Sampson* werde dieser Modus sogar *auf* der Bühne von den agierenden Figuren wiederholt und gedoppelt. Den ästhetischen wie moralischen ›Echtheits‹-Postulaten der Zeit entspreche demnach ein »Darstellungsverfahren, das sich der medialen Bindung der Texte an Brief oder Bühne gegenüber *indifferent* verhält«.

Einen ganz anderen Ansatz verfolgt JOHANNES F. LEHMANN. Der Autor analysiert die Diderot'schen Kategorien des ›Tableau‹ und der ›Vierten Wand‹ unter medienhistorischem Gesichtspunkt. Diese arbeiteten ursprünglich gerade keiner Illusionsdramatik zu, sondern müssten vielmehr als Ausdruck eines neuen Verständnisses von Schrift begriffen werden. Lehmann verortet dieses in der »Umstellung einer wesentlich oral konzipierten alteuropäischen Schriftkultur auf eine genuin schriftliche Kultur mit ihrer Produktion und Reflexion von Abwesenheiten« im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts. Es sei die Imagination, die solche Abwesenheiten supplementiere. ›Tableau‹- und ›Vierte Wand‹-Szenen erlaubten es, »die Schreibszenen des Autors und die Beobachtungsszenen des Zuschauers mittels der Imagination kurzzuschließen«. Damit sei der Zuschauer in seiner Beobachtung immer schon als Leser festgelegt. Der Dramenanfang schließlich müsse vor diesem Hintergrund dezidiert als Anfang eines Textes – und nicht als Anfang einer Handlung – produziert und rezipiert werden, und in der Tat zeichneten sich die Dramenanfänge seit Diderot zusehends durch »Selbstreflexionen der Medialität von Kommunikation« aus. Lehmann demonstriert dies abschließend an den verschiedenen (Anfangs-)Versionen von Schillers *Don Karlos* (ab 1785). Eine ausgewiesene ›Tableau‹-Szene samt Verdoppelung der Beobachtersituation und intertextuellem Verweis auf die – ihrerseits bereits um eine Reflexion von Schriftlichkeit kreisende – Mythe von Kaunos und Biblis finde sich bezeichnenderweise allein in der Lesefassung der *Thalia*, nicht aber in den späteren Bühnenfassungen.

Die Beiträge von Polaschegg und Lehmann stehen sich dabei nicht so unversöhnlich gegenüber, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Bezeichnenderweise fokussieren beide den Einsatz des Dramas nicht als Beginn einer Handlung, sondern als Aufbau einer Kommunikationssituation, die darüber hinaus von der Visualität der Dramenbühne abstrahieren kann – und muss. Zumindest die antitheatralische Stoßrichtung des modernen Theaters dürften der dramatische Modus und die Gattung des Lesedramas sogar gleichermaßen befördert haben. Ein wichtiges zeitgenössisches Dokument bleibt hier zweifelsohne der bereits erwähnte – und im Übrigen

auch von Lehmann zitierte – Essay *Von deutscher Art und Kunst* Johann Gottfried Herders, der die (angebliche) Vorbildlichkeit von Shakespeares Illusionsbildung kategorisch an die Textualität seiner Dramen bindet: »Mir ist, wenn ich ihn lese, Theater, Akteur, Koulisse verschwunden.«⁶¹ So sehr eine Theateraufführung die Illusion gerade hemmen kann, so wenig müssen transzendente Selbstreflexionen von Schrift und Medialität den dramatischen Modus tangieren. Dahingestellt bleibt, ob und in welchem Maße sie ihm sogar zuträglich sein können.

Dass die Illusionsforderungen der Dramenästhetik des 18. Jahrhunderts erheblich von der Gattung des Lesedramas abhängen, bestätigt auch der Aufsatz von DIRK NIEFANGER. Mit Blick auf die enorme Rolle, welche die (einsame wie gemeinschaftliche) *Lektüre* von Stücken in den großen Theaterromanen des 18. Jahrhunderts spielt, untersucht der Autor die multiplen Formen einer genuinen Paratextualität des modernen Dramas. Titelblättern, Widmungen, Vorreden, Vorspielen, aber auch etwa Fußnoten weist Niefanger dabei eine metadramatische Funktion zu. Den Anfang des Lesedramas begreift er nicht als zeitlichen Augenblick, sondern als Folge unterschiedlicher Texte, die bis in die erste Szene hineinreichen. Solche Textensembles erfüllten in erster Linie die Aufgabe, den »sensiblen Einstieg in die eigentliche Dramenhandlung« zu befördern. Zwar verdankten sie ihre Existenz einem grundsätzlichen Antagonismus zwischen Aufführung und Lektüre, doch hebelten sie diesen bezeichnenderweise zugleich aus, indem die Lektüre eines Dramas immer auch dessen Aufführung über die Einbildungskraft antizipiere. Gerade die Vorstellung der Aufführung beim Lesen müsse im Rahmen der »Verheißung eines imaginären Theatererlebnisses jenseits aller institutionellen Grenzen« gesehen werden.

Die Politik des Anfangs

Die Beiträge der dritten Sektion fokussieren die politischen Dimensionen von Dramenanfängen des später so genannten »Repräsentationstheaters« der französischen Klassik, dessen bewusste Aufkündigung nach der Französischen Revolution sowie dramatische und dramaturgische Herrschaftsmodelle von Empfindsamkeit und Sturm und Drang. Dabei kommt die ausgewiesene Theatralität, welcher der absolutistische Souverän seine

⁶¹ Herder, *Von deutscher Art und Kunst* (Anm. 57), S. 509.

Macht verdankt, ebenso zur Sprache wie das politische Substrat der modernen Regelpoetik. Der Dramenanfang wird jeweils als eine Art Brennpunkt der souveränitätspolitischen Implikationen dieser poetologischen Tradition begriffen, unabhängig davon, ob er diese zu affirmieren oder sie umgekehrt kritisch auszuleuchten versucht. Ähnliches gilt für das politisch instrumentalisierte Spiel mit Rezeptionshaltungen zu Beginn des Sturm und Drang-Dramas.

Ausgehend von einer Vermutung Carl Schmitts beschäftigt sich CLAUDE HAAS mit dem historischen Konnex zwischen dem klassizistischen Verständnis der drei Einheiten – insbesondere der Einheit der Zeit – und der Genese des absolutistischen Staatsmodells im 17. Jahrhundert. In einer paradigmatischen Lektüre von Pierre Corneilles *Le Cid* (1637), die er unter dem Rückgriff auf Jean Bodins Diskussion des temporalen wie legislativen Unterschiedes von ›Gesetz‹ und ›Gewohnheit‹ entfaltet, zeichnet er nach, wie der im Stück auftretende König gerade die Zeitlichkeit seiner Selbstsetzung zu verbergen versuche. Diese politische Zaghaftigkeit greife über auf die Form: Die Einheit der Zeit, die einen absolutistischen Gründungsakt performativ tatsächlich gewährleisten könnte, werde nur unter äußerstem Aufwand eingehalten. Der *Cid* bleibe damit poetologisch wie politisch ein »Schwellentext«, auch wenn er als solcher ein souveränitätspolitisches Substrat der Einheit der Zeit *ex negativo* bestätige. Corneilles dramentheoretische Schriften legten ebenfalls Zeugnis von zeitgenössischen Begründungsnotwendigkeiten absolutistischer Herrschaft ab, obwohl sie das Phänomen der Zeit bezeichnenderweise in Kausalität und Tektonik aufzulösen versuchten. Augenfällig werde dies in den Ausführungen just zum Dramenanfang und zum ersten Auftritt einer – beliebigen – Figur, den Corneille unter kompositorischem Gesichtspunkt als kategorial unmotivierbar ausweist. Da der Souverän selbst hingegen niemals den ersten Auftritt bespiele, werde seine Herrschaft dramentektonisch somit über die Illegitimität der zuerst auftretenden Figur ›motiviert‹ und in ihrer eigenen (Un-)Begründbarkeit folglich programmatisch »blind gemacht«.

Souveränitätspolitischen Entsprechungen der klassischen Regelpoetik gilt auch das Interesse ETHEL MATALE DE MAZZAS in ihrer Analyse der Eröffnung und der Komposition von Jeans Racines Tragödie *Bérénice* (1670). Während Haas die Spezifik der Corneille'schen Gattungspolitik in der *Vorbereitung* eines genuin absolutistischen Dramas verortet, erblickt Matala de Mazza demgegenüber in jener Racines dessen – buchstäbliche – *Vollendung*. Damit verkomme *Bérénice* aber gerade nicht zum proabsolutistischen

Traktat; die Pointe des Textes liege im Gegenteil darin, dass er der mustergültigen Erfüllung der klassischen Poetik ein souveränitätskritisches Moment einschreibe. Im Rückgriff sowohl auf zeitgenössische Quellen (Naudé) als auch auf moderne souveränitätsanalytische Arbeiten (Barthes, Foucault, Marin) belegt die Autorin dies an der »konsequenten Entleerung des Spielraums«, die das Stück maßgeblich über die drei Einheiten ausstelle. So verkomme die Zeit zum »leeren Interim«, der als Ort gewählte »Zwischenraum« sei gerade als ein ursprünglich der Überschreitung wie der souveränitätspolitisch großen Tat und Entscheidung vorbehaltenen bereits vor dem Beginn des Dramas funktionslos geworden und präsentiere sich in einer »Verödung«, in der »große Handlungen von dem Moment an fehl am Platze sind, wo ihn die Bühne dem Zuschauerblick enthüllt.« Die Wahrung der drei Einheiten könne im Stück zudem nur gegen den Willen aller beteiligten Figuren – inklusive des herrschenden Kaisers – geleistet werden. Dessen Verzicht auf die schöne palästinensische Königin Bérénice erfolge zwar aus Gründen der Staatsräson, doch zeige Racine den Preis dieser Disziplin weit über das Innere der Figuren hinaus, indem er mit und neben jenen der Regelpoetik auch die Konstitutionsbedingungen des imaginären Herrschaftskörpers vorführe, auf dem die Macht des Souveräns maßgeblich fußt. Folglich tue sich in der *Bérénice* »der Hinterhalt eines Theaters auf, das seine ästhetische Eigenmacht ausspielt und durchblicken lässt, dass es mit dem König auch sein Bild töten könnte, wenn es nur wollte«.

Mit der wechselseitigen Abhängigkeit von politischem Körper und Dramenform befasst sich auch OLIVER SIMONS in seiner Lektüre von Büchners *Dantons Tod* (1835). Das Stück verhandle die Frage, wie sich nach der Guillotinierung Ludwigs XVI. eine Republik imaginieren lasse, die nicht jene Repräsentationsmuster wiederhole, welche das absolutistische Souveränitätstheater begründet hatten. Über eine Analyse der bekannten Eröffnungsszene, in der Dantons Anhänger Camille für die neue Staatsform ein »durchsichtiges Gewand« einfordert, »das sich dicht an den Leib des Volkes schmiegt«, gelangt Simons zu der These, dass Büchner im ersten Teil der Handlung zwei (dramen-)politische Modelle miteinander konfrontiere. Während die Dantonisten nach Möglichkeiten neuer – republikanischer – Gründungsszenen Ausschau hielten, verharre Robespierre gerade über wirkungsästhetisch deutbare Kategorien wie »Schrecken« oder auch »Tugend« in der »erhabenen Tragödie«. Das Drama lege diesen Antagonismus aber weder symmetrisch an, noch führe es ihn einer Lösung zu, sondern es müsse im Gegenteil als »Schauplatz und Archiv von unterschiedlichen Repräsentationslogiken und Handlungsformen« gelesen werden. So fän-

den sich auch Anklänge an das Satyrspiel, die Komödie und das bürgerliche Trauerspiel; keine dieser Formen könne das Werk insgesamt aber auch nur ansatzweise tragen. Vor allem der zweite Teil des Stücks führe deutlich vor, dass alle in ihm anzitierten Genres über den Status »abgerissener Anfänge« nicht hinausgelangen. Sein eigener Einsatz werde dadurch als solcher bereits »verhindert«, das Drama Büchners bestehe darin, »dass weder Tragödie noch Gründungstheater ihre Form vollenden können.« Während Haas, Matala de Mazza und Simons in erster Linie die absolutistischen Substrate des Dramenanfangs in den Blick nehmen, beschäftigt sich STEFFEN MARTUS mit den politischen Dimensionen von Justiz und Theodizee im bürgerlichen Trauerspiel und im Drama des Sturm und Drang. Sein Interesse gilt vornehmlich dem Phänomen der »Aufmerksamkeitssteuerung« am Anfang von Schillers *Die Räuber* (1781). Ausgehend von der Beobachtung, dass Schillers Erstlingswerk auf paratextueller wie auch auf szenischer Ebene eine Vielzahl von Anfängen aufweist, bettet Martus seine Überlegungen in den breiten historischen Kontext der Justizreformbewegung des 18. Jahrhunderts ein, die er in der Schiller'schen »Werkpolitik« gespiegelt und potenziert sieht. *Die Räuber* inszenierten eine »gleichsam postsouveräne Abhängigkeit des Einzelnen«. Sie schulten auf wirkungsästhetischer Ebene ein Interesse des Zuschauers an den psychologischen und sozialen Anfängen des Verbrechers und bildeten »das Publikum durch und zugleich für das Drama«, indem sie es von vorschnellen Urteilen abzubringen und es zu einem tiefen Verständnis der Figuren, der Gattung Drama und seiner selbst hinzuleiten versuchten. Die Aufmerksamkeitssteuerung des Lesers leiste der Text am Anfang, in seinem Verlauf, besonders aber durch Korrespondenzen von Anfang und Ende über die zentrale Kategorie der »Enttäuschung«. Unablässig rekurriere Schiller auf wichtige dramaturgische Muster seiner Zeit, die er allerdings nur bediene, um Fehllektüren anzustoßen, den Leser mit der Einsicht in seine – anfänglichen – Aufmerksamkeitsdefizite zu konfrontieren und diese somit zu korrigieren. Die metadramatische Einübung in diese Aufmerksamkeitshaltung führt Martus epistemologisch wie moralpolitisch auf die Idee der »ästhetischen Theodizee« zurück, die den Menschen vor der eigenen Selbstüberschätzung und von der Korrektur der Schöpfung abhalten will. Nicht zufällig endeten alle Sturm und Drang-Dramen Schillers mit einer »Fortsetzung der etablierten Ordnung«.

Die Beiträge des vorliegenden Bandes sind im Schwerefeld einer Tagung gleichen Titels entstanden, die vom 8. bis zum 10. Oktober 2010 an der

Humboldt-Universität zu Berlin stattgefunden hat. Für ihre großzügige finanzielle Unterstützung dieser Veranstaltung danken wir sehr herzlich der VW-Stiftung, vor allem Frau Dr. Vera Szöllösi-Brenig für ihre unermüdliche Hilfsbereitschaft in antrags- wie abrechnungspragmatischen Fragen, sowie dem Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin. Frau Catherine Marten danken wir für ihre Hilfe bei der Einrichtung der Manuskripte. Den Herausgebern sei für ihre freundliche Aufnahme unseres Bandes in die Reihe *Litterae* herzlich gedankt. Und unser ganz besonderer Dank gilt der Geschwister Böhlinger Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften, ohne deren umfänglichen Druckkostenzuschuss der vorliegende Band seinen Weg in die publizistische Welt nicht gefunden hätte.

Berlin, im September 2011

Auswahlbibliographie

- Abel, Lionel: *Tragedy and Metatheatre. Essays on Dramatic Form*, New York/London 2003.
- Allemann, Beda: *Heinrich von Kleist. Ein dramaturgisches Modell*, aus dem Nachlass hg. von Eckart Oehlenschläger, Bielefeld 2005.
- Bickert, Hans-Günther: *Expositionsprobleme des tektonischen Dramas*, in: Werner Keller (Hg.), *Beiträge zur Poetik des Dramas*, Darmstadt 1976, S. 39–70.
– *Studien zum Problem der Exposition im Drama der tektonischen Bauform. Terminologie, Funktionen, Gestaltung*, Marburg 1969.
- Burwick, Frederick: *Illusion and the Drama. Critical Theory of the Enlightenment and Romantic Era*, University Park, PA 1991.
- Dietrich, Margret: *Das moderne Drama. Strömungen – Gestalten – Motive*, Stuttgart ²1963.
- Doty, Kathleen: *Dialogue, Deixis and Narration in a Dramatic Adaptation*, in: *Poetica* 21 (1989), S. 42–59.
- Dürrenmatt, Friedrich: *Theaterprobleme*, Zürich 1955.
- Elam, Keir: *The Semiotics of Theatre and Drama*, London 2002.
- Epars Heussi, Florence: *L'exposition dans la tragédie classique en France. Approche textuelle et linguistique*, Berlin/Bern/Bruxelles u.a. 2008.
- Forestier, Georges: *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris 1996.
- Freytag, Gustav: *Die Technik des Dramas*, Leipzig ³1911.
- Fuchs, Andreas: *Dramatische Spannung: moderner Begriff – antikes Konzept*, Stuttgart/Weimar 2000.
- Goffman, Erving: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt a.M. 1980.
- Greber, Erika/Heitmann, Annegret: *Folgenlose Auftritte. Ankunftsszenen im Drama der frühen Moderne*, in: Aage A. Hansen/Annegret Heitmann/Inka Mülder-Bach (Hg.), *Ankünfte. An der Epochenschwelle um 1900*, München 2009, S. 189–210.
- Hamburger, Käthe: *Versuch einer Typologie des Dramas*, in: *Poetica* 1 (1967), S. 145–153.
– *Zum Strukturproblem der epischen und dramatischen Dichtung*, in: *DVjs* 25 (1951), S. 1–26.
- Hart, Jonathan: *Introduction. Narrative, Narrative Theory, Drama: The Renaissance*, in: *Canadian Review of Comparative Literature* 18 (1991), S. 117–165.
- Hörner, Karin: *Möglichkeiten und Grenzen der Simultandramatik, unter besonderer Berücksichtigung der Simultandramen Ferdinand Bruckners*, Frankfurt a.M., Bern u.a. 1986.
- Jahn, Manfred: *Narrative Voice and Agency in Drama. Aspects of a Narratology of Drama*, in: *New Literary History* 32 (2001), S. 659–679.

- Junghans, Ferdinand: *Zeit im Drama*, Berlin 1930.
- Kesting, Marianne: *Das epische Theater. Zur Struktur des modernen Dramas*, Stuttgart 1959.
- Klotz, Volker: *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 1960.
- Korthals, Holger: *Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur*, Berlin 2003.
- Kuchinke-Bach, Anneliese: *Das »dramatische Bild« als existentielle Exposition in der deutschen Tragödie vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Frankfurt a.M., Berlin u.a. 1999.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a.M. ⁴2008.
- Lehmann, Johannes Friedrich: *Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing*, Freiburg i.Br. 2000.
- Menke, Bettine/Menke, Christoph (Hg.): *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel. Drei Weisen des Theatralen*, Berlin 2007.
- Miller, Norbert (Hg.): *Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans. Zwölf Essays*, Berlin 1965.
- Mülder-Bach, Inka/Schumacher, Eckhard (Hg.): *Am Anfang war... .Ursprungsfiguren und Anfangskonstruktionen der Moderne*, München 2008.
- Montpetain, Grete: *Studien zu Kleists dramatischer Exposition*, Hannover 1927.
- Moretti, Franco: *The Moment of Truth*, in: *New Left Review* 159 (1986), S. 39–48.
- Nestle, Walter: *Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie*, Hildesheim 1967 [zuerst Stuttgart 1930].
- Nünning, Ansgar/Sommer, Roy: *Drama und Narratologie. Die Entwicklung erzähltheoretischer Modelle und Kategorien für die Dramenanalyse*, in: Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hg.), *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier 2002, S. 105–128.
- Petsch, Robert: *Die dramatische Exposition*, in: *Nationaltheater* 3.3 (1939), S. 210–218.
- Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*, München ⁸1994.
- Pütz, Peter: *Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung*, Göttingen 1970.
- Rajewski, Irina O.: *Von Erzählern, die (nichts) vermitteln. Überlegungen zu grundlegenden Annahmen der Dramentheorie im Kontext einer transmedialen Narratologie*, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 117 (2007), S. 25–68.
- Ranke, Wolfgang: *Theatermoral. Moralische Argumentation und dramatische Kommunikation in der Tragödie der Aufklärung*, Würzburg 2009.
- Richardson, Brian: *Point of View in Drama. Diegetic Monologue, Unreliable Narrators, and the Author's Voice on Stage*, in: *Comparative Drama* 22.3 (1988), S. 193–214.
- *»Time is out of Joint«. Narrative Models and the Temporality of Drama*, in: *Poetics Today* 8.2 (1987), S. 299–309.

- Voice and Narration in Postmodern Drama, in: *New Literary History* 32.3 (2001), S. 681–694.
- Richter, Siegmund: *Die Exposition bei Grillparzer*, Diss. Breslau 1911 (Teildruck).
- Ryan, Marie-Laure: *On the Theoretical Foundation of Transmedial Narratology*, in: Jan Christoph Meister (Hg.), *Narratology beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity*, Berlin/New York 2005, S. 1–24.
- Said, Edward W.: *Beginnings. Intention and Method*, New York 1985.
- Scherer, Jacques: *La dramaturgie classique en France*. Nouvelle Édition, Paris 2001.
- Schmidt, Hans Werner: *Die Struktur des Eingangs*, in: Walter Jens (Hg.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971 (Beihefte zu *Poetica* 6), S. 1–46.
- Schultheis, Werner: *Dramatisierung von Vorgeschichte*. Beitrag zur Dramaturgie des deutschen klassischen Dramas, Assen 1971.
- Sommer, Roy: *Drama and Narrative*, in: David Herman/Manfred Jahn/Marie-Laure Ryan (Hg.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London/New York 2008, S. 119–124.
- Söring, Jürgen: *Tragödie. Notwendigkeit und Zufall im Spannungsfeld tragischer Prozesse*, Stuttgart 1982.
- Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt a.M. 21964.
- *Versuch über das Tragische*, in: ders., *Schriften I*, Frankfurt a.M. 1978, S. 149–260.
- Thompson, Alan Reynolds: *The Anatomy of Drama*, Berkeley/Los Angeles 1942.
- Wirtz, Thomas: *Gerichtsverfahren. Ein dramaturgisches Modell der Frühaufklärung*, Würzburg 1994.
- Worvill, Romira M.: *»Seeing« Speech. Illusion and the Transformation of Dramatic Writing in Diderot and Lessing*, Oxford 2005.
- Ziel, Ernst: *Über die dramatische Exposition*, Rostock 1879.