

Dramenanfänge

Prof. Dr. Andrea Polaschegg



Gerhard Richter, Vorhang III, 1956

Ein Reader

INHALT

1. **Claude Haas / Andrea Polaschegg: Der Einsatz des Dramas. Erste Schritte zu einer Dramenpoetik des Anfangs.** In: ders./dies. (Hrsg.): *Der Einsatz des Dramas. Dramenanfänge, Wissenschaftspoetik und Gattungspolitik*. Freiburg i.Br. 2012, S. 7-39. **S. 3**
2. **Aristoteles: Poetik.** Griechisch/ Deutsch. Übers. u. hrsg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982, §5, S. 17. **S. 22**
3. **Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Das dramatische Werk.** In: *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. 481 – 490. **S. 23**
4. **Peter Szondi: Theorie des modernen Dramas.** Frankfurt a.M. 1963, S. 15f. **S. 30**
5. **Volker Klotz: Geschlossene und offene Form im Drama.** München ⁸1976, S. 28. **S. 31**
6. **Dr. W. Schultheis: Dramatisierung von Vorgeschichte.** Beitrag zur Dramaturgie des deutschen klassischen Dramas. Assen 1971, S. 5. **S. 32**
7. **Manfred Pfister: Das Drama. Theorie und Analyse.** München ¹¹2001, S. 124. **S. 33**
8. **Hans-Günther Bickert: Studien zum Problem der Exposition im Drama der tektonischen Bauform.** Terminologie – Funktion – Gestaltung. Hamburg 1969, S. 1-21. **S. 35**
9. **Art.: „Exposition“.** In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearb. d. Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 1: A-G. Hrsg. v. Klaus Weimar. Berlin/ New York 1997, S. 548-550. **S. 51**
10. **Ludwig Tieck: Der gestiefelte Kater** [Auszug]. In: ders.: *Schriften in zwölf Bänden*. Hrsg. v. Manfred Frank u.a. Bd. 6: *Phantasmus*. Hrsg. v. Manfred Frank. Frankfurt a.M. 1985, S. 490-510. **S. 54**
11. **Art.: „Prolog“.** In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearb. d. Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 3. Hrsg. v. Jan-Dirk Müller. Berlin/ New York 2003, S. 163-166. **S. 66**
12. **Art. „Penthesilea“/ „Pentheus“.** In: Benjamin Hederich: *Gründliches Mythologisches Lexikon*. Reprograph. Nachdr. d. Ausg. Leipzig 1770. Darmstadt 1996, Sp. 1939-1941. **S. 70**

Dramenanfänge

s e m i n a r p l a n

15.10.2012	dies academicus
22.10.2012	Auftakt und Begrüßung
29.10.2012	Dimensionen des Dramenbeginns ® Haas/Polaschegg: „Der Einsatz des Dramas“ 📖 Shakespeare: <i>Hamlet</i> – Goethe: <i>Iphigenie</i> – Lessing: <i>Miss Sara Sampson</i>
05.11.2012	Was ist eigentlich ein Drama? ® Aristoteles/ Hegel/ Szondi/ Klotz [Auszüge] 📖 s.o.
12.11.2012	Was ist eigentlich eine Exposition? ® Schultheis/ Pfister/ Bickert [Auszüge] ® Art. „Exposition“. In: Reallexikon 📖 s.o.
19.11.2012 AB 1	... und was eine schlechte? ® Tieck: <i>Der gestiefelte Kater</i> [Auszug]
26.11.2012 AB 2	Exposition bis (fast) zum Schluss 📖 Lessing: <i>Miss Sara Sampson</i>
03.12.2012 AB 3	Auftritte vor dem Auftritt 📖 Lessing: <i>Miss Sara Sampson</i> 📁 Lessing: <i>Emilia Galotti</i> [Auszug]
10.12.2012	Am Anfang: Zeugung 📖 Wagner: <i>Die Kindermörderin</i>
17.12.2012 AB 4	Ein Akt zuviel 📖 Wagner: <i>Die Kindermörderin</i>
24./31.12.2012	Weihnachtsferien
07.01.2013 AB 5 AB 6	Prolog und Monolog 📖 Goethe: <i>Iphigenie</i> 📁 Goethe: <i>Faust I</i> [Auszug] ® Art. „Prolog“. In: Reallexikon
14.01.2013 AB 7	Einbruch der Anti-Iphigenie 📖 Kleist: <i>Penthesilea</i> ® Art. „Penthesilea“/„Pentheus“. In: Hederich
21.01.2013 AB 8	Der Anfang im Dunkeln 📁 Hauptmann: <i>Vor Sonnenaufgang</i> [Auszug]
28.01.2013 AB 9	Epischer Anfang? 📖 Brecht: <i>Die heilige Johanna der Schlachthöfe</i>
04.02.2013 AB 10 AB 11	Die doppelte Johanna 📖 Brecht: <i>Die heilige Johanna der Schlachthöfe</i> 📁 Schiller: <i>Die Jungfrau von Orleans</i> [Auszug]
11.02.2013	Hausarbeitsvorbereitung

AB = Abstract/Bibliographie – ® = im Reader – 📖 = kaufen – 📁 = nur in Moodle

ROMBACH WISSENSCHAFTEN · REIHE LITTERAE

herausgegeben von Gerhard Neumann, Günter Schnitzler
und Maximilian Bergengruen

Band 129

Claude Haas / Andrea Polaschegg (Hg.)

Der Einsatz des Dramas

Dramenanfänge, Wissenschaftspoetik und Gattungspolitik

ROMBACH  VERLAG

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

EC 4320 H-112 I 1



HU/v 12012-33943

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

Inhaltsverzeichnis

CLAUDE HAAS/ANDREA POLASCHEGG
Der Einsatz des Dramas
Erste Schritte zu einer Dramenpoetik des Anfangs 7

Auswahlbibliographie 37

1. Geschichte(n) und Techniken des Anfangs

MARTIN HOSE
Zum Anfang in der altattischen Komödie oder
Wie konstruiert sich eine Wahrscheinlichkeit der Fantastik? 43

ANTJE WESSELS
Zur Exposition bei Plautus 59

ORSOLYA KISS
Handlungsmodelle und Dramenanfänge
Gottscheds *Sterbender Cato* und Lessings *Emilia Galotti* 75

MICHAEL OTT
Der Fall ins Drama
Über Kleists Dramenanfänge 91

KARIN HOFF
Bedeutender Auftakt und erklärende Worte
Strindbergs Vorreden zur Konzeption eines modernen Dramas ... 115

2. Medien und Gattungen des Anfangs

LARS FRIEDRICH
Fading Light
Konstruktionen medialer Sichtbarkeit in Samuel Becketts *Endspiel* . 137

JULIANE VOGEL
›Boden bereiten‹
Strategien des dramatischen Prologs 159

HELGA FINTER	
Intermedien/ <i>Medias in res</i>	
Zum Einsatz des Dramas in der italienischen Renaissance	173
ANDREA POLASCHEGG	
Der unterschlagene Anfang des dramatischen Modus	
Doppelte <i>dissimulatio</i> in Briefroman und bürgerlichem Trauerspiel .	189
JOHANNES F. LEHMANN	
Situation, Szene, ›Tableau‹	
Medientheoretische Aspekte der Anfänge von Schillers <i>Don Karlos</i> .	215
DIRK NIEFANGER	
Metadramatische Anfänge im Lesedrama des 18. Jahrhunderts . . .	233
3. Die Politik des Anfangs	
CLAUDE HAAS	
Heute ein König?	
Zur Dramenzeit des Souveräns	253
ETHEL MATALA DE MAZZA	
Die leere Kammer	
Zur Exposition in Racines <i>Bérénice</i>	277
OLIVER SIMONS	
»Die Revolution muß aufhören und die Republik muß anfangen.«	
Büchners Gründungsdrama	299
STEFFEN MARTUS	
Enttäuschung am Anfang	
Aufmerksamkeitssteuerung in Schillers <i>Die Räuber</i>	317
Zu den Autorinnen und Autoren	339
Abbildungsnachweis	342

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. 54ff., hier S. 55.

⁶ Ebd.

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

⁸ Goethe an Schiller v. 22. April 1779, 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 auf tut, dessen Ausmaße die einer »Forschungslücke« kategorial übersteigen:

Seit ihrer komparatistischen Initialzündung durch Norbert Millers Essayband *Romananfänge* (1965)⁹ und Edward W. Sais 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 und 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 Textanfängsforschung 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 Schwerefeld 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* (Gotsched, 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 ²¹1987; 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 ventilerte Wesentlichkeitsversprechen des Erzählens als historiographisches, sozialpsychologisches, wissenschaftliches 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 ²¹1997; 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 Schulien (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 Expositions-forschung 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 grundlegender 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 14|1999.

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'oeuvre*, 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 verdichtet 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 potentiellm 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. Zugespißt 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 irgendwann *genommen* haben.³² Dass der literarische Text in letztere Kategorie fällt, dass also 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«, »Tiefe«

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 »Anatomic«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)

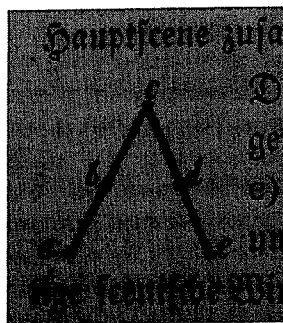


Abb. 1: Gustav Freytag, Die Technik des Dramas (1863) [Ausschnitt]

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 *Deutsche 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 Dramenanfang 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 Verläuflichkeit 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 wegführt‹.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. 2008, 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. Jahrhundert zusehends das Konzept der (selbstverständlich medial vermittelt gedachten) ›Natur‹. Der französische Literatur- und Theaterkritiker Jean-François Marmontel hält den erwähnten Zusammenhang 1787 mit wünschenswerter 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 Exposition 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 wohlthätig; aber eben deshalb dünkt mich

⁵⁹ »Dans le poëme 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 Dramen-anfang 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 Dramen-forschung 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 Dramen-anfang 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 Dramen-anfänge 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 Dramen-anfang 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 Einfühlungsdramaturgie 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 Dramenanfanges 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 Dramenanfang illusionsbildende oder umgekehrt auch illusionshemmende Aufgaben erfüllen, und sie situieren diese Techniken in den bühenpragmatischen 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 (*peikós*). 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 Dramenanfangs 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 anhänge, 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 Pendants des »deutlichen« Charakters lesbaren – Bilder, die ihr Umfeld von ihr entworfen hatte.

MICHAEL OTT leuchtet die Dramenanfänge 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 Dramenbeginn 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 Dramenbeginns 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 Linearperspektive 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 »prekäreres und transitorisches ›Hier‹« markieren. Im Rückgriff auf prominente bühnenarchitektonische Erwägungen (Rang, Benjamin, Vismann) bettet Vogel die menschliche Flucht verbunden mit der Bitte um Bleibe-recht 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 vermittels der Imagination kurzzuschließen«. Damit sei der Zuschauer in seiner Beobachtung immer schon als Leser festgelegt. Der Dramenbeginn 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 erfüllen 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 hebelen 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 Zaghaftheit 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 souveränitätspolitischen großen Tat und Entscheidung vorbehalten 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 Guillotinerung 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 schulden 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 Fehllectüren 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 umfanglichen 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.
- Alleman, 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. 2008.
- 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.
- Müllder-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 1994.
- 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. 1964.
- *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.

Die Epik stimmt mit der Tragödie insoweit überein, als sie Nachahmung guter Menschen in Versform ist; sie unterscheidet sich darin von ihr, daß sie nur ein einziges Versmaß verwendet und aus Bericht besteht. Ferner in der Ausdehnung: die Tragödie versucht, sich nach Möglichkeit innerhalb eines einzigen Sonnenumlaufs zu halten oder nur wenig darüber hinauszugehen; das Epos verfügt über unbeschränkte Zeit und ist also auch in diesem Punkte anders – obwohl man es hierin ursprünglich bei den Tragödien ebenso gehalten hatte wie bei den Epen.¹

[J]etzt reden wir von der Tragödie, wobei wir die Bestimmung ihres Wesens aufnehmen, wie sie sich aus dem bisher Gesagten ergibt. Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden – die Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt. [...] Da handelnde Personen die Nachahmung vollführen, ist notwendigerweise die Inszenierung der erste Teil [d.h. die wichtigste Dimension, A.P.] der Tragödie; dann folgen die Melodik und die Sprache, weil dies die Mittel sind, mit denen die Nachahmung vollführt wird. [...] Die Nachahmung von Handlung ist der Mythos. Ich verstehe hier unter Mythos die Zusammensetzung der Geschehnisse, unter Charakteren das, im ^[19] Hinblick worauf wir den Handelnden eine bestimmte Beschaffenheit zuschreiben, unter Erkenntnisfähigkeit das, womit sie in ihren Reden etwas darlegen oder auch ein Urteil abgeben. [...]

Der wichtigste Teil ist die Zusammenfügung der Geschehnisse. Denn die Tragödie ist nicht Nachahmung von Menschen, sondern von Handlung und von Lebenswirklichkeit. (Auch Glück und Unglück beruhen auf Handlung, und das Lebensziel ist eine Art Handlung, keine bestimmte Beschaffenheit. Die Menschen haben wegen ihres Charakters eine bestimmte Beschaffenheit, und infolge ihrer Handlungen sind sie glücklich oder nicht.) Folglich handeln die Personen nicht, um die Charaktere nachzuahmen, sondern um der Handlungen willen beziehen sie Charaktere ein. Daher sind die Geschehnisse und der Mythos das Ziel der Tragödie; das Ziel aber ist das Wichtigste von allem.²

Wir haben festgestellt, daß die Tragödie die Nachahmung einer in sich geschlossenen und ganzen Handlung ist, die eine bestimmte Größe hat; es gibt ja auch etwas Ganzes ohne nennenswerte Größe. Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat. Ein Anfang ist, was selbst nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt, nach dem jedoch natürlicherweise etwas anderes eintritt oder entsteht. Ein Ende ist umgekehrt, was selbst natürlicherweise auf etwas anderes folgt, und zwar notwendigerweise oder in der Regel, während nach ihm nichts anderes mehr eintritt. Eine Mitte ist, was sowohl selbst auf etwas anderes folgt als auch etwas anderes nach sich zieht. Demzufolge dürfen Handlungen, wenn sie gut zusammengefügt sein sollen, nicht an beliebiger Stelle einsetzen noch an beliebiger Stelle enden, sondern sie müssen sich an die genannten Grundsätze halten.

Ferner ist das Schöne bei einem Lebewesen und bei jedem Gegenstand, der aus etwas zusammengesetzt ist, nicht nur dadurch bedingt, daß die Teile in bestimmter Weise angeordnet sind; es muß vielmehr auch eine bestimmte Größe haben. Das schöne beruht nämlich auf der Größe und der Anordnung. Deshalb kann weder ein ganz kleines ^[25] Lebewesen schön sein (die Anschauung verwirrt sich nämlich, wenn ihr Gegenstand einer nicht mehr wahrnehmbaren Größe nahekommt) noch ein ganz großes (die Anschauung kommt nämlich nicht auf einmal zustande, vielmehr entweicht den Anschauenden die Einheit und die Ganzheit aus der Anschauung, wie wenn ein Lebewesen eine Größe von zehntausend Stadien hätte). Demzufolge müssen, wie bei Gegenständen und Lebewesen eine bestimmte Größe erforderlich ist und diese übersichtlich sein soll, auch die Handlungen eine bestimmte Ausdehnung haben, und zwar eine Ausdehnung, die sich dem Gedächtnis leicht einprägt. [...] Für die Begrenzung, die der Natur der Sache folgt, gilt, daß eine Handlung, was ihre Größe betrifft, desto schöner ist, je größer sie ist, vorausgesetzt, daß sie faßlich bleibt. Um eine allgemeine Regel aufzustellen: die Größe, die erforderlich ist, mit Hilfe der nach der Wahrscheinlichkeit oder der Notwendigkeit aufeinander folgenden Ereignisse einen Umschlag vom Unglück ins Glück oder vom Glück ins Unglück herbeizuführen, diese Größe hat die richtige Begrenzung.³

¹ Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/ Deutsch. Übers. u. hrsg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982, §5, S. 17.

² Ebd., §6, S. 19/21.

³ Ebd., §7, S. 25/27.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel
Werke 15

Georg Wilhelm Friedrich Hegel
Vorlesungen über die Ästhetik III

b. Das dramatische Kunstwerk

Was nun *zweitens* das Drama als konkretes Kunstwerk anbetrifft, so sind die Hauptpunkte, die ich herausheben will, kurz folgende:

481

erstens die Einheit desselben im Unterschiede des Epos und lyrischen Gedichts;

zweitens die Art der Gliederung und Entfaltung;

drittens die äußerliche Seite der Diktion, des Dialogs und des Versmaßes.

α) Das Nächste und Allgemeinste, was sich über die Einheit des Dramas feststellen läßt, knüpft sich an die Bemerkung, die ich oben bereits angedeutet habe, daß nämlich die dramatische Poesie, dem Epos gegenüber, sich strenger in sich zusammenfassen müsse. Denn obschon auch das Epos eine individuelle Begebenheit zum Einheitspunkte hat, so geht dieselbe doch auf einem mannigfach ausgedehnten Boden einer breiten Volkswirklichkeit vor sich und kann sich zu vielseitigen Episoden und deren objektiver Selbständigkeit auseinanderschlagen. Der ähnliche Schein eines nur losen Zusammenhangs war aus dem entgegengesetzten Grunde einigen Arten der Lyrik gestattet. Da nun aber im Dramatischen einerseits jene epische Grundlage, wie wir schon sahen, fortfällt und andererseits die Individuen sich nicht in bloß lyrischer Einzelheit aussprechen, sondern durch die Gegensätze ihrer Charaktere und Zwecke so sehr zueinander in Verhältnis treten, daß dieser individuelle Bezug gerade den Boden ihrer dramatischen Existenz ausmacht, so ergibt sich hieraus schon die Notwendigkeit einer festeren Geschlossenheit des ganzen Werks. Dieser engere Zusammenhalt ist sowohl objektiver als subjektiver Natur: objektiv nach seiten des sachlichen Inhalts der Zwecke, welche die Individuen kämpfend durchführen; subjektiv dadurch, daß dieser in sich substantielle Gehalt im Dramatischen als Leidenschaft besonderer Charaktere erscheint, so daß nun das Mißlingen oder Durchsetzen, das Glück oder Unglück, der Sieg oder Untergang wesentlich in ihrem Zweck die Individuen selber trifft.

Als nähere Gesetze lassen sich die bekannten Vorschriften der sogenannten Einheit des Orts, der Zeit und der Handlung angeben.

αα) Die Unveränderbarkeit eines abgeschlossenen Lokals für die bestimmte Handlung gehört zu jenen steifen Regeln, welche sich besonders die Franzosen aus der alten Tragödie und den Aristotelischen Bemerkungen abstrahiert haben. Aristoteles aber sagt nur (*Poetik*, c. 5) von der Tragödie, daß die Dauer ihrer Handlung meist die Dauer eines Tages nicht überschreite, die Einheit des Orts dagegen berührt er nicht, und auch die alten Dichter sind ihr nicht in dem strikten französischen Sinne gefolgt, wie z. B. in den *Eumeniden* des Aischylos und dem *Ajax* des Sophokles die Szene wechselt. Weniger noch kann sich die neuere dramatische Poesie, wenn sie einen Reichtum von Kollisionen, Charakteren, episodischen Personen und Zwischenereignissen, überhaupt eine Handlung darstellen soll, deren innere Fülle auch einer äußeren Ausbreitung bedarf, dem Joche einer abstrakten Dasselbigkeit des Orts beugen. Die moderne Poesie, insoweit sie im romantischen Typus dichtet, der überhaupt im Äußerlichen bunter und willkürlicher sein darf, hat sich daher von dieser Forderung frei gemacht. Ist aber die Handlung wahrhaft zu wenigen großen Motiven konzentriert, so daß sie auch im Äußeren einfach sein kann, so bedarf sie auch keines mannigfaltigen Wechsels des Schauplatzes. Und sie tut wohl daran. Wie falsch nämlich auch jene bloß konventionelle Vorschrift sein mag, so liegt wenigstens die richtige Vorstellung darin, daß der stete Wechsel eines grundlosen Herüber und Hinüber von einem Ort zum anderen ebensosehr unstatthaft erscheinen muß. Denn einerseits hat die dramatische Konzentration der Handlung sich auch in dieser äußerlichen Rücksicht – dem Epos gegenüber, das sich im Raume aufs vielseitigste in breiter Gemächlichkeit und Veränderung ergehen darf – geltend zu machen; andererseits wird das Drama nicht nur wie das Epos für die innere Vorstellung, sondern für das unmittelbare Anschauen gedichtet. In unserer Phantasie können wir uns leicht von einem Ort aus nach einem anderen versetzen; bei realer Anschauung aber muß der Einbildungskraft nicht zu vieles

zugemutet werden, was dem sinnlichen Anblick widerspricht. Shakespeare z. B., in dessen Tragödien und Komödien der Schauplatz sehr häufig wechselt, hatte Pfosten aufgerichtet und Zettel angeheftet, auf denen stand, an welchem Orte die Szene spiele. Dies ist nur eine dürftige Aushilfe und bleibt immer eine Zerstreuung. Deshalb empfiehlt sich die Einheit des Orts wenigstens als für sich verständlich und bequem, insofern dadurch alle Unklarheit vermieden bleibt. Doch kann allerdings der Phantasie auch manches zugetraut werden, was der bloß empirischen Anschauung und Wahrscheinlichkeit entgegenläuft, und das gemäßeste Verhalten wird immer darin bestehen, in dieser Rücksicht einen glücklichen Mittelweg einzuschlagen, d. h. weder das Recht der Wirklichkeit zu verletzen, noch ein allzu genaues Festhalten desselben zu fordern.

ββ) Ganz dasselbe gilt für die Einheit der *Zeit*. Denn in der Vorstellung für sich lassen sich zwar große Zeiträume ohne Schwierigkeit zusammenfassen, in der sinnlichen Anschauung aber sind einige Jahre so schnell nicht zu überspringen. Ist daher die Handlung ihrem ganzen Inhalte und Konflikte nach einfach, so wird das beste sein, auch die Zeit ihres Kampfes bis zur Entscheidung einfach zusammenzuziehen. Wenn sie dagegen reichhaltiger Charaktere bedarf, deren Entwicklungsstufen viele der Zeit nach auseinanderliegende Situationen nötig machen, so wird die formelle Einheit einer immer nur relativen und ganz konventionellen Zeitdauer an und für sich unmöglich; und eine solche Darstellung schon deshalb aus dem Bereiche der dramatischen Poesie entfernen zu wollen, weil sie gegen jene festgestellte Zeiteinheit verstößt, würde nichts anderes heißen, als die Prosa der sinnlichen Wirklichkeit zur letzten Richterin über die Wahrheit der Poesie aufwerfen. Am wenigsten aber darf der bloß empirischen Wahrscheinlichkeit, daß wir als Zuschauer in wenigen Stunden auch nur einen kurzen Zeitraum in sinnlicher Gegenwart vor uns könnten vorübergehen sehen, das große Wort gegeben werden. Denn gerade da, wo

der Dichter sich ihr am meisten zu fügen bemüht ist, entstehen nach anderen Seiten hin fast unumgänglich wieder die schlimmsten Unwahrscheinlichkeiten.

γγ) Das wahrhaft unverletzliche Gesetz hingegen ist die Einheit der *Handlung*. Worin aber diese Einheit eigentlich liege, darüber kann vielfach Streit entstehen, und ich will mich deshalb über den Sinn derselben näher erklären. Jede Handlung überhaupt schon muß einen *bestimmten Zweck* haben, den sie durchführt, denn mit dem Handeln tritt der Mensch tätig in die konkrete Wirklichkeit ein, in welcher auch das Allgemieste sich sogleich zu besonderer Erscheinung verdichtet und begrenzt. Nach dieser Seite würde also die Einheit in der Realisation eines in sich selbst bestimmten und unter besonderen Umständen und Verhältnissen konkret zum Ziel gebrachten Zweckes zu suchen sein. Nun sind aber, wie wir sahen, die Umstände für das dramatische Handeln von der Art, daß der individuelle Zweck dadurch von anderen Individuen her Hemmnisse erfährt, indem sich ihm ein entgegengesetzter Zweck, der sich gleichmäßig Dasein zu verschaffen sucht, in den Weg stellt, so daß es in diesem Gegenüber zu wechselseitigen Konflikten und deren Verwicklung kommt. Die dramatische Handlung beruht deshalb wesentlich auf einem *kollidierenden* Handeln, und die wahrhafte Einheit kann nur in der totalen Bewegung ihren Grund haben, daß nach der Bestimmtheit der besonderen Umstände, Charaktere und Zwecke die Kollision sich ebensowohl den Zwecken und Charakteren gemäß heraussstelle, als ihren Widerspruch aufhebe. Diese Lösung muß dann zugleich, wie die Handlung selbst, subjektiv und objektiv sein. Einerseits nämlich findet der Kampf der sich entgegenstehenden *Zwecke* seine Ausgleichung; andererseits haben die *Individuen* mehr oder weniger ihr ganzes Wollen und Sein in ihre zu vollbringende Unternehmung hineingelegt, so daß also das Gelingen oder Mißlingen derselben, die volle oder beschränkte Durchführung, der notwendige Untergang oder die friedliche Einigung mit anscheinend entgegengesetzten

Absichten auch das Los des Individuums insoweit bestimmt, als es sich mit dem, was es ins Werk zu setzen gedungen war, verschlungen hat. Ein wahrhaftes Ende wird deshalb nur dann erzielt, wenn der Zweck und das Interesse der Handlung, um welche das Ganze sich dreht, identisch mit den Individuen und schlechthin an sie gebunden ist. – Je nachdem nun der Unterschied und Gegensatz der dramatisch handelnden Charaktere einfach gehalten oder zu mannigfaltig episodischen Nebenhandlungen und Personen verzweigt ist, kann die Einheit wieder strenger oder loser sein. Die Komödie z. B. bei vielseitig verwickelten Intrigen braucht sich nicht so fest zusammenzuschließen als die meistens in großartigerer Einfachheit motivierte Tragödie. Doch ist das romantische Trauerspiel auch in dieser Rücksicht bunter und in seiner Einheit lockerer als das antike. Aber selbst hier muß die Beziehung der Episoden und Nebenpersonen erkennbar bleiben und mit dem Schluß das Ganze auch der Sache nach geschlossen und abgerundet sein. So ist z. B. in *Romeo und Julia* der Zwist der Familien, welcher außerhalb der Liebenden und ihres Zwecks und Schicksals liegt, zwar der Boden der Handlung, doch nicht der Punkt, auf den es eigentlich ankommt, und Shakespeare widmet der Beendigung desselben am Schluß eine, wenn auch geringere, doch aber erforderliche Aufmerksamkeit. Ebenso bleibt im *Hamlet* das Schicksal des dänischen Reiches nur ein untergeordnetes Interesse, dennoch aber erscheint es durch das Auftreten des Fortinbras berücksichtigt und erhält seinen befriedigenden Abschluß.

Nun kann freilich in dem bestimmten Ende, das Kollisionen auflöst, wieder die Möglichkeit neuer Interessen und Konflikte gegeben sein; die *eine* Kollision jedoch, um die es sich handelte, hat in dem für sich abgeschlossenen Werk ihre Erledigung zu finden. Von dieser Art sind z. B. bei Sophokles die drei Tragödien aus dem thebanischen Sagenkreise. Die erste enthält die Entdeckung des Ödipus als Mörder des Laios, die zweite seinen friedlichen Tod im Haine der

Eumeniden, die dritte das Schicksal der Antigone; und doch ist jede dieser drei Tragödien, unabhängig von den anderen, ein in sich selbständiges Ganzes.

β) Was *zweitens* die konkrete *Entfaltungsweise* des dramatischen Kunstwerks angeht, so haben wir hauptsächlich drei Punkte herauszuheben, in welchen sich das Drama vom Epos und Liede unterscheidet: den Umfang nämlich, die Art des Fortgangs und die Einteilung in Szenen und Akte.

αα) Daß sich ein Drama nicht zu derselben Breite ausdehnen dürfe, welche der eigentlichen Epopöe notwendig ist, haben wir schon gesehen. Ich will deshalb außer dem bereits erwähnten Fortfallen des seiner Totalität nach im Epos geschilderten Weltzustandes und dem Hervorstechen der einfacheren Kollision, welche den wesentlichen dramatischen Inhalt abgibt, nur noch den weiteren Grund anführen, daß beim Drama einerseits das meiste von demjenigen, was der epische Dichter in verweilender Muße für die Anschauung beschreiben muß, der wirklichen Aufführung überlassen bleibt, während andererseits nicht das reale Tun, sondern die Exposition der inneren Leidenschaft die Hauptseite ausmacht. Das Innere aber nimmt sich, der Breite realer Erscheinung gegenüber, zu einfachen Empfindungen, Sentenzen, Entschlüssen usf. zusammen und macht im Unterschiede des epischen Außereinander und der zeitlichen Vergangenheit auch in dieser Rücksicht das Prinzip lyrischer Konzentration und des gegenwärtigen Entstehens und Sichausprechens von Leidenschaften und Vorstellungen geltend. Doch begnügt sich die dramatische Poesie nicht mit Darlegung nur *einer* Situation, sondern stellt das Unsinnliche des Gemüts und Geistes zugleich handelnd als eine Totalität von Zuständen und Zwecken verschiedenartiger Charaktere dar, welche zusamt, was in bezug auf ihr Handeln in ihrem Innern vorgeht, äußern, so daß im Vergleich mit dem lyrischen Gedicht das Drama wiederum zu einem bei weitem größeren Umfange auseinandertritt und sich abrundet. Im allgemeinen läßt sich das Verhältnis so bestimmen, daß die dramatische Poesie

ungefähr in der Mitte stehe zwischen der Ausdehnung der Epopöe und der Zusammengezogenheit der Lyrik.

ββ) Wichtiger *zweitens* als diese Seite des äußeren Maßes ist die Art des *dramatischen Fortgangs*, der Entwicklungsweise des Epos gegenüber. Die Form epischer Objektivität fordert, wie wir sahen, überhaupt ein *schilderndes Verweilen*, das sich dann noch zu wirklichen Hemmungen schärfen darf. Nun könnte es zwar beim ersten Blick scheinen, daß die dramatische Poesie, da sich in ihrer Darstellung dem *einen* Zweck und Charakter andere Zwecke und Charaktere entgegenstellen, dies Aufhalten und Hindern erst recht werde zu ihrem Prinzipie zu nehmen haben. Dennoch aber verhält sich die Sache gerade umgekehrt. *Der eigentlich dramatische Verlauf ist die stete Fortbewegung zur Endkatastrophe*. Dies erklärt sich einfach daraus, daß den hervorstechenden Angelpunkt die *Kollision* ausmacht. Einerseits strebt deshalb alles zum Ausbruche dieses Konfliktes hin, andererseits bedarf gerade der *Zwist* und *Widerspruch* entgegenstehender Gesinnungen, Zwecke und Tätigkeiten schlechthin einer Auflösung und wird diesem Resultat zugetrieben. Hiermit soll jedoch nicht gesagt sein, daß die bloße Hast im Vorschreiten schon an und für sich eine dramatische Schönheit sei; im Gegenteil muß sich auch der dramatische Dichter die Muße gönnen, jede Situation sich für sich mit allen Motiven, die in ihr liegen, ausgestalten zu lassen. Episodische Szenen aber, welche, ohne die Handlung weiterzubringen, den Fortgang nur hemmen, sind dem Charakter des Dramas zuwider.

γγ) Die Einteilung endlich in dem Verlaufe des dramatischen Werks macht sich am natürlichsten durch die *Hauptmomente*, welche im Begriff der *dramatischen Bewegung* selbst begründet sind. In bezug hierauf sagt bereits Aristoteles (*Poetik*, c. 7), ein *Ganzes sei, was Anfang, Mitte und Ende habe: Anfang das, was selber notwendig, nicht durch anderes sei, woraus jedoch anderes sei und hervorgehe; Ende das Entgegengesetzte, was durch anderes, notwendig oder doch meistens, entstehe, selbst jedoch nichts zur Folge*

habe; Mitte aber, was sowohl durch anderes als auch woraus anderes hervorgehe. – Nun enthält zwar in der empirischen Wirklichkeit jede Handlung mannigfaltige Voraussetzungen, so daß es sich schwer bestimmen läßt, an welchem Punkte der eigentliche Anfang zu finden sei; insofern aber die dramatische Handlung wesentlich auf einer bestimmten Kollision beruht, wird der gemäßige Ausgangspunkt in *der* Situation liegen, aus welcher sich jener Konflikt, obschon er noch nicht hervorgebrochen ist, dennoch im weiteren Verlaufe entwickeln muß. Das Ende dagegen wird dann erreicht sein, wenn sich die Auflösung des Zwiespalts und der Verwicklung in jeder Rücksicht zustande gebracht hat. In die Mitte dieses Ausgangs und Endes fällt der Kampf der Zwecke und Zwist der kollidierenden Charaktere. Diese verschiedenen Glieder nun sind im Dramatischen als Momente der Handlung selber Handlungen, für welche deshalb die Bezeichnung von *Akten* durchaus angemessen ist. Jetzt heißen sie es zwar hin und wieder Pausen, und ein Fürst, der Eile haben mochte oder ohne Unterbrechung beschäftigt sein wollte, zankte einmal im Theater den Kammerherrn aus, daß noch eine Pause komme. – *Der Zahl* nach hat jedes Drama am sachgemäßesten *drei* solcher Akte, von denen der *erste* das Hervortreten der Kollision exponiert, welche sodann im *zweiten* sich lebendig als Aneinanderstoßen der Interessen, als Differenz, Kampf und Verwicklung aufzutut, bis sie dann endlich im *dritten* auf die Spitze des Widerspruchs getrieben sich notwendig löst. Für diese natürliche Gliederung lassen sich bei den Alten, bei welchen die dramatischen Abschnitte im allgemeinen unbestimmter bleiben, als entsprechendes Analogon die Trilogien des Aischylos anführen, in denen sich jedoch jeder Teil zu einem für sich abgeschlossenen Ganzen ausrundet. In der modernen Poesie folgen hauptsächlich die Spanier der Teilung in drei Akte; die Engländer, Franzosen und Deutschen hingegen zerlegen das Ganze meist in *fünf* Akte, indem die Exposition dem ersten Akt zufällt, während die drei mittleren die verschieden-

artigen Angriffe und Rückwirkungen, Verschlingungen und Kämpfe der sich entgegenstehenden Parteien ausführen und im fünften erst die Kollision zum vollständigen Abschluß gelangt.

Das Drama ist absolut. Um reiner Bezug, das heißt: dramatisch sein zu können, muß es von allem ihm Äußerlichen abgelöst sein. Es kennt nichts außer sich.

Der Dramatiker ist im Drama abwesend. Er spricht nicht, er hat Aussprache gestiftet. Das Drama wird nicht geschrieben, sondern gesetzt. Die im Drama gesprochenen Worte sind allesamt Ent-schlüsse, sie werden aus der Situation heraus gesprochen und verharren in ihr; keineswegs dürfen sie als vom Autor herrührend aufgenommen werden. Das Drama ist lediglich als Ganzes zum Autor gehörend, und dieser Bezug gehört nicht wesenhaft zu seinem Werksein.

Die gleiche Absolutheit weist das Drama dem Zuschauer gegenüber auf. Sowenig die dramatische Replik Aussage des Autors ist, sowenig ist sie Anrede an den Zuschauer. Dieser wohnt vielmehr der dramatischen Aussage bei: schweigend, mit zurückgebundenen Händen, gelähmt vom ^[15] Eindruck einer zweiten Welt. Seine totale Passivität hat aber (darauf beruht das dramatische Erlebnis) in eine irrationale Aktivität umzuschlagen: der [d.i. wer] Zuschauer war, wird in das dramatische Spiel gerissen, wird selber Sprechender (wohlverstanden durch den Mund aller Personen). Das Verhältnis Zuschauer-Drama kennt nur vollkommene Trennung und vollkommene Identität, nicht aber Eindringen des Zuschauers ins Drama oder Angesprochenwerden des Zuschauers durch das Drama. [...]

Daß das Drama ein Absolutes ist, läßt sich unter einem anderen Aspekt so formulieren: Das Drama ist primär. Es ist nicht die (sekundäre) Darstellung von etwas (Primärem), sondern stellt sich selber dar, ist es selbst. Seine Handlung wie auch jede seiner Repliken ist ‚ursprünglich‘, wird in ihrem Entspringen realisiert.¹

¹ Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt a.M. 1963, S. 15f.

Die Handlung ist einerseits durch die Beschränkung auf eine knappe Raum-, Zeit- und Geschehnisspanne Endphase einer lange sich anbahnenden Entwicklung, andererseits, dem Gebot nach Ganzheit und Geschlossenheit folgend, muß sie eben diesen Teilcharakter verleugnen. Diesen Zwiespalt zu versöhnen, bedarf es einer wohlgefügt Exposition, welche die Vorgeschichte, die räumlich und zeitlich außerhalb der vorgeführten Handlung befindlichen Gründe und Bedingungen der dramatischen Aktion aufzunehmen hat. Die Exposition hat ferner die Aufgabe, die Situation der Personen so zu umreißen, daß der Zuschauer in konzentrierter Form mit ihr vertraut wird. Schließlich gibt sie Ausgangspunkte für den Fortlauf des Stückes. Sie ist somit vergangenheits-, gegenwarts- und zukunftsbezogen: statisch; denn diese verschiedenen Richtungstendenzen heben größtenteils ihre Spannung gegenseitig auf. Der statische Auftakt des Dramas meidet deshalb alles unvorbereitet Plötzliche, er ist ein mählicher Beginn, kein überraschendes Hineinspringen in die bewegte Aktion.¹

Die Exposition (im Drama der geschlossenen Form) schließt die Vorgeschichte ein und stiftet eine ruhevoll statische Ausgangslage, einen charakteristischen Startpunkt. Die Handlung des offenen Dramas hingegen verzichtet auf Exposition. Es bedarf keiner Vorgeschichte, denn durch keinerlei Raum- und Zeitbeschränkung gehemmt, vermag das Drama während seines Verlaufs alles direkt zu zeigen.²

„Universalialia ante rem“: so könnte man das Gliederungsprinzip der Handlung im geschlossenen Drama bezeichnen. Entsprechend der hinter diesem Dramentypus stehenden hierarchisch-artistokratischen Denk- und Gesellschaftsstruktur, entsprechend der Unterordnung der Handlung in all ihren Einzelheiten unter die fest umrissene Idee, geschieht auch die Gliederung der Handlung von oben nach unten.

Also nicht von der Szene als dramatischer ‚Urzelle‘ wächst das Drama zu einem Ganzen, sondern die Gliederung geht vom Gesamt des Dramas aus. Daher ist die Einteilung in Akte wichtiger als die in Szenen. Aktgrenze ist Abschnittsgrenze in der bei aller Kontinuität in Stufen verlaufenden Handlungsfolge. Jeder Akt hat eine gewisse inhaltliche Einheit und Geschlossenheit. Denn mit seinem Beginn setzt jeweils eine neue Phase der pragmatischen und der inneren Entwicklung ein. Außerdem fallen die einzigen zeitlichen Intervalle der Handlungsfolge in die durch Vorhang begrenzten Aktpausen. Schließlich fügen sich die Szenen innerhalb eines Aktes zu einer architektonischen Einheit. Architektonische und rationale Harmonie herrscht unter den Akten und zwischen Einzelakt und Gesamtdrama. Die Akte sind geschlossene Blöcke, die sich in geraden Fugen aufeinander türmen. Auch der gleichmäßig die Sprache artikulierende Vers trägt dazu bei, die Teile mit scharfer Kontur abzuschließen, ohne Rißränder, wie sie sich beim offenen Drama häufig durch offengelassene Fragen und dynamische Ausrufe an Beginn und Ende einer Szene geben.

Der Akt, ebenso wie die ganze Handlung, vermeidet, den ^[67] Eindruck eines zufälligen Ausschnitts hervorzurufen, er betont deutlich Anfang, Durchführung und Ende. Trotz dieses tektonischen Aufbaus ist er nicht selbständig. Er verweist als Teil in allen seinen Zügen auf das übergeordnete Ganze.³

¹ Volker Klotz: *Geschlossene und offene Form im Drama*. München ⁸1976, S. 28.

² Ebd., S. 111.

³ Ebd., S. 67f.

Eine Darstellung der Vorgeschichte aus der Perspektive der Gegenwart hebt, eben weil diese Gegenwart in ihrer Eigenständigkeit nicht eingeschränkt wird, die chronologische Zeitstruktur nicht auf. Absoluter Verzicht auf die chronologische Zeitstruktur liegt dagegen vor, wenn andere Prinzipien, wie etwa die Assoziation im surrealistischen Drama oder der Traum im Drama des Expressionismus den Aufbau des Dramas bestimmen. Wie Strindberg im Vorwort zu seinem ‚Traumspiel‘ ausführt, tritt jetzt an die Stelle der realen Wahrscheinlichkeit die Logik des Traums: „Alles kann geschehen, alles ist möglich und wahrscheinlich. Zeit und Raum existieren nicht. Von geringfügigen Wirklichkeitsanlässen schweift die Phantasie aus und webt neue Muster: ein Gemisch aus Erinnerungen, Erlebnissen, freien Erfindungen, Verstiegenheiten und Improvisationen.“

Wenn Zeit und Raum nicht mehr existieren, oder vielmehr wenn die verschiedenen Raum- und Zeitebenen sich vermischen und der feste Orientierungspunkt der fiktiven Gegenwart fehlt, gibt es keine Vorgeschichte mehr.¹

Das dramatische Werk dagegen ist [nach Peter Szondi, A.P.] „absolut“, seine Welt ist sowohl zum Dichter als zum Leser (Zuschauer oder Hörer) hin geschlossen. Die in dieser geschlossenen Welt lebenden Gestalten sind ausschließlich auf sich und ihre Umgebung angewiesen. Es ist die „Sphäre des Zwischen“ [Szondi: *Theorie des Dramas*, A.P.], die den Charakter eines dramatischen Werkes bestimmt. Das sprachliche Medium dieser Welt des ‚Zwischen‘ ist der Dialog und unter bestimmten Voraussetzungen auch der Monolog. Die Dialoge bilden je nach der Konstellation der an ihnen beteiligten Personen verschiedene Situationen, aus denen sich das dramatische Werk zusammensetzt. Weil dem dramatischen Werk jede Kommentierung und jede Korrektur seitens einer außerhalb des Werkes stehenden Instanz fehlt, muß es sich selber motivieren. Anfang und Schluß eines dramatischen Werkes, wie auch die dazwischenliegenden Situationen, müssen ihre Existenz selber rechtfertigen. Diese Rechtfertigung liegt in ihrer Funktion, Glied eines größeren Ganzen zu sein, in ihrem Verhältnis zu einem inhaltlich einheitlichen, die einzelnen Teile zusammenfassenden strukturellen Prinzip. Deshalb auch die immer wieder erhobene Forderung nach der Funktionalität der einzelnen Teile im dramatischen Werk. Die Episode ist von jeher undramatisch [...].²

Als charakteristisches Merkmal der Gegenwart im dramatischen Werk gilt die dynamische, zielgerichtete Bewegung. Wenn etwa die Aufeinanderfolge von Expositionsszenen nicht zwingend aus dem Fortschreiten der Handlung oder der Zeit folgt, wird dies als *undramatisch* bezeichnet. Unverbrüchliches Gesetz der dramatischen Form ist die fortrollende Gegenwart innerhalb des Zeitablaufs. Eine retrograde Bewegung wird als *episch* bezeichnet.³

Dieser so formulierte charakteristische Unterschied zwischen den beiden idealtypischen Dramenformen [der geschlossenen und offenen Form nach Klotz, A.P.] ist die logische Folge der völlig verschiedenen Beschaffenheit der Handlungsstruktur. Im geschlossenen Drama: die kontinuierliche, antithetische und zielstrebige Handlungslinie; im offenen Drama: die Diskontinuität der Szenen, die nicht wie im geschlossenen Drama dienende Teile, Glieder des Handlungsnexus sind, sondern eine große Selbständigkeit besitzen und nur vom Integrationspunkt her koordiniert werden. Die zentrifugale Struktur im offenen Drama, das Fehlen einer überwölbenden linearen Handlung, erklärt, weshalb es hier keine Exposition gibt. Oder anders gesagt: Das offene Drama, in dem es gilt, „die Welt in allen Repräsentationmöglichkeiten auszuschöpfen, mit jeder Drehung aus einer neuen Perspektive sichtbar zu machen“ [Klotz, A.P.], ist ganz Exposition, Exposition einer völlig gegenwärtigen, zuständlichen Welt.⁴

Bei der Bestimmung des Begriffs dramatisch wurde darauf hingewiesen, daß in einem aus der dramatischen Grundhaltung verfaßten Werk die einzelnen Teile sich selbst rechtfertigen müssen. Eine aus der epischen Grundhaltung gestaltete Erzählung bedarf keiner näheren Motivierung. Die Anwesenheit des Erzählers rechtfertigt die Erzählung voll und ganz. Tritt der Erzähler jedoch in einem Werk der Epik zurück und wird er also zum ‚dramatischen Erzähler‘, so bedürfen die Erzählungen der jetzt selbständig gewordenen Personen wohl einer Motivierung. In gleicher Weise gilt für die Erzählung und für alle anderen Mitteilungsformen in einem aus der dramatischen Grundhaltung verfaßten Drama, daß sie irgendwie ihre Existenz rechtfertigen müssen.⁵

¹ Dr. W. Schultheis: *Dramatisierung von Vorgeschichte. Beitrag zur Dramaturgie des deutschen klassischen Dramas*. Assen 1971, S. 5.

² Ebd., S. 9.

³ Ebd., S. 11.

⁴ Ebd., S. 13.

⁵ Ebd., S. 17f.

Die Frage nach der Informationsvergabe am Drameneingang überschneidet sich mit dem klassischen dramentheoretischen Problem der Exposition, einem der am intensivsten bearbeiteten formalen Aspekte des Dramas. Wenn wir jedoch Exposition definieren als die Vergabe von Informationen über die in der Vergangenheit liegenden und die Gegenwart bestimmenden Voraussetzungen und Gegebenheiten der unmittelbar dramatisch präsentierten Situation, wird sofort deutlich, daß sich weder die Exposition auf die Eingangsphase des Textes beschränken noch die Informationsvergabe in der Eingangsphase des Textes aufgehen muß.¹

Es empfiehlt sich also, zwischen Exposition und Texteingang, von E. Th. Sehr in metaphorisierender Terminologie „dramatischer Auftakt“ genannt, zu differenzieren. Haben wir der Exposition eine primär informations-referentielle Funktion zugeschrieben, so kommen dem Auftakt darüber hinaus die phatischen Funktionen der Aufmerksamkeitserweckung des Rezipienten und der atmosphärischen Einstimmung in die fiktive Spielwelt zu.^[124] [...]

D[er] Gleichsetzung von Exposition und Drameneingang oder –auftakt [...] liegt eine Auffassung von Exposition zugrunde, die nicht primär auf dem Kriterium der Informationsvergabe beruht, sondern auf rhetorischen Traditionen der Disposition des Textes in klar getrennten partes orationes. So wie in einer nach rhetorischen Regeln gebauten Rede exordium, narratio, argumentatio, refutatio und peroratio in der festen Ordnung isolierbarer Einheiten aufeinanderfolgen, so hat sich der dramatische Text nach dem Dreierschema von protasis – epitasis – katastrophe oder nach Gustav Freitags fünfteiligem Schema [...] zu gliedern, wobei die Aktgrenzen die einzelnen Teile voneinander abheben. [...]

Ein Extrem des typologischen Spektrums wird dabei von der gerade beschriebene Expositionsform besetzt, in der alle Informationen über die Voraussetzungen der Eingangssituation in einem deutlich abgegrenzten Block in der Eingangsphase gegeben werden. [...] Das entgegengesetzte Extrem ist dann gegeben, wenn die Exposition nicht mehr an die Eingangsphase des Textes gebunden ist, sondern in die fortschreitende Handlung integriert und in zahlreiche kleine Teilmengen aufgelöst wird. Auch bei diesem Typ läßt sich jedoch meist eine stärkere Konzentration expositorischer Informationsvergabe in den^[125] Eingangsphasen des Textes und eine graduelle Abnahme im weiteren Textverlauf feststellen.²

Eine weitere typologische Differenzierung ergibt sich aus der Frage nach dem Kontext, in den die expositorische Informationsvergabe eingebettet ist. Hier ist vor allem die Frage nach dem dominanten Zeitbezug wichtig. Bei dominantem VERGANGENHEITSBEZUG dominiert die expositorische Informationsvergabe den Kontext und bleibt die Gegenwart der dramatischen Situation ihr untergeordnet. Am stärksten ist diese Dominanz dann ausgeprägt, wenn die expositorische Informationsvergabe in der inneren Spielebene völlig unmotiviert ist, etwa von einer spielexternen Prologfigur episch vermittelt wird. [...] Bei dominantem GEGENWARTSBEZUG wird die expositorische Informationsvergabe durch die gegenwärtige dramatische Situation motiviert und bleibt ihr funktional untergeordnet. Bedingende Vorgeschichte wird hier nicht in systematischem Zusammenhang referiert, sondern jeweils nur in jenen partiellen Aspekten, die für die bestehende Situation relevant sind.³

¹ Manfred Pfister: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München 112001, S. 124.

² Ebd., S. 124-126.

³ Ebd., S. 127.

Abschließend weisen wir noch auf zwei Aspekte hin, die sich unserer primär typologisch orientierten Darstellung bisher entzogen haben. Der erste bezieht sich darauf, daß auch die expositorische Informationsvergabe nicht auf verbale Kommunikation beschränkt ist, sondern sich auch außersprachlicher Kanäle und Codes bedient. [...] Dabei ist gerade am Textanfang die außersprachliche Informationsvergabe durch Bühnenbild, Requisiten, Kostüme, Statur und Physiognomie, Gestik und Mimik von großer Bedeutung für die expositorische Funktion der Situationsdefinition: sie wirkt oft entscheidend mit, Ort und Zeit zu fixieren und die Figuren charakterisierend einzuführen. Dieser Einsatz außersprachlicher Mittel für die expositorische Informationsvergabe läßt sich jedoch kaum typologisieren, sondern nur quantitativ skalieren.

Der zweite Aspekt besteht darin, daß der Exposition nicht in allen dramatischen Texten die gleiche Relevanz zukommt. Dies hängt unmittelbar mit der Zeitstruktur zusammen. Hat ein dramatischer Text einen späten *point of attack*, geht also der dramatisch präsentierten Eingangssituation eine umfangreiche Vorgeschichte voraus, dann liegt auch eine große Menge von Informationen vor, die expositorisch vermittelt werden müssen. [...] Das entgegengesetzte Extrem markieren Texte mit einem sehr frühen *point of attack*, mit einem Einsatzpunkt der dramatisch präsentierten Handlungsphasen, der mit dem Anfang der Geschichte zusammenfällt. Setzen im ersten Typ die dramatisch präsentierten Handlungsphasen *in medias res* ein, so wird hier die Geschichte *ab ovo* dramatisch präsentiert. Dementsprechend bedarf es hier keiner Vermittlung von Vorgeschichte, so daß sich die expositorische Informationsvergabe auf die Situationsdefinition nach Personal, Ort und Zeit reduziert. Der Idealtyp einer solchen Präsentation *ab ovo* ist wohl historisch nicht realisiert, es sei denn in mittelalterlichen *Mystery Cycles*, in denen die Heilsgeschichte des Menschen von der Erschaffung der Welt bis zum Jüngsten Gericht in ihren wichtigsten Stationen dramatisch präsentiert wird.⁴

⁴ Ebd., S. 137.

MARBURGER BEITRÄGE ZUR GERMANISTIK

herausgegeben

von

Josef Kunz

Erich Ruprecht

und

Ludwig Erich Schmitt

Band 23



N. G. ELWERT VERLAG MARBURG

1969

Studien zum Problem der Exposition
im Drama der tektonischen Bauform

Terminologie - Funktionen - Gestaltung

von

HANS GÜNTHER BICKERT



N. G. ELWERT VERLAG MARBURG

1969

Gedruckt mit Unterstützung des Marburger Universitätsbundes,
der Stiftung Volkswagenwerk und des Verwaltungsdirektors der Philipps-
Universität Marburg an der Lahn

19 Per 1042

-23

Meiner lieben Frau

3. 10. 42
St. 1) Ling
2) Gen



© by N. G. Elwert Verlag Marburg
printed in Germany

Druck: Buch- und Offsetdruckerei H. Kombächer, Marburg/Lahn

DZ

X

7

VORWORT	XI
EINLEITUNG	1
I. Blick auf die Forschung	1
1. Die Funktionen der Exposition	2
2. Die Formen der Exposition	9
3. Die Terminologie	13
II. Methode und Zielsetzung der Untersuchung	18
ERSTES KAPITEL: DIE LEHRE VON DER EINTEILUNG DES DRAMAS	22
I. Dispositio dramatica	22
II. Partes dramatum	25
1. Zwei Teile: Schürzung und Lösung	26
2. Drei Teile: a) Prologus, Episodium, Exodus	26
b) Protasis, Epitasis, Catastrophe	27
c) Exposition, Nœud, Dénouement	27
3. Varianten der Dreigliedrigkeit	28
a) Vier Teile	28
aa) Protasis, Epitasis, Catastasis, Catastrophe	28
ab) Prologus separatus, Prologus coniunctus, Episo- dium, Exodus	29
ac) Prologus, Episodium, Exodus, Chorus	30
b) Fünf Teile: fünf Akte	30
c) Weitere Vielfache	31
III. Distributio partium in actus	31
1. Die Zweigliedrigkeit	32
2. Die Dreigliedrigkeit	33
3. Die Viergliedrigkeit	34
4. Die Fünfgliedrigkeit	35

IV. Der Terminus Exposition	36
V. Zusammenfassung	38
ZWEITES KAPITEL: DIE FUNKTIONEN DER EXPOSITION	40
I. Exordialfunktionen	40
II. Narrationsfunktionen	48
III. Prologfunktionen	50
IV. Erläuternde Beispiele	52
1. J. Racine, Athalie	52
2. J. W. v. Goethe, Iphigenie auf Tauris	60
3. G. E. Lessing, Minna von Barnhelm	63
4. H. v. Kleist, Der zerbrochene Krug	67
V. Zusammenfassung	76
DRITTES KAPITEL: PROBLEME DER GESTALTUNG DER EXPOSITION	78
I. Die Realisierung der Exordialfunktionen	79
1. Die Exposition soll aufmerksam machen	79
a) Der Ausgang des Dramas wird verschwiegen	79
b) Die Exposition muß interessant sein	80
aa) Status calamitosus	80
ab) Schon zu Beginn sind Hauptpersonen an der Exposition beteiligt	81
ac) Lebendige und bilderreiche Berichte	81
2. Captatio benevolentiae durch die Exposition	83
3. Belehrung des Publikums in großen Zügen	84
4. Kompositionsfehler	84
II. Die Narrationsfunktionen	85
1. Ansatzpunkte für den Aufbau	85
2. Die Tugenden der Exposition	88
3. Fehler der Exposition	94
III. Die Prologfunktionen	94
A. Die Exposition der Handlung	94
1. Abgesonderte Exposition und protatische Figur	94
2. Exkurs: Der Expositor ludi	97
3. Die verwebte Exposition	101
a) Der Expositionsmonolog	101
b) Die dialogische Exposition	102
B. Die Exposition der Personen	103

IV. Die Grenzen der Exposition	107
V. Zusammenfassung	109
ERGEBNISSE	112
LITERATURNACHWEISE	117
I. Quellen	117
1. Kommentare, Poetiken, Wörterbücher	117
2. Dramentexte	125
II. Darstellungen	126
1. Allgemeine Nachschlagewerke	126
2. Einzeluntersuchungen	126

VORWORT

Als Albert Köster seine Ausgabe von Christoph Otto Freiherr von Schön-aichs *Neologischem Wörterbuch* veröffentlichte, stellte er sich in der Einleitung die Frage, ob er „durch seine Sorge um einen so geringfügigen Gegenstand nicht vielleicht ein übles Beispiel gebe“ und ob er die beiden Jahre der Beschäftigung mit seinem Projekt als verlorene Zeit ansehen müsse. Auch mir kamen vorübergehend Zweifel an der Berechtigung meines Unternehmens. Ich argwöhnte, einer Quisquilie unverdiente Aufmerksamkeit zu schenken, und befürchtete, die Resultate könnten in keinem vertretbaren Verhältnis zum Arbeitsaufwand stehen. Zwar stimmte ich Köster zu, „daß in aller Wissenschaft an sich kein Ding wichtig oder nichtig ist“, doch zögerte ich angesichts meines überaus spröden Stoffs, mein Vorhaben allein mit der „besonderen Art der Behandlung und Betrachtung“ zu rechtfertigen.

Je intensiver ich mich nun mit meinem Problem auseinandersetzte, um so zwingender schien mir die Suche nach einer befriedigenden Lösung geboten. Durch Vergleich der Quellen mit neuerem Schrifttum überzeugte ich mich davon, daß sich die Anschauungen der Dichtungslehrer früherer Jahrhunderte nicht mit denen der Theoretiker unserer Tage decken, ich bemerkte, daß auch bedeutende zeitgenössische Gelehrte nur trübe Vorstellungen von der Exposition haben, und ich fand gänzlich fehlerhafte Definitionen sogar in Sachwörterbüchern. Ich gewann den Eindruck, daß sonst so sehr auf terminologische Schärfe bedachte Philologen widersprüchliche Meinungen hinnehmen und sich scheuen, der Sache auf den Grund zu gehen.

Das Bestreben, einen der schillerndsten Begriffe der Dramaturgie zu klären und damit einen nützlichen Beitrag zur Erforschung der literaturwissenschaftlichen Fachsprache zu leisten, erwies sich bald als Motor meiner Bemühungen, und ich hoffte, daß die gewonnenen Erkenntnisse der Formanalyse dramatischer Dichtung zustatten kommen könnten. Da es nicht möglich war, auf fundierten Vorarbeiten aufzubauen, sah ich mich genötigt, die Grundlagen für meine Erhebungen selbst zu schaffen und mich zu beschränken. Ich werde versuchen, den gegenwärtigen Stand der Diskussion darzulegen und nach der kritischen Bestandsaufnahme einen Abriss der historischen Terminologie zu geben sowie die Funktionen und einige Formen der Exposition im Drama der

tektonischen oder geschlossenen Bauform herauszufinden. Schließlich möchte ich auf offene Fragen hinweisen, deren Beantwortung mir vordringlich erscheint.

Ohne großzügige Hilfen wäre es mir versagt geblieben, meinen Plan auszuführen. Schon das Aufspüren der Quellen erwies sich als sehr zeitraubend. Für ihre bereitwilligen Dienste bin ich den Mitarbeitern der Marburger Bibliotheken sehr verbunden. Eine außerordentliche Schwierigkeit bestand darin, Poetiken aus der Renaissancezeit einzusehen, die in zahlreichen Büchereien Italiens und Frankreichs lagern und als seltene Exemplare entweder überhaupt nicht oder nur unter bestimmten Bedingungen ins Ausland verliehen werden. Bei der Beschaffung schwer zugänglicher Texte hat mich Herr Prof. Dr. L. E. Schmitt, Direktor des Forschungsinstituts für deutsche Sprache „Deutscher Sprachatlas“ (Marburg), dankenswerterweise unterstützt. Die Nationalbibliotheken in Rom und Florenz sowie die Biblioteca Civica di Verona stellten Mikrofilme zur Verfügung. Für schriftliche Auskünfte bedanke ich mich bei Herrn T. S. Pattie, Assistant Keeper of Manuscripts vom Department of Manuscripts am British Museum in London, und den Herren Dr. A. Massiczek von der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien, Dr. Schaaf von der Deutschen Bücherei in Leipzig und Dr. H. Schüling von der Universitätsbibliothek in Gießen. Die „Stiftung Volkswagenwerk“ gewährte mir ein Stipendium, das es mir unter anderem ermöglichte, in der Pariser Bibliothèque Nationale Bücher und Handschriften zu studieren, die für den auswärtigen Leihverkehr nicht freigegeben sind.

Zu ganz besonderem Dank bin ich Herrn Prof. Dr. J. Kunz verpflichtet, meinem hochverehrten Lehrer, der die vorliegende Untersuchung angeregt und ihr stets ein wohlwollendes Interesse entgegengebracht hat.

EINLEITUNG

I. Blick auf die Forschung

Seit J. G. Sulzer¹ stehen in der deutschen Literaturwissenschaft Funktionen und Begriff der Exposition im Drama zur Debatte, ohne daß diese Thematik jemals zum bevorzugten Gegenstand gelehrter Disputation erhoben worden wäre. Symptomatisch für das bislang nur geringe Interesse der Theoretiker ist die Haltung G. E. Lessings. In seiner Replik auf Voltaires Lob der Aufbautechnik der französischen Klassiker² rechnet er die Exposition zu den „Vorzügen“, die auf „das Wesentliche des Trauerspiels eben keinen großen Einfluß“ haben, und zu den „Schönheiten“, „welche die einfältige Größe der Alten verachtet“.³ Diese Stellungnahme steht allerdings im Gegensatz zur Würdigung der Euripideischen Prologe, deren Verteidigung Lessing immerhin zwei „Stücke“ widmet⁴ und also dieselbe Sache einmal als unwichtig abtut und sie dann doch einer längeren Erörterung für wert hält. Ehe man aber den so überaus scharfsinnigen Verfasser der *Hamburgischen Dramaturgie* eines unauflöselichen Widerspruchs zeih, sollte man sich seines Hinweises erinnern, es liege ihm fern, ein „dramatisches System“ zu entwickeln, und er begnüge sich damit, „Fermenta cognitionis“ auszustreuen.⁵ In diesem Sinn lassen sich die beiden zitierten Äußerungen deuten. Lessing polemisiert einerseits gegen Voltaire, den er ebensowenig wie Gottsched leidenschaftslos zu kommentieren vermochte, und setzt sich andererseits etwas ausführlicher mit d'Aubignac und Diderot auseinander. An einer erschöpfenden Abhandlung über die Expositi-

1 Allgemeine Theorie der schoenen Kuenste, 2 1786, 96—99 (Artikel „Ankuendigung“).

2 Vgl. Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne, seconde partie: De la tragédie française comparée à la tragédie grecque, in: Œuvres complètes, Théâtre 4, t. III, 1877, 494: „Les Grecs auraient appris de nos grands modernes à faire des expositions plus adroites, à lier les scènes les unes aux autres par cet art imperceptible qui ne laisse jamais le théâtre vide, et qui fait venir et sortir avec raison les personnages.“

3 Vgl. Hamburgische Dramaturgie, 2 1963, 45 (10. Stück).

4 Op. cit. p. 191—198 (48. und 49. Stück).

5 Op. cit. p. 369 (95. Stück).

tion war Lessing nichts gelegen. Offenbar maß er der Frage keine besondere Bedeutung bei, denn in seinen Schriften geht er nur selten darauf ein. So scheint die Annahme berechtigt, daß das anlässlich der Rezension der *Sémiramis* gefällte Urteil, überspitzt zwar, seine Meinung als „Kunstrichter“ zutreffend ausdrückt. Daß er mit der Problematik vertraut war, unterliegt keinem Zweifel. Der Dramatiker Lessing erbrachte, vornehmlich in *Minna von Barnhelm* und *Emilia Galotti*, hinreichende Beweise für seine Meisterschaft in der schweren Kunst des Exponierens.

Auch in den Werken von Goethe und sogar Schiller wird man vergebens nach einer wünschenswert ausführlichen Darlegung aller hier interessierenden Aspekte suchen, und so muß man sich mit beiläufigen Äußerungen zufriedengeben und Rückschlüsse aus vollendeten Bühnenstücken zu ziehen suchen. In den Briefen, die die Weimarer Freunde tauschten, und in den von Eckermann aufgezeichneten Gesprächen finden sich hin und wieder Sätze, die eine prinzipielle Aufgeschlossenheit für Expositionsfragen bekunden, doch weiten sich diese meist aphoristischen Bemerkungen selbst dort, wo sie sich ausnahmsweise einmal häufen wie im Schreiben Goethes vom 22. April 1797 und in der Antwort Schillers vom 25. April 1797, niemals zu einem umfassenden Traktat aus. Gleichwohl zeugen Dramen wie *Iphigenie auf Tauris*, *Torquato Tasso* und *Wallensteins Tod* von vorbildlicher Anwendung der klassizistischen Expositions doktrin, und so wird der Schluß erlaubt sein, daß beide Dichter über die Theorie genau Bescheid wußten, auch wenn sie sie nicht eingehend behandelten.

Es wäre leicht, weitere Belege für die Beobachtung beizubringen, daß sich die Künstler im großen und ganzen mit der Mitteilung einiger Aperçus bescheiden. Die Kärnerdienste der Dokumentation und der systematischen Behandlung verrichtet das Heer der Interpreten. Wer sich also über die Exposition unterrichten möchte, ist an diese Autoren verwiesen. Was die deutschen Theoretiker in den letzten zweihundert Jahren geleistet haben, mag der folgende Überblick lehren,⁶ der sich an dem eingangs genannten Themenkreis orientiert. Dies ist die Bilanz.

1. Die Funktionen der Exposition

Nach J. G. Sulzer obliegt der Exposition nichts weiter als eine Inhaltsangabe.⁷ Die „Materie“ der „Ankuendigung“ ist für ihn die „Handlung“ (S. 96), deren „Veranlassung“ und „Anfang“ sowie deren „Wichtigkeit“, nebst „einigen dunkeln Vermuthungen ihres Ausganges“, mitzuteilen, deren

⁶ In der nachstehenden Literaturschau, die zur Information über den gegenwärtigen Stand der Forschung in Deutschland bestimmt ist, werden nur die wichtigsten Beiträge zur Technik des Dramas berücksichtigt. Enzyklopädie- und Wörterbuchartikel werden mit herangezogen, sofern eine andere Darstellung nicht vorliegt. Eine lückenlose Kollektion von Nachweisen wird nicht erstrebt.

⁷ Vgl. Allgemeine Theorie der schoenen Kuenste, ² 1786, 96: „Ankuendigung des Inhalts“.

Träger, d. h. die Hauptpersonen, „von einer interessanten Seite“ vorzustellen sind (S. 97). Der Nachtrag zur „neuen vermehrten Auflage“ der *Allgemeinen Theorie der schoenen Kuenste* von 1786 ergänzt Sulzer dahingehend, daß der Verfasser behauptet, die Exposition entspreche dem verbundenen Prolog⁸ und gebe die „Anzeige“ dessen, „was vorher gegangen und zur Verstaendlichkeit des Folgenden zu wissen, und das Werk zu einem Ganzen zu machen, erforderlich ist“ (S. 97). Ferner habe die Exposition den Ort der Handlung und alle Begebenheiten bekanntzumachen, die zur Vorbereitung des Publikums auf das künftige Geschehen dienen,⁹ und sich auf den ersten Akt zu beschränken (S. 98).

G. Freytag unterstreicht, daß der [verbundene] Prolog der Dichter des Altertums „alle Hauptsachen der Exposition“ in sich berge,¹⁰ sieht ihn aber dennoch als identisch mit seiner „Einleitung“ an, von der die Exposition lediglich ein Unterabschnitt ist.¹¹ Diese Einleitung enthält nach Freytag 1. eine „Darstellung von Ort, Zeit, Volkstum und Lebensverhältnissen des Helden“ (S. 104) und der „wichtigsten Personen“ (S. 110), 2. den „scharf bezeichnenden Akkord“ (S. 107), der „die eigentümliche Stimmung des Stückes wie in kurzer Ouvertüre“ und „das Tempo desselben, die größere Leidenschaftlichkeit oder Ruhe, mit welcher die Handlung forteilt“ (S. 104), andeutet, 3. die „Szene der Exposition“ (S. 173), die, sieht man von der gewöhnlich hier erfolgenden Vorstellung der Gegenpartei (S. 107) ab, zu einer nicht näher erläuterten Vorbereitung dient (S. 106), 4. das „aufregende Moment“ (S. 173), das eine Wirkung erzielt (S. 109) und Spannung „erregt“ (S. 110), und nennt schließlich die „Vorbereitungen der Handlung“ (S. 103).

Wie G. Freytag die Einleitung, so beschränkt E. Ziel die Exposition auf den ersten Akt¹² und erklärt es zu ihrer wichtigsten Aufgabe, „der eigent-

⁸ Op. cit. p. 98 heißt es, der „Prologus des griechischen Trauerspieles“ sei „die Exposition der Neuern“. Ohne Zweifel ist hier die in den Quellen als „prologus coniunctus“ bezeichnete und fast immer bei der Analyse griechischer Tragödien erläuterte Prologform gemeint, welche die Kommentatoren dem „außer der Handlung“ (Sulzer S. 96) befindlichen „prologus separatus“ gegenüberstellen, wie er etwa in den Komödien des Plautus und des Terenz nachgewiesen wird.

⁹ Der Quellenbeleg für diese Definition findet sich bei Jean François de Cailhava de l'Estendoux, *De l'art de la comédie* I, Paris 1772, 138, ch. VII: *De l'Exposition*. Sulzer zitiert irrtümlich: Cailhova, de l'Art du Theatre!

¹⁰ Die Technik des Dramas, ¹³ 1922, 148: „Die Einleitung hieß Prologus, umfaßte einen oder mehrere Auftritte von Solospielern vor dem ersten Einzug des Chors, enthielt alle Hauptsachen der Exposition und wurde durch Chorgesang von der aufsteigenden Handlung getrennt.“ — Daß Freytag an den verbundenen Prolog denkt, lehrt der Vergleich seiner Aussage mit der von Aristoteles, *Poetik* 1452 b 19–20 gegebenen Definition.

¹¹ Vgl. Op. cit. p. 173: „Der Akt der Einleitung erhält in der Regel noch den Anfang der Steigerung, also im ganzen folgende Momente: den einleitenden Akkord, die Szene der Exposition, das aufregende Moment, die erste Szene der Steigerung.“ — Freytags Konstruktion, das sei hier schon vortreffend festgestellt, findet in den Quellen keine Stütze.

¹² Ueber die dramatische Exposition, 1869, 55. — Die Studie Ziels ist die meines Wissens erste deutsche Dissertation zum Problem der Exposition.

lichen Handlung des Dramas die nöthige Grundlage zu schaffen, d. h. den Leser oder Hörer in alle zum Verständniß der Handlung und der handelnden Charaktere nothwendigen Voraussetzungen einzuführen“ (S. 7). „Dahin gehört“, so führt der Verfasser aus, „in erster Linie ein Aufschluß über Ort und Zeit, über Volk und Sitte, über das Verhältniß der auftretenden Personen zu einander und namentlich eine charakterisirende Einführung dieser Personen selbst, besonders aber des Helden des Dramas. In Bezug auf den Ort, wird der Dichter uns zu orientiren haben über die Eigenthümlichkeiten des engeren Locals der Handlung, wobei ihm die Gelegenheit geboten wird, aus der Beschaffenheit dieses Locals den Hörer im Voraus Schlüsse ziehen zu lassen auf die Charaktere der sich in ihm bewegenden Personen . . . (S. 7) . . . In Bezug auf die Zeit wird uns der Dichter über die besondere geistige Temperatur derselben zu unterrichten haben, aus der sich die Gesinnungs- und Handlungsweise der einzuführenden Personen in vieler Beziehung erklären wird . . . Mit Ort und Zeit wird uns der Dichter zugleich, was eng damit zusammenhängt, Volk und Sitten schildern . . . Die schwierigste und zugleich wichtigste Aufgabe der Exposition ist aber die Darstellung der inneren und äußeren Stellung der Personen zu einander. Nicht nur ihre gesellschaftlichen Verhältnisse sollen uns klar gemacht werden, sondern auch ihre psychologischen Beziehungen uns einleitend angedeutet werden“ (S. 8).

Ziel befürwortet eine „charakterisirende Intonirung des zu behandelnden Stoffes“ (S. 8), doch betrachtet er das dafür vorgesehene „Präludium“ (S. 9), das sich Freytags „Akkord“ vergleichen läßt, nicht als einen unabdingbaren Bestandteil der Exposition, sondern als eine „Zierde“ (S. 8) und ein willkommenes „Hilfsmittel zur künstlerischen Wirkung“ (S. 8). Das „treibende Agens“ oder „erregende Moment“^{12a} ist nach Meinung des Verfassers jedoch „in jedem Drama nothwendig“ (S. 8).

H. Schlag verlangt in der „Einleitung oder Exposition“ eine Mittheilung dessen, „was sich auf die jedesmaligen Orts-, Zeit- und Volks- oder Familienverhältnisse bezieht, was die Stellung der Hauptpersonen zu einander beleuchtet“, und er fordert die Dichter auf zu sagen, „welche Beziehungen aus der Außenwelt in das Drama hineinragen“.¹³ Nach Schlag ist es besonders wichtig, daß das Publikum „die Voraussetzungen, die etwa in der vor Beginn des Stückes liegenden Vergangenheit ruhen“ (S. 141—142), kennenlernt; denn das „alles zusammengenommen würde die Lage bilden, aus welcher der Anfang der Handlung hervortritt. Aber auch die Charaktere der hervorragenden Personen des Stückes sollen sich in der Einleitung, wenigstens in ihren wesentlichsten Zügen, zu erkennen geben, und zwar möglichst auch die des Gegenspiels, damit der Hörer weiß, mit wem er es vornehmlich zu tun bekommt, und ahnt, welcher Art die entstehenden Konflikte sein werden“ (S.

12a Op. cit. p 9 Anm. 1: „Gustav Freytag in seiner ‚Technik des Dramas‘, Seite 105, nennt dieses Moment ‚das erregende‘. Wir halten die Bezeichnung: ‚treibendes Agens‘ für frappanter.“

13 Das Drama, 2 1917, 141.

142). Auch Schlag wünscht, daß von der Exposition eine Wirkung ausgeht, und setzt sich für eine Gestaltungsweise ein, die „Teilnahme und Interesse erweckt und die Erwartung auf das Kommende spannt“ (S. 142), bleibt jedoch wie seine Vorgänger eine Begründung für die vorgetragenen Ansichten schuldig.

Zu den bemerkenswertesten Äußerungen zum hier diskutierten Problem gehören Thesen von R. Petsch, dessen Begriffsbildung und Methoden seinen Arbeiten eine Sonderstellung unter den an Kuriositäten wahrlich nicht armen Beiträgen der älteren Forschung sichern. Der bekannte Germanist, dessen Anschauungen bis in die Gegenwart lebendig geblieben sind,¹⁴ bemüht sich in seinem wichtigsten Aufsatz darum, die von ihm einmal zu den „drei entscheidenden Punkten im Drama“¹⁵ gezählte Exposition von der sogenannten Vorfabel zu unterscheiden, der „Summe jener Ereignisse, die dem dramatischen Vorgang zeitlich vorausliegen oder seinen ersten Anfang bilden und deren Kenntnis für seine richtige Auffassung unentbehrlich ist.“¹⁶ Eine Verwechslung, so vernimmt der Leser, sei ausgeschlossen, wenn er das von Eckermann unter dem Datum des 27. März 1831 aufgezeichnete Urteil Goethes über *Minna von Barnhelm* beherzigt,¹⁷ welches lautet: „Die beiden ersten Akte sind wirklich ein Meisterstück von Exposition, wovon man viel lernte und wovon man noch immer lernen kann. Heutzutage will freilich niemand mehr etwas von Exposition wissen; die Wirkung, die man sonst im dritten Akt erwartet, will man jetzt schon in der ersten Szene haben und man bedenkt nicht, daß es mit der Poesie wie mit dem Seefahren ist, wo man erst vom Ufer stoßen und erst auf einer gewissen Höhe sein muß, bevor man mit vollen Segeln gehen kann.“ Petsch argumentiert nun wie folgt. Er vergleicht den „Anfang“ eines Theaterstücks mit dem Ufer, von dem ein in See stehendes Schiff ablegt, den „betonten ‚Ein - Satz‘ der Handlung“ (S. 212) mit der Höhe, die es zu erreichen gilt, „um mit vollen Segeln einsetzen“ zu können,¹⁸ und kommt auf diese Art zu einer Halbierung des ersten „Punktes“(!) im Drama. Die

14 Z. B. bei H. Seidler, Die Dichtung, 2 1965, 575. Seidler folgt Petsch (GRM 24, 1936, 403) insofern, als auch er „drei Kraftpunkte“ im Drama annimmt, nämlich „Anfang“, „Katastrophe“ und „mehrere Gipfel und Wenden“. Ferner weist Seidler wie Petsch (Allgemeine Dramaturgie, 1945, 97) die Exposition dem Anfang zu und übernimmt dessen Gliederung in „Einsatz“ und „Eingang“ (Das Nationaltheater 1931, H. 3, 218).

15 Vgl. GRM 24, 1936, 403. Die beiden anderen „Punkte“ sind der „Wendepunkt im Innern“ und der „Abschluß“.

16 Die dramatische Exposition, in: Das Nationaltheater 1931, H. 3, 211. Auf diesen Text beziehen sich die folgenden Seitenangaben.

17 Op. cit. loc. cit.: „Wer sich diesen Satz zu eigen macht, wird nicht mehr Exposition und ‚Vorfabel‘ verwechseln, wie das so oft geschehen ist.“ — Petsch hat sich von seinem eigenen Vergleich nicht überzeugen lassen, denn in seiner *Allgemeinen Dramaturgie*, 1945, 94 behauptet er, die Handlung verlange „eine zureichende Darstellung der ‚Vorfabel“, eine „Exposition“, hebt also die früher getroffene Unterscheidung wieder auf.

18 Das Verb wurde nachträglich gesperrt, um das offenbar hier vorliegende Wortspiel zu verdeutlichen.

zweite Hälfte nennt der Autor „Ein - Satz“, die erste „Ein - Gang“ (S. 212).^{18a} Unter Berufung auf Goethe, jedoch ohne Stellenangabe, faßt Petsch beide Abschnitte unter dem Oberbegriff Exposition zusammen (S. 112; 218), der ihm aber am Ende des Aufsatzes schon nicht mehr gefällt, weshalb er flugs den Terminus „dramatische Einführung“ (S. 218) prägt.

Der Eingang enthält das, was Petsch die „eigentliche Exposition“ (S. 211) nennt, nimmt ein „Stück Vorfabel“¹⁹ auf und gipfelt²⁰ im Einsatz, dem „Anfang der Handlung“ (S. 215). Der Einsatz, zu dem auch ein nur einmal erwähntes und nicht näher erklärtes „Mittelglied“ (S. 215) zwischen den beiden Hälften der einführenden Partie gehört, stellt einen „Grenzstein“ im Sinne E. Ziels (S. 26) dar, denn die „dramatische Bewegung“ bricht hier zwar auf,²¹ jedoch auch „stumpf“ (S. 217) wieder ab, so daß „keine gerade Linie in die Haupthandlung hinübergleitet“ (S. 213). Der Einsatz dient zur Einstimmung (S. 214) und „bereitet die künftige Handlung in ihrer tragischen oder komischen Wirkung vor“ (S. 217), leistet also in etwa dasselbe wie G. Freytags „Akkord“ und „erregendes Moment“.

Die Funktionen der Exposition definiert Petsch folgendermaßen: „Der Zweck der Exposition ist die Einführung des Zuschauers in die dramatische Welt, die Handlung, die in dieser Welt ablaufen soll, und in die besondere ‚Situation‘, aus der sie sich vor unseren Augen abwickelt. Mit der dramatischen ‚Welt‘ ist allerlei Verschiedenes gemeint: dazu gehören vor allem die Personen als Träger der Handlung in ihrer Anlage und in ihrer Stellung zueinander, die natürlich nicht am Eingang vorgeführt, von denen aber in beziehungsreicher Weise gesprochen werden kann, wenn sich auch vielleicht die Besprechung zunächst nur auf einige wichtige unter ihnen bezieht; mit der ‚Situation‘ ist der bestimmte Zeitpunkt gegeben, der z. B. im geschichtlichen Drama wieder seine allgemeinen und seine besonderen Züge tragen wird, wie überhaupt das ‚Kostüm‘ der Handlung im weitesten Sinn . . . ; und im engsten Verein damit wird uns der ‚Ort‘ vergegenwärtigt, an dem die Handlung spielt: das Land, die Landschaft, ein Gebäude oder ein Raum darin, vielleicht ein Kerker usw. Mit dem Orte aber ergibt sich das Wichtigste: die ‚Atmosphäre‘ des Dramas oder doch der ersten Szenen, deren Wirkung auch nachher nicht mehr verloren gehen kann“ (S. 212).

18a Dieser Begriff ist keineswegs, wie es den Anschein haben könnte, eine Neuprägung Goethes oder gar Petschs, sondern kommt schon bei A. v. Eyb in den Erläuterungen zu seiner Übersetzung Plautinischer Komödien (*Bacchides, Marnachmi*) von 1511 vor. Floridan, Teutsche Rede = bind- und Dicht = kunst, 1679, 325, M. D. Omeis, Gruendliche Anleitung, 2 1712, 233 und andere greifen den Terminus „engang“ wieder auf als Bezeichnung für den ersten Akt. — Vgl. auch J. Dryden, An Essay of Dramatic Poesy (1688), ed. Th. Arnold, 3 1903, 27, wo das griechische Wort „protasis“ mit „entrance“ wiedergegeben wird.

19 Vgl. Die dramatische Exposition, 1931, 211, wo der Umfang nur vage als das, was „zu dem Inhalt der ersten Auftritte (oder Aufzüge, wenn es hoch kommt) in ganz besonderer Beziehung steht“, bestimmt wird.

20 So wörtlich in der Allgemeinen Dramaturgie, 1945, 99.

21 Op. cit. p. 97.

Resümierend darf man feststellen, daß R. Petsch die Bedeutung der Exposition erkannt hat und sich zu Recht gegen die Gleichsetzung mit der sogenannten Vorfabel verwahrt. Aber schon der Ansatz seiner Untersuchung muß als verfehlt angesehen werden. Außerdem hätte es einer schlüssigen Beweisführung bedurft, um die vertretenen Thesen zwingend zu begründen.²² Was schließlich die Ausdrucksweise Petschs anlangt, so ist dem Urteil von V. Klotz nichts hinzuzufügen.²³

O. Mann, mit dessen Beitrag die Übersicht abgeschlossen werden darf, hält es für die Aufgabe des Dramatikers, „das Geschehen zu exponieren und die dramatischen Figuren“.²⁴ Die Exposition soll einerseits in die Handlung („das Geschehen“) einführen (S. 217), andererseits „Lage und Anlage“ der Personen zeigen (S. 103). Diesem zweiten Aspekt widmet der Verfasser seine besondere Aufmerksamkeit. Beim Markieren der kennzeichnenden Züge „kommt es nicht auf den inneren Charakter, sondern auf das Ganze des als körperliche Gestalt erscheinenden Menschen an . . . Als Mensch selbst ist er von einem bestimmten Geschlecht, von einem bestimmten Alter, von bestimmter körperlicher Beschaffenheit, einer bestimmten Gesellschaftsschicht, einem bestimmten Beruf angehörig. Er gehört einer Zeit an, einem Raum, einer Nation, einem Stamm, einer Familie. Alle diese Tatsachen, die äußerlich sind für den inneren menschlichen Charakter, sind doch bedeutend für den poetischen Charakter, denn sie sind Elemente seines poetischen Daseins“ (S. 108). Außerdem soll die Exposition auch hinsichtlich der Handlung „erhellen“ und „wirken“. Das tut sie, indem der Dichter durch sie mitteilt, „was dem jetzt angehenden Geschehen vorausliegt, oder gar auch, was jetzt in dem Drama, ja was über das Drama hinaus geschehen wird“ (S. 104), und indem er die Zuschauer „berührt“, „erregt“ und, sofern eine Tragödie vorliegt, zu „Furcht und Mitleid stimmt“ (S. 215). Der Theoretiker weist der Exposition mithin eine „dreifache Funktion zu, daß sie vorstellt, daß sie wirkt, daß sie erhellt.“ Im Gegensatz zu R. Petsch, der in der Verbreitung von „Atmosphäre“ den zentralen Auftrag der Exposition erblickt (S. 212), hält O. Mann „dieses Vorstellen [für] ihre Hauptaufgabe“ (S. 104).

22 Petsch verwickelt sich immer aufs neue in Widersprüche. Aus der Fülle der Unstimmigkeiten sei hier nur die im Gegensatz zu früheren Erklärungen stehende Behauptung aus der *Allgemeinen Dramaturgie*, 1945, 97 in Erinnerung gerufen, die Exposition enthalte die gesamte „Vorfabel“.

23 Der Verfasser hat in die von ihm im Auftrag der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft Darmstadt edierte Sammlung von Studien *Zur Poetik des Romans* (Wege der Forschung Bd. XXXV, 1965) keine Arbeit von R. Petsch aufgenommen und seine Entscheidung S. XIII Anm. 4 mit den Worten gerechtfertigt: „Es mag Leser geben, die einen Beitrag Petschs in diesem Sammelband vermissen: immerhin war er einer der ersten deutschen Literaturwissenschaftler, die sich ausgiebig mit Gattungsfragen, auch des Romans, beschäftigten. Es wollte dem Herausgeber jedoch nicht glücken, einen Aufsatz oder ein Kapitel Petschs aufzutreiben, die neben besagter Pioniertugend und einiger Beobachtungsgabe auch noch eine arbeitsfähige Begriffsschärfe aufgewiesen hätten.“

24 O. Mann teilt eine Fülle von Einzelbeobachtungen mit und übt berechnete Kritik an G. Freytag, setzt aber die fruchtlosen Versuche fort, allein durch Analysen

Die Autoren, die hier zu Wort gekommen sind, vertreten übereinstimmend die Ansicht, die Exposition habe Aufschlüsse über Handlung und Personen zu geben und müsse Effekte erzielen. Im Grad der Ausführlichkeit und in Details ergeben sich Meinungsunterschiede. Wenn es erlaubt ist, unter Berücksichtigung weiterer Zeugnisse und ungeachtet der Tatsache, daß es nicht ein einziger Theoretiker für angebracht hält, systematisch alle Aspekte zu beleuchten, die Funktionen der Exposition durch Summierung der genannten Einzelheiten anzugeben, kommt man zu folgendem Ergebnis.

Hinsichtlich der Handlung werden einmal eine Einführung in die Ausgangslage und Informationen über die „dramatische Vergangenheit“²⁵ sowie die künftige Entwicklung gefordert. Besonders umstritten ist der Anteil der „Vorfabel“. Viele Forscher sehen in der Bekanntgabe von Begebenheiten, die vor Beginn der Bühnenhandlung vorgefallen sind und dennoch für das Stück Bedeutung erlangen, die einzige Aufgabe,²⁶ andere zumindest den Hauptzweck der Exposition,²⁷ eine Minderheit erwähnt diese zeitlich zurückliegenden Ereignisse überhaupt nicht.²⁸ Eine vermittelnde Position zwischen den Extremen nimmt D. Dibelius ein. Unter Berufung auf R. Petsch warnt er davor, die Exposition „in ein enges und vor allem in ein ausschließliches Verhältnis zu dem Begriff der sogenannten Vorgeschichte zu bringen.“²⁹ Die ferner gewünschte Angabe von Ort und Zeit soll teils der Lokalisierung und chronologischen Fixierung der Handlung dienen, teils der näheren Bezeichnung des

von Dramen die Exposition zu erläutern, bevor Klarheit über den richtigen Wortgebrauch herrscht. So kommt O. Mann zu Meinungen und Urteilen, die sich zwar mit Zitaten von P. Ernst und G. Hauptmann belegen lassen, von kompetenten Theoretikern aber nirgends vertreten werden und darum zumindest in Zweifel gezogen werden müssen. Die oben nach der *Poetik der Tragödie* (1958), 164 angeführte Unterscheidung von Exposition der Handlung und der Personen ist angemessen und wird daher beibehalten.

25 Vgl. D. Dibelius, *Die Exposition im deutschen naturalistischen Drama*, 1935, 3.

26 So z. B. K. Borinski, *Deutsche Poetik*, 4 1912, 130. Der Verfasser definiert Exposition als „Einführung der vollständigen Vorgeschichte.“ — Vgl. auch T. M. Campbell, *Hebbel Ibsen and the Analytic Exposition*, 1922, 5: „The function of an exposition is to put the audience in possession of certain antecedent facts necessary to the understanding of the situation when the play begins.“ — Vgl. R. Newald, *GDL V/3*, 1960, 490: „Hoher Wert wurde auf die Erklärung der Vorgeschichte, die Exposition, gelegt.“

27 Vgl. etwa die *Allgemeine deutsche Real-Encyclopaedie für die gebildeten Stände*, Bd. 3, 7 1827, 698. — Die „Bekanntmachung der Zuschauer mit dem Orte und der Zeit der Handlung, mit den Charakteren der Handelnden usw., ferner Erregung von Ahnungen und Vermuthungen, welche die Aufmerksamkeit auf die Handlung des Stuecks (die Folgen der Vorgeschichte) spannen“, gelten erklärmaßen als „Nebenzweck“.

28 Der vielleicht prominenteste Vertreter dieser Richtung ist W. Kayser, der nur von der Einführung in die dramatische Gegenwart spricht. Vgl. *Das sprachliche Kunstwerk*, 12 1967, 199: „Zur Technik des Dramas gehört auch die Lösung der Frage, wie der Dramatiker das Publikum mit der Ausgangslage bekannt machen will. Man faßt alle Szenen, die dieser Aufgabe dienen, mit dem Fachaussdruck EXPOSITION zusammen.“

29 Vgl. *Die Exposition im deutschen naturalistischen Drama*, 1935, 3.

Milieus,³⁰ das durch Hinweise, welche sich auf Sitte und Volk beziehen, näher bestimmt wird. Der Exposition obliegt schließlich die Charakterisierung der Personen, und endlich möchte der Dichter noch dreierlei erreichen: er ist bestrebt, die Grundstimmung des Stücks anzudeuten, damit Zuschauer oder Leser schon frühzeitig erkennen, ob sie eine Tragödie oder eine Komödie zu erwarten haben, er sucht Spannung zu erzeugen, und er bemüht sich, das Publikum für den dargebotenen Gegenstand zu interessieren.

Wie man sieht, sind in den referierten Arbeiten viele Einzelheiten zusammengetragen worden. Dennoch befriedigen die Resultate nicht, denn ihre Herleitung ist zweifelhaft oder undurchsichtig. Ferner bleiben Fragen wie die folgenden unbeantwortet: 1. Was soll man unter der „Vorgeschichte“ („Vorfabel“) verstehen, und welche Details gehören notwendigerweise zur Exposition? 2. Welche Angaben zu den Personen sind unerlässlich? 3. In welchen Fakten drücken sich die „inneren und äußeren Beziehungen der Personen zu einander“ (E. Ziel) konkret aus? 4. Warum wird nur der „äußere Charakter“ (O. Mann) der Figuren exponiert? 5. Ist es erforderlich, die Zuschauer über alle auftretenden Akteure zu unterrichten, oder genügt es, nur die „Helden“ einzuführen?

2. Die Formen der Exposition

Bei der Erörterung von Problemen der Gestaltung der Exposition gehen die Autoren von der Voraussetzung aus, daß ein Drama ein geschlossenes Ganzes bildet und Teile hat. Die Theoretiker fassen die einleitenden Szenen zu einem deutlich markierten Abschnitt zusammen, betrachten diesen als eine einheitliche, den Anfang des Ganzen bildende Partie, zerlegen sie in mehrere Parzellen und geben den einzelnen Sektoren, die Akkord, Exposition und aufregendes Moment³¹ heißen, bestimmte Funktionen. Die Exposition erscheint in diesem Schema oft als ein untergeordnetes Glied des Eingangs-Ganzen, doch besagt eine Variante, dieses Ganze sei selbst die Exposition, diese aber habe „zwei Momente in ihrer Composition“,³² nämlich Präludium und treibendes Agens.

Sofern sich die Kommentatoren überhaupt mit Strukturanalysen beschäftigen, setzen sie voraus, daß dieser Aufriß der „Einleitung“, den G. Freytag an *Hamlet* (S. 167), E. Ziel vorzugsweise an *Maria Stuart* erläutert (S. 49—51), grundsätzlich für alle Expositionen jeden Bautyps paßt, wobei sie sich nicht der zahlreichen Inkonsequenzen bewußt werden, die die Glaubwürdigkeit ihrer Argumentation erschüttern. Man vergewissere sich nur, daß G. Freytag bei der Untersuchung des 1. Akts von *Emilia Galotti* die erste Szene als

30 In diesem Sinn äußert sich L. Espenhahn, *Die Exposition beim Film*, 1947, 112.

31 Anzahl und Bezeichnungen der Sektoren wechseln. Die Terminologie ist auch im Einzelfall nicht einheitlich. G. Freytag, *Die Technik des Dramas*, 13 1922 nennt z. B. den Akkord „scharf bezeichnend“ (S. 107), „stimmend“ (S. 167) und „einleitend“ (S. 173), das Moment „erregend“ (S. 102) und „aufregend“ (S. 173).

32 E. Ziel, *Ueber die dramatische Exposition*, 1869, 8.

Akkord, die Szenen 2 bis 6 als Exposition, den Rest als erregendes Moment erklärt.³³ E. Ziel dagegen die Exposition bereits mit dem ersten Satz beginnen, das Agens mit dem erregenden Moment übereinstimmen und die Handlung schon in der sechsten Szene in direktem Anschluß an das Agens seinen Anfang nehmen läßt (S. 39)! Ein weiteres Beispiel zeigt, daß die Gliederung des Eingangs nicht mit dessen Aufgaben in Einklang gebracht werden kann. Wenn die Annahme zutrifft, daß für die von Ziel nicht hinreichend präzisierten „inneren und äußeren Beziehungen der Personen zu einander“ das Verhältnis Maria Stuarts zu Talbot und Leicester große Bedeutung hat und dieses erst richtig zu erkennen ist, wenn man weiß, daß jener als ihr Anwalt auftritt (II. 3); sie diesem aber ihre Rettung verdanken möchte (II. 8), endet die Exposition nicht I. 6 (S. 51), sondern II. 8.

Diese Beobachtung nötigt entweder zu einer Neubestimmung der Aufgaben, welche sicherstellt, daß die Exposition tatsächlich mit dem Agens endet, oder zu einer Überprüfung der Expositionsgrenzen, denn es steht dahin, ob die Einzwängung der Exposition zwischen Präludium und Agens und die grundsätzliche Beschränkung auf den ersten Akt (S. 55) der Wirklichkeit entsprechen. Man kann die Kritik noch weiter ausdehnen und auf folgende Tatsachen aufmerksam machen. Unterschiedliche Resultate bei der Beurteilung gleicher Sachverhalte unter Benutzung derselben Untersuchungsmethoden³⁴ stellen die Berechtigung des soeben vorgeführten Gliederungsprinzips der Exposition zur Diskussion, der fakultative Gebrauch des Präludiums als des ersten Abschnitts zieht dessen Notwendigkeit in Zweifel,³⁵ der Mangel an Begriffsschärfe stört die Anwendung des Verfahrens erheblich und macht es für wissenschaftliche Zwecke unbrauchbar.

In enger Anlehnung an die Quellen berichten andere Autoren von einer weiteren Art, die Exposition auszuführen. J. G. Sulzer erwähnt, ohne sie näher zu erläutern, zwei allgemeine Formen der „Ankuendigung des Inhalts“, den von der Handlung getrennten Prolog, wie ihn Plautus dichtet, und den mit ihr verbundenen, den Sophokles müstergültig zu handhaben weiß.³⁶ Beide Gestaltungsmöglichkeiten werden bei Sulzer auch als „abgesonderte“

33 Op. cit. p. 106: „So geht in Emilia Galotti die Exposition von der unruhigen Bewegung des Prinzen am Arbeitstisch [I. 1: Akkord] durch die in größerem Wellenschlage gehaltene Unterredung mit Conti bis in die Szene mit Marinelli [I. 2 — I. 6: Exposition im eigentlichen Sinn], welche das aufregende Moment: Nachricht von der bevorstehenden Vermählung Emilias [I. 6 S. 8 V. 29 ff. im Text von Stahl], enthält.“

34 So behauptet z. B. G. Freytag, op. cit. p. 105 die Existenz eines Akkords in *Richard III* und zählt den Streit Hanna Kennedys mit Paullet zu diesem Akkord, E. Ziel op. cit. p. 26 dagegen leugnet das Vorhandensein eines Präludiums in dem genannten Königsdrama Shakespeares und rechnet die erwähnte Szene aus *Maria Stuart* zur eigentlichen Exposition (S. 50).

35 Im Gegensatz zu G. Freytag, der grundsätzlich jedem Stück einen Akkord zuweist, stellt Ziel fest, daß dieser bei Lessing immer fehlt (S. 40) und daß es bei Aischylus, Sophokles und Euripides in der Regel (S. 26), bei Shakespeare in *Otello*, *Richard III* und *Lear* kein Präludium gibt.

36 Allgemeine Theorie der schoenen Kuenste I, 2 1786, 96.

und „verwebte“ Exposition bezeichnet.³⁷ In dieser Analogie bekundet sich die Überzeugung, daß sich, ungeachtet des terminologischen Unterschieds, die Aufgaben von Prolog und Exposition decken.³⁸ Die beiden Realisationsweisen gelten künstlerisch aber keineswegs als gleichrangig. Den von E. Ziel und S. Richter konstatierten Wandel in der Expositionstechnik³⁹ interpretieren viele Theoretiker im Sinn des Fortschrittsgedankens⁴⁰ und finden die Absonderung „primitiv“⁴¹, also nicht nachahmenswert,⁴² die Integration dagegen vorbildlich. Die Diskussion um die Gestaltung von Einzelfunktionen konzentriert sich auf einige wenige Probleme und entzündet sich, was die Exposition des Geschehens anlangt, immer aufs neue an der Beurteilung der Euripideischen Prologe, deren Einschätzung die Geister scheidet. Viele Kritiker bemängeln, daß Euripides protatische Figuren einführt und sich zukunftsgeisser Voraussetzungen bedient, und rügen die Verwendung von „epischen Berichten“ in einem „Drama“. Die Rezensenten gehen mit den Dichtern in solchen Fällen hart ins Gericht. Den von E. Ziel vorgebrachten Tadel, der griechische Tragiker lasse die Vorgeschichte häufig von einer „Maske“ (d. h. Persona protatica) erzählen, „die in dem Drama selbst gar keine Rolle spielt“,⁴³ unterstützt H. Schlag und nennt das Verfahren einen „ärmlichen Notbehelf“.⁴⁴

37 Op. cit. p. 98. — Vgl. auch die Allgemeine deutsche Real-Encyklopaedie für die gebildeten Staende, 7 1827, Bd. III, 698: „Man kann sie (scil. die Exposition) einteilen in die abgesonderte und verwebte.“ — Eine ähnliche Unterscheidung findet sich bei G. Vapereau, Dictionnaire universel des littératures, 1884, 756: „Tantôt l'exposition est toute en paroles, tantôt elle est en action.“

38 Dem Nachtrag zu Sulzers Artikel op. cit. p. 98 zufolge, besteht eine Übereinstimmung nur zwischen *verbundenem* Prolog und Exposition, denn dieser bezweckt mehr als die „bloße Ankuendigung“ des separaten.

39 Ueber die dramatische Exposition, 1869, 25: „Die Form gerade der dramatischen Exposition hatte mit den großen Wandlungen der Zeit eine große Umgestaltung erfahren.“ — S. Richter, Die Exposition bei Grillparzer, 1911, 7: „Von dem allgemeinen Wandel der Kunstformen ist auch die Einleitung oder Exposition betroffen worden.“

40 Vgl. z. B. E. Ziel, op. cit. p. 25: „Seit der Blüthe der griechischen Tragödie waren 2000 Jahre vergangen. Der Lauf der Geschichte hatte die Verhältnisse der Menschen völlig umgestaltet, alle Einrichtungen waren complicirter, der menschliche Verstand verfeinert, das menschliche Gemüth vertieft worden. Mit den erweiterten Grenzen des geistigen Lebens erweiterten sich auch die Grenzen der Kunstformen . . . Während die Dramen der Hellenen, auf allgemein volksbekannte, epische Voraussetzungen gegründet, sowohl die sachlichen als psychologischen Antecedentien nur kurz anzudeuten brauchten, ist es in Folge der gereiften Weltlage seit Shakespeare ein dramatisches Gesetz geworden, die complicirten Charaktere und die daraus erwachsende verwickeltere Handlung viel umständlicher zu exponiren.“

41 Vgl. D. Dibelius, Die Exposition im deutschen naturalistischen Drama, 1935, 2.

42 Vgl. C. F. Cramer, Ueber den Prolog, 1776, 13 und J. G. Sulzer, op. cit. p. 96. — Auch P. Corneille, Discours de l'utilité et des parties du poëme dramatique (1660), éd. L. Forestier, 1963, 69 (Œuvres t. I, 1862, 45) lehnt den „prologue détaché“ ab.

43 Ueber die dramatische Exposition, 1869, 18; der Verfasser nennt als Beispiel den Apoll in der *Alkestis*.

44 Vgl. Das Drama, 2 1917, 143.

Den Ausgang des Stücks anzukündigen, lehnt J. G. Sulzer unter Berufung auf den Terenz-Kommentator Aelius Donatus ab, weil die Exposition sonst ihrem Auftrag nicht gerecht werden könne, das Publikum in gespannter Erwartung zu halten.⁴⁵ Obwohl diese weit verbreitete Ansicht bereits von G. E. Lessing nachdrücklich zurückgewiesen wurde,⁴⁶ bringt H. Schlag die Behauptung erneut vor.⁴⁷ Die Zulässigkeit von Berichten in einem Bühnenstück, besonders zu Beginn und zum Zweck der Mitteilung bedeutsamer Voraussetzungen aus der dramatischen Vergangenheit, ist umstritten. Während sich E. Ziel dafür ausspricht,⁴⁸ verlangen H. Schlag und R. Petsch die Eliminierung narrativer Elemente, deren Verwendung ihnen „schwächlich“⁴⁹ und „kläglich“,⁵⁰ das heißt künstlerisch minderwertig, erscheint und die sie ebenso ablehnen wie die Gepflogenheit, Personen eingangs über Dinge sprechen zu lassen, die den Akteuren vertraut sein müßten.⁵¹ Beide Autoren ergänzen ihre Werturteile leider nicht durch eine zwingende Rechtfertigung, sondern lassen offen, warum denn die Exposition nicht in Berichtform gegeben werden darf.

Das Problem der Exposition der Figuren wird in der älteren Forschung fast überhaupt nicht berührt. O. Mann gebührt das Verdienst, zum ersten Mal konkrete Überlegungen dazu angestellt zu haben. Als Mittel der Charakteristik nennt er „Sprachgestik“, „Sichverhalten“ und „das Verfahren, die Personen über sich oder andere Personen über sie reden zu lassen.“⁵² Der Verfasser erläutert an zahlreichen Beispielen, wie man aus dem Sprachtyp (Hochsprache, Dialekt) auf die Zugehörigkeit des Redenden zu einem bestimmten Volk oder Stamm oder einer Landschaft rückschließen, sondersprachlichem Vokabular Informationen über den gesellschaftlichen Status, über Stand und Beruf abgewinnen kann und wie aus der Sprachstufe die Zeit deutlich wird, in der das Stück spielt. Das Verhalten der Akteure und ihre Bemerkungen

45 Sulzer gibt op. cit. p. 96 lediglich „Donatus“ als Verfasser seines lateinischen Zitats an. Der Wortlaut ist einer Definition entnommen, die sich bei Euanthius, *De comoedia VII*, 4 (Aeli Donati quod fertur commentum Terenti accedunt eugraphi commentum et scholia Bembina. Rec. P. Wessner, MCM II, Vol. I, 27) findet und lautet: „Protasis est primus actus fabulae, quo pars argumenti explicatur, pars reticetur ad populi expectationem tenendam.“ Es ist wichtig zu wissen, daß Sulzer die Protasis-Theorie zur Erklärung der Exposition heranzieht.

46 Hamburgische Dramaturgie, 48. Stück.

47 Das Drama, 1917, 142/143: „Fragen wir nun weiter, wie die Exposition technisch zu gestalten ist, so lautet die Antwort: so, daß sie an sich Teilnahme und Interesse erweckt und die Erwartung auf das Kommende spannt. Dieses Ziel ist nicht zu erreichen durch die Methode des Euripides, nach der etwa ein Gott, ein Geist eingeführt wird, um in einem sogenannten Prologe dem Zuschauer zu berichten, was er wissen muß . . .“

48 Op. cit. p. 19 unter Berufung auf Lessing.

49 H. Schlag, op. cit. p. 143.

50 R. Petsch, Die Exposition im Drama, 1931, 211: „Gewiß besteht nun die Möglichkeit, daß die ganze Vorfabel in den ersten Auftritten des Dramas irgendwie ‚erzählt‘ oder besser erörtert [!] wird; nur macht das einen kläglichen Eindruck.“

51 Vgl. H. Schlag, op. cit. p. 143 und R. Petsch, op. cit. p. 211.

52 Poetik der Tragödie (1958), 120.

über sich und andere gewähren Einblicke in das Persönlichkeitsbild und die gegenseitigen Beziehungen.

Was wir sonst über die Möglichkeiten der Gestaltung der Exposition als Ganzes oder ihrer Funktionen im einzelnen erfahren, reicht nicht aus, um eine deutliche Vorstellung zu gewinnen. Dennoch wissen die Autoren, daß eine Exposition kurz⁵³ und klar⁵⁴ sein soll, verraten aber nicht, wie sich das erreichen läßt. Wiederum bleiben zahlreiche Fragen offen, z. B. diese: 1. Ist die Exposition ein in sich geschlossener Teil, etwa am Anfang eines Dramas, und wo verlaufen dann seine Grenzen? 2. Welches sind die wichtigsten Formen der Gestaltung? 3. Trifft es zu, daß ein Dramenzyklus, wie oft behauptet wird,⁵⁵ eines vollständigen Stücks zur Exposition bedarf? 5. Es ist zu prüfen, „warum und wie die dramatische Exposition allmählig [sic!] immer mehr und mehr mit der Handlung selbst verwebt worden? und die Vor- und Nachteile hievon“, und „warum, und ob das Lustspiel eine andere Art von Exposition zuläßt, als das Trauerspiel?“⁵⁶

3. Die Terminologie

Die Geschichte des Begriffs „Exposition“ wurde bisher nicht erforscht. D. Dibelius vermutet, daß das Wort heute „auf ein Gebiet literarischer Formen Anwendung findet, mit dem es offenbar nicht ohne weiteres in Beziehung gesetzt werden kann.“⁵⁷ Diese Annahme, die Dibelius leider durch kein einziges Beispiel zu erhärten sucht, trifft insofern zu, als die „eigentliche Ankuendigung“ bei J. G. Sulzer nicht etwa dem Drama, sondern dem Epos zugeordnet ist,⁵⁸ doch hat noch niemand den Beweis dafür erbracht, daß der Ausdruck in der Dramaturgie später in Mode kam als in der Lehre von der Erzähltechnik. Aus zahlreichen Belegen anderer Provenienz geht hervor, daß

53 O. Mann, op. cit. p. 219 sagt, eine wirksame Exposition müsse „gedrungen“ sein und „in wenigen großen Zügen in das tragische Geschehen einführen.“

54 O. Mann, op. cit. p. 215 und H. Schlag, Das Drama, 1917, 142.

55 Vgl. z. B. J. v. Eichendorff, Zur Geschichte des Dramas, in: Werke Bd. VIII, Literarhistorische Schriften 2, 1965, 369, der dies von der *Wallenstein*-Trilogie annimmt: „Er [scil. Schiller] verbraucht ein ganzes fünfactiges Stück (Die *Piccolomini*) zur bloßen Exposition, und verweist das volkstümliche Element der *Soldateska*, die doch im Dreißigjährigen Kriege eine Hauptrolle spielt, in ein Vorspiel, während er dafür wieder sich selbst und seine sentimentalnen Neigungen in der modernen Liebschaft von Max und Thekla ganz ungehörig einfügt.“ — Betrachtet Eichendorff *Die Piccolomini* als Exposition des Zyklus, so erblickt E. Ziel, Ueber die dramatische Exposition, 1869, 8 dieselbe Funktion im *Lager*: „Wallensteins Lager ist, was die Farbgebung des Zeitgeistes betrifft, eine ausgezeichnete Exposition der großen Trilogie; der Mikrokosmos zeigt uns den Makrokosmos des 30jährigen Krieges, das Chaos jener unglücklichen Zeit, und: ‚Sein Lager nur erklärt sein Verbrechen.“

56 Vgl. den Nachtrag zu Sulzers Artikel, op. cit. p. 98.

57 Vgl. Die Exposition im deutschen naturalistischen Drama, 1935, 1.

58 Vgl. Allgemeine Theorie der schoenen Kuenste, 1786, 99 (Nachtrag). Gegenteilige Meinung ist z. B. Schiller, wenn er im Brief an Goethe vom 25. 4. 1797 schreibt: „Dem Epiker möchte ich eine Exposition gar nicht einmal zugeben; wenigstens nicht in dem Sinne, wie die des Dramatikers ist.“

es früher üblich war, den Terminus in allen Bereichen der „redenden Kuenste“⁵⁹ zu verwenden. Nach damaliger Anschauung besitzt die Rede⁶⁰ ebenso wohl eine Exposition als das lyrische Gedicht,⁶¹ die Ballade und die Novelle.⁶² Seit wann das Fachwort in der Theorie des Dramas gebräuchlich ist, wissen wir nicht genau. Wenn wir H. Schulz Glauben schenken dürfen, wurde es im 18. Jahrhundert aus der französischen Poetik ins Deutsche entlehnt.⁶³

Es fällt auf, daß Übersetzungsversuche schon das Frühstadium der Rezeption kennzeichnen. J. G. Sulzer gibt mit dem einen Begriff „Ankuendigung“ mehrere Termini wieder: die rhetorische⁶⁴ und die epische „propositio“⁶⁵

59 J. G. Sulzer, op. cit. p. 96. — Vgl. G. Vapereau, Dictionnaire universel des littératures, 1884, 756: „Exposition. Ce mot en général désigne l'énonciation, au début d'un œuvre littéraire, du sujet que l'auteur se propose de traiter et du jour sous lequel il le présentera. Tous les genres comportent une exposition . . .“

60 Vgl. G. Vapereau, op. cit. loc. cit.: „Elle [scil. l'exposition] est considérée par la rhétorique, sous le nom de proposition, comme une des parties essentielles du discours.“ — Vgl. auch J. Chr. A. Heyses Fremdwörterbuch, 17 1912, 323: „Exposition. (Zweiter Theil einer Rede, die Angabe des Themas und der Theile enthaltend . . .“)

61 Vgl. den Nachtrag zu Sulzers Artikel „Ankuendigung“ in der Allgemeinen Theorie der schoenen Kuenste, 2 1786, 99.

62 Vgl. z. B. J. P. Eckermanns Aufzeichnung vom 21. 1. 1827 (zitiert nach der von E. Beutler betreuten Züricher Gedenkausgabe der Werke Goethes, 1948, Bd. 24, S. 221): „Ich brachte das Gespräch auf die Novelle . . . Der ganze Anfang, sagte ich, ist nichts als Exposition . . .“ — Vgl. auch W. Liebknechts Volksfremdwörterbuch, 1953, 81: Exposition ist die „Einleitung . . . einer Novelle.“ — Vgl. ferner Goethes Kritik in seinem Brief an Schiller vom 23. 8. 1797 zu *Die Kraniche des Ibykus*: „Zu dem, was ich gestern über die Ballade gesagt, muß ich noch heute etwas zu mehrerer sich Deutlichkeit hinzufügen. Ich wünschte, daß Sie auch noch an die Exposition einige Verse wendeten, da das Gedicht ohnehin nicht lang ist.“ — Goethe gebraucht den Begriff noch im umfassenden Sinn. Vgl. dazu ergänzend seine Eckermann am 10. 8. 1824 mitgeteilte Erklärung zum 1. Buch von *Dichtung und Wahrheit*: „Dieses Buch . . . enthält eine Art von Exposition . . .“ — Vgl. Eckermanns Aufzeichnung vom 11. 9. 1828 (Werke, ed. Beutler, Bd. 24, S. 277) über die *Wanderjahre*: „Das Manuskript hat überall weiße Papierlücken, die noch ausgefüllt sein wollen. Hier fehlt etwas in der Exposition, hier ist ein geschickter Übergang zu finden.“ — Vgl. auch Goethes Urteil über die Exposition in Lessings *Minna von Barnhelm* und seine Behauptung, die Exposition im *Faust* habe „einige Ähnlichkeit“ mit der des *Buches Hiob* (von Eckermann unter den Daten 27. 3. 1831 und 18. 1. 1825 notiert).

63 Vgl. Deutsches Fremdwörterbuch, 1913, 190. — Lessing antwortete Voltaire jedoch nicht, wie Schulz angibt, im 9., sondern im 10. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie*.

64 Der Verfasser verdolmetscht op. cit. p. XX das „fremde Kunstwort“, das sich in die deutsche „Kunstsprache“ „eingeschlichen“ habe (p. XVIII), generell mit „Ankuendigung“. In der Rede versteht er darunter die „propositio“, die für ihn 1. „die Ankuendigung des Inhalts der Rede, die gleich nach dem Eingange folget“, und 2. „die Ankuendigung eines besonderen Theils derselben, der auf die Abhandlung eines vorhergegangenen folget“, ist (p. 97).

65 Die epische „propositio“ steht der rhetorischen nahe, wie bei J. de Jouancy, *Institutiones Poeticae*, 1755, cap. III § 3, p. 45 der Lehrer seinem Schüler in folgendem Dialog erläutert: „D(iscipulus). Quid est Propositio Epopoeiae? M(agister). Est prima pars Poematis Epici, in qua Poeta breviter proponit, & summam, quid in reliquo Poemate sit dicturus. D(iscipulus). Quae sunt dotes illius Propositionis? M(agister). Quod Rhetores in Orationis Exordio praecipiant,

die dramatische „protasis“⁶⁶ und die „expositio“.⁶⁷ Aber es ist weder ihm⁶⁸ noch seinen Nachfolgern gelungen, einen deutschen Ausdruck zu finden, der die dramatische Spezialbedeutung genau trifft. Der neben „Ankuendigung“ zur Wahl stehende Begriff „Auseinandersetzung“,⁶⁹ das wohl am häufigsten strapazierte Wort „Darlegung“⁷⁰ sowie „Einleitung“,⁷¹ „Einführung“,⁷² „Entfaltung“⁷³ und „Vorbereitung“⁷⁴ sind unzulänglich. Zwei Beispiele genügen, um über die übliche Methode des Übersetzens zu unterrichten. D. Dibelius behauptet, der „Begriff der dramatischen Exposition [sei] aus der Tatsache entstanden, daß zu Beginn eines Dramas etwas darzulegen ist“, und

ut appositè, ut breviter, ut verecundè, ut accuratè contextatur: idem omnino de Propositione Epopoeiae, quae est ejus Exordium, dicendum est.“ — J. G. Sulzer, op. cit. p. 99 verweist auf René Le Bossue, *Traité du poème épique* (1675), Liv. 3. Ch. 3, S. 190. Éd. de Par. 1693.

66 Auch der Terminus „protasis“ ist offenbar erst nachträglich in die Theorie des Dramas aufgenommen worden. Über seine Verwendung in der Rhetorik vgl. I. Chr. Theoph. Ernesti, *Lexicon Technologiae Graecorum Rhetoricae*, 1795, 297—298. — Die bei Liddell-Scott, *A Greek-English Lexicon*, 1958, 1488 angegebene Definition („Protasis: the earlier part of the dramatic poem“) ist, wie der Verweis auf Don. Comitorum Graecorum fragmenta ed. Kaibel, Berlin 1899, 69 lehrt, dem Sprachgebrauch der Grammatiker entnommen. — Die von J. G. Sulzer, op. cit. p. 96 zitierte Begriffsbestimmung lautet bei J. H. Zedler, *Großes Vollständiges Universal-Lexikon*, 1741, Sp. 251: „Protasis, ist in einer Comoedie der erste wesentliche Theil derselben, welcher zwar den Inhalt der gantzen Fabel zu verstehen giebt, doch aber den Ausgang derselben nicht vermeldet.“ — Bis zur Rezeption des Fachausdrucks Exposition aus der französischen Dramaturgie ist Protasis neben Prolog die gängige Bezeichnung. Zedler kennt 1741 „Exposition“ noch nicht.

67 Vgl. Joh. Chr. Aug. Heyses allgemeines verdeutschendes und erklärendes Fremdwörterbuch, 21 1922, 260 und die etymologischen Hinweise bei É. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, t. 3, 1962, 1278. Danach steht außer Frage, daß frz. *exposition* auf lat. *expositio* zurückgeht.

68 Die wohl früheste Kritik steht schon im Nachtrag zu J. G. Sulzers *Allgemeiner Theorie*, S. 98 in der Auflage von 1786, wo es bereits als ausgemacht gilt, „daß Prolog, oder Exposition, mehr sind, als was Hr. Sulzer sie seyn laeßt,“ d. h. mehr als „Ankuendigung des Inhalts“.

69 Vgl. Allgemeine deutsche Real-Encyclopaedie für die gebildeten Staende, 7 1827, 698. — Ebenso Joh. Chr. Aug. Heyses Fremdwörterbuch, 17 1912, 323. Die von W. Scheel besorgte 21. Auflage dieses Werks von 1922 hat dagegen „Darlegung“.

70 A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, 10. Vorlesung, Kritische Ausgabe Bd. II, 1923, 42. — Vgl. auch Universal-Lexikon oder vollständiges encyclopädisches Wörterbuch, hg. H. A. Pieper, Bd. VII, 1835, 271 und G. v. Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, 4 1964, 198.

71 Vgl. J. H. Campe, *Wörterbuch zur Erklärung und Verdeutschung der unserer Sprache aufgedrungenen fremden Ausdrücke*, 2 1813, 304. — Ebenso u. a. H. Bult-haupt, *Dramaturgie des Schauspiels*, 8 1902, Bd. III, 50. — R. Franz, *Der Aufbau der Handlung in den klassischen Dramen*, 3 1904, 14. — S. Richter, *Die Exposition bei Grillparzer*, 1911, 7. — Wilhelm Liebknechts *Volksfremdwörterbuch*, 2 1953, 81.

72 Vgl. etwa O. Sarrazin, *Verdeutschungs-Wörterbuch*, 5 1918, 79 und W. Martini, *Die Technik der Jugenddramen Goethes*, 1932, 71.

73 J. H. Campe, op. cit. p. 304, Alternativvorschlag zu *Einleitung*.

74 H. Schulz, *Deutsches Fremdwörterbuch*, 1913, 190.

schließt aus seiner Hypothese, daß Exposition „Darlegung“ heiße.⁷⁵ R. Petsch nimmt seine Folgerung als Prämisse vorweg. Er erläutert nämlich den Zweck der Exposition als „Einführung des Zuschauers in die dramatische Welt usw.“ und fordert, die sogenannte Vorfabel nicht zu „erzählen“, sondern „im Ablauf der Handlung mitzuteilen.“⁷⁶ Nun ist es für Petsch ein leichtes, „deutschen Worten, die sich wie von selbst darbieten, mit Bezug auf die dramatische Kunst einen besonderen Sinn zu geben“ und vorzuschlagen, „an Stelle des Fremdwortes ‚Exposition‘, das ja ohnehin mißverständlich ist“, „dramatische Einführung“ zu akzeptieren.⁷⁷

Es empfiehlt sich nicht, diesen Weg fortzusetzen. Auch ergeben sich drei grundsätzliche Einwände gegen künftige Dolmetschversuche. Einmal hat es sich gezeigt, daß sich ein passender deutscher Ausdruck nicht finden läßt. Ferner sind Termini technici wie Chor, Dialog, Episode, Katastrophe, Komödie, Monolog, Orchester, Pathos, Peripetie, Szene und Tragödie auch beibehalten worden, und es ist nicht einzusehen, warum man mit „Exposition“ eine Ausnahme machen sollte. Andere Völker wie Engländer, Franzosen, Italiener und Spanier haben das lateinische Nomen schließlich auch nicht übersetzt, sondern wie die Deutschen lediglich ihrer Orthographie angepaßt und als „exposition“, „esposicion“ und „exposición“ in ihren Fachwortbestand aufgenommen. Letzten Endes darf nicht außer acht gelassen werden, daß national-sprachliche Varianten, besonders natürlich unzweckmäßige, den wissenschaftlichen Austausch stören und die schmale Basis der Verständigung bedrohen, die eine gemeinsame Fachsprache bietet.⁷⁸ Ein lohnendes Ziel hat E. R. Curtius gewiesen, wenn er an die Literaturwissenschaftler appelliert, endlich mit der Erforschung der Begriffsgeschichte des von ihnen verwendeten Vokabulars zu beginnen.⁷⁹ Hier bleibt freilich noch fast alles zu tun. Da der in der vorliegenden Studie zur Debatte stehende Terminus in der Dramaturgie des Altertums fehlt, wäre es interessant zu wissen, woher er denn genommen wurde, wann er seine spezielle Bedeutung erhielt, wann er erstmals in der Poetik vorkommt und seit wann er allgemein gebräuchlich ist. Eine Beantwortung dieser Fragen würde natürlich einen Aufwand an Zeit und Arbeitskraft erfordern, den zu leisten ein einzelner gegenwärtig kaum in der Lage sein dürfte.

75 Die Exposition im deutschen naturalistischen Drama, 1935, 1.

76 Die dramatische Exposition, 1931, 211.

77 Op. cit. p. 218.

78 W. Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, betont im Vorwort zur ersten Auflage von 1948, daß es nationale Literaturwissenschaften nicht gibt. Damit will er sagen, daß die Forschung auf supranationale Kooperation angewiesen ist, die, so darf man ergänzend hinzufügen, durch uneinheitliche und divergierende Fachausdrücke sicherlich nicht gefördert wird.

79 Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, 1967, 155: „Die moderne ‚Literaturwissenschaft‘ hat es bisher versäumt, den Grund zu legen, auf dem allein sie ein haltbares Gebäude errichten könnte: eine Geschichte der literarischen Terminologie.“

Am Ende dieses Überblicks über die derzeitige Forschungslage⁸⁰ sei noch ein Letztes erwähnt. Wie der Literaturbericht deutlich gemacht haben dürfte, gehen die Ansichten oft weit auseinander. Dem aufmerksamen Leser muß es daher auffallen, wenn er einmal eine übereinstimmende Beurteilung eines Sachverhalts zur Kenntnis nehmen kann. Wie es sich nun zeigt, wird in keinem bisher ausgewerteten Beitrag bestritten, daß jedes Drama über eine Exposition verfügt und daß diese nur einen Teil des Stücks beansprucht.⁸¹ Es wäre aber ein Irrtum zu glauben, man habe endlich einmal über jeden Zweifel erhabene Fakten entdeckt. Manche Autoren stellen nämlich auch diese beiden Prämissen der soeben referierten Theorie und damit auch die auf den genannten Voraussetzungen basierenden Ergebnisse in Frage. O. Bantel, D. Campbell, R. Heinzel und L. Paalhorn behaupten nichts weniger, als daß die Exposition manchmal auch fehlen kann. Expositionslos sind O. Bantel zufolge alle analytischen Dramen wie *König Ödipus* von Sophokles und Kleists *Der zerbrochene Krug*,⁸² nach D. Campbell fast alle Stücke Shakespeares.⁸³ Im Gegensatz zu Campbell spricht L. Paalhorn nur *King Lear* die Exposition ab,⁸⁴ und R. Heinzel findet keine in den mittelalterlichen Stücken *Das Dorotheenspiel* und *Das Stürzinger Maria-Lichtmeß-Spiel*.⁸⁵

Nun könnte man darauf hinweisen, daß alle Beispiele, mit Ausnahme der ersten beiden, die sogenannte offene Bauform betreffen, die nach V. Klorz generell der Exposition entbehrt.⁸⁶ Zur Widerlegung kann dessen These jedoch nicht herangezogen werden, da sich Zweifel an ihrer Richtigkeit ergeben. Es

80 Der Bericht von H. Schauer, Exposition Peripetie Katastrophe, in: RL Bd. I, 2 1958, 418—420 läßt die oben aufgezeigten Probleme nicht einmal von ferne ahnen.

81 Den Teilcharakter der Exposition betonen u. a. J. G. Sulzer, Allgemeine Theorie der schoenen Kuenste, 2 1786, 96; G. Freytag, Die Technik des Dramas, 13 1922, 103; S. Richter, Die Exposition bei Grillparzer, 1911, 7.

82 Vgl. Grundbegriffe der Literatur, 1962, 22: „Das analytische Drama . . . hat keine E(xposition), da bei Beginn des Dramas das entscheidende Ereignis bereits geschehen ist, das Drama wird von hinten her aufgerollt.“

83 Vgl. Hebbel Ibsen and the Analytic Exposition, 1922, 5. Nach Meinung des Verfassers fehlt die Exposition in folgenden beiden Fällen: „If there are no antecedent circumstances, that is if the dramatist begins at the very beginning of the entire action, there is no need of an exposition. We see everything occurring before us . . . (op. cit. p. 6:) Thus a drama may begin at the very beginning and have no exposition, or it may set in just before the crisis and have none. In both cases action and exposition coincide.“ Da es an dieser Stelle nur darauf ankommt, Positionen aufzuzeigen, kann auf eine Erörterung solcher Spekulationen verzichtet werden. Die Fragestellung verdiente, etwa im Rahmen einer Behandlung der Exposition im Drama der atektonischen Bauform, eine eingehende Prüfung.

84 Vgl. Die ästhetische Bedeutung der Aktgliederung in der Tragödie, 1929, 157.

85 Vgl. Beschreibung des geistlichen Schauspiels im deutschen Mittelalter, 1898, 257 und 282.

86 Vgl. Geschlossene und offene Form im Drama, 1960, 112 und 116.

steht nämlich als unleugbare Tatsache fest, daß Schiller,⁸⁷ Ziel,⁸⁸ Schlag⁸⁹ und andere Shakespeare eine mustergültige Expositionstechnik bescheinigen und den Expositions-begriff also auf Dramen anwenden, die als atektonische Prototypen gelten. Klotz ist die Erklärung schuldig geblieben, warum er sich über diese Urteile hinwegsetzt. Die von ihm aufgestellte Behauptung ist zumindest ebenso umstritten wie die O. Bantels, gegen den z. B. Schiller⁹⁰ und H. J. Schrimpf⁹¹ zeugen.

Den Teilcharakter leugnet G. Hauptmann, wenn er das gesamte Drama als Exposition bezeichnet.⁹² In einer solchen Formulierung, bei der der genannte Dichter offensichtlich von einer Bedeutung des umstrittenen Begriffs ausgeht, die im Sprachgebrauch der Poetiken sonst nicht üblich ist, wird jener erschreckende Mangel an terminologischer Schärfe deutlich, den schon A. K. Stubenrauch anprangerte,⁹³ ohne daß sein Appell, auf der Basis solider Grundlagenforschung die notwendige Klärung herbeizuführen, ein Echo gefunden hätte. Das Fazit der bisherigen Erhebungen läßt sich darum noch heute zutreffend in den G. Monpetain abgeborgten lapidaren Satz kleiden, daß Exposition „ein Name“ ist, „unter dem verschiedene verschiedenes verstehen.“⁹⁴

II. Methode und Zielsetzung der Untersuchung

Wer sich in unserer Zeit mit Fragen der Poetik beschäftigt, betritt nach den Worten F. Martinis „ungesicherten Boden.“⁹⁵ Der soeben gegebene Überblick über den gegenwärtigen Stand der Forschung zu unserem Problem läßt

87. Goethe hatte Schiller am 22. 4. 1797 mitgeteilt, er halte denjenigen „dramatischen Stoff“ für ideal, „wo die Exposition schon ein Teil der Entwicklung ist.“ Darauf antwortete Schiller am 25. 4. 1797: „Was Sie den besten dramatischen Stoff nennen (wo nämlich die Exposition schon ein Teil der Entwicklung ist), das ist zum Beispiel in den Zwillingen von Shakespeare geleistet.“

88. Vgl. Ueber die dramatische Exposition, 1869, 26: „Shakespeare . . . ist ein Meister in der Exposition.“

89. Vgl. Das Drama, 1917, 144. Der Verfasser nennt als Muster einer geschickten Exposition die in *Romeo und Julia*.

90. Schiller fährt in dem zitierten Brief an Goethe vom 25. 4. 1797 fort: „Ein ähnliches Beispiel von der Tragödie ist mir nicht bekannt, obgleich der Oedipus rex sich diesem Ideal ganz erstaunlich nähert.“

91. Vgl. Kleist. Der zerbrochene Krug, in: DDD I, 1960, 352: „Die ersten sechs Auftritte umfassen die Exposition.“

92. Der Dichter notiert (Sämtliche Werke, hg. H.-E. Hass, 1963, Bd. VI, 1037) unter dem Stichwort *Dramaturgie*: „Ein Drama, das nicht vom ersten bis zum letzten Wort Exposition ist, besitzt nicht die letzte Lebendigkeit.“ — Dazu bemerkt D. Dibelius, Die Exposition im deutschen naturalistischen Drama, 1935, 61 Anm. 4 mit Recht, ein solcher Wortgebrauch hebe „den eigentlichen Begriff der Exposition selbst auf.“ — O. Mann, Poetik der Tragödie (1958), 89 zeigt sich von diesen Bedenken nicht beeindruckt.

93. Vgl. Schillers dramatische Exposition, 1914, 5—6. Der Autor fordert zwar in richtiger Erkenntnis bisheriger Unzulänglichkeiten „eine scharfe Fassung des Begriffs“, verliert sich dann jedoch selbst in die üblichen Spekulationen.

94. Vgl. Studien zu Kleists dramatischer Exposition, 1927, 7.

95. Vgl. DPhiA I, 1962, Sp. 233 unter *Poetik*.

keinen Zweifel daran, daß diese auf den Gesamtbereich der Dichtungslehre gemünzte Feststellung auch für die Thematik der Exposition im Drama gilt. Wie konnte es dazu kommen? Die „babylonische Konfusion“⁹⁶ hat verschiedene Ursachen. In der Skala der Fehlgriffe in der älteren Forschung steht die nahezu völlige Vernachlässigung des Quellenstudiums obenan. Offenbar war es bequemer, sich auf sogenannte Autoritäten wie z. B. auf Gustav Freytag und seine *Technik des Dramas* zu berufen und aus beliebten „klassischen“ Dramen Regeln abzuleiten, deren uneingeschränkte Gültigkeit man behauptete. Den Theoretikern, die die Ansichten bestimmter Autoren als Gesetze, besondere Gestaltungsweisen wie die „verwebte“ Exposition als einzig vertretbare Normen betrachteten, gelang es zwar, ein weitgehend in sich schlüssiges Dogma zu entwerfen, doch berücksichtigten sie die historische Entwicklung der dramatischen Gattung nicht und wurden infolge ihres Systemzwangs dem Formenreichtum nicht gerecht.

Der Verfasser der nun folgenden Untersuchung bemüht sich, den erwähnten Kardinalfehler zu vermeiden. Die Studie stützt sich daher auf Quellen, auf eine Fülle von Dokumenten, die es erlauben, die Begriffsgeschichte des umstrittenen Fachworts, die ja aus der Dichtung selbst nicht zu ermitteln ist, zu skizzieren,⁹⁷ die Funktionen der Exposition anzugeben und wenigstens einige Grundprobleme der Gestaltung aufzuzeigen. Die Quellenlage nötigt zu einer Beschränkung auf das Drama der tektonischen oder geschlossenen Bauform.⁹⁸ Zur Analyse dieses Typs kann man zahlreiche dramaturgische Schriften heranziehen. Die Expositionstheorie entstand, soweit sich sehen läßt, im Zusammenhang mit Erläuterungsversuchen zum Pisonenbrief des Horaz und besonders zur Aristotelischen Poetik, genauer gesagt zu deren 12. Kapitel. Die Kommentatoren vornehmlich der Renaissancezeit trachteten nach ausgiebiger Erklärung dieser Texte,⁹⁹ die für die Ausbildung der klassizistischen Doktrin in Frankreich eine ausschlaggebende Bedeutung erlangten.¹⁰⁰ Eine große Anzahl dieser nach Umfang und Qualität sehr unterschiedlichen Abhandlungen wurde herangezogen. Da die Theorie des Exponierens im wesentlichen im 18.

96. Vgl. E. Staiger, Grundbegriffe der Poetik, 1961, 235 (Nachwort). — Vgl. auch E. Olson, An outline of poetic theory, in: Critics and Criticism. Ancient and Modern, ed. R. S. Crane, 1954, 546, der nicht nur das sprachliche, sondern auch das methodische „Babel“ in der Poetik kritisiert.

97. Es wird hier eine längst vergangene Anregung von S. Richter, Die Exposition bei Grillparzer, 1911, 7 wieder aufgenommen. Es war allerdings nicht möglich, „das Wesen dieses dramatischen Einzelgliedes“ von seinen Anfängen bis zur Gegenwart „lückenlos zu verfolgen.“

98. Diese Termini werden von K. Ziegler, Das deutsche Drama der Neuzeit, in: DPhiA II, 1962, Sp. 2009 ff. und V. Klotz (in seiner oben S. 17 Anm. 86 zitierten Arbeit) a.a.O. S. 13 passim, hier im Anschluß an H. Wölfflins *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München 1915, S. 145 in der 11. Auflage verwendet.

99. Ein Verzeichnis der diesbezüglichen Schriften findet sich bei L. Cooper and A. Gudeman, A Bibliography of the Poetics of Aristotle, New Haven 1928. Vgl. auch den Nachtrag von M. T. Herrick, American Journal of Philology 52, 1931, 168.

100. Vgl. dazu R. Bray, La formation de la doctrine classique en France (1926), 1931. Im folgenden wird nach dem Nachdruck von 1957 zitiert.

Jahrhundert ausgebildet war, liefern spätere Publikationen in der Regel keine neuen Erkenntnisse und gelten daher als Sekundärliteratur. Die Erforschung des atektonisch gebauten Dramas ist noch nicht weit genug fortgeschritten. Die Darstellung der Exposition dieses Bautyps muß daher einer anderen Arbeit vorbehalten bleiben.

Die vorliegende Studie stützt sich vor allem auf die bei B. Weinberg¹⁰¹ und J. Scherer¹⁰² verzeichneten Quellen, sofern sie für die Lösung des Problems ergiebig sind, und außerdem auf die bisher zu Unrecht kaum gewürdigten Poetiken der Jesuiten. Damit wurde insgesamt eine viel breitere Grundlage gewonnen, als sie J. Scherer für notwendig erachtete, der sein Kapitel über die Exposition fast ausschließlich nach den Angaben des Manuskripts *Les caractères de la tragédie* schrieb. Es ist bis heute nicht gelungen, dieses merkwürdige Dokument zu datieren oder seinen Verfasser zu ermitteln. Die Herausgeber, die Pariser Académie des Bibliophiles, die den vollständigen Wortlaut 1870 in 315 Exemplaren veröffentlichten, vermuten, daß die Handschrift aus der Feder La Bruyères stammt, doch läßt sich diese Annahme nicht aufrechterhalten, denn der große bürgerliche Moralist konnte niemals ein Werk wie Voltaires *Alzire* zitieren, das erst vierzig Jahre nach seinem Tod erschien. Mit einiger Berechtigung darf behauptet werden, daß der Text in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstand. Er ist, was J. Scherer nicht erkannte, darum besonders wichtig, weil er den Einfluß der Rhetorik auf die Expositionstheorie beweisen hilft. Das Schriftstück zeigt ferner einen Weg auf, die Funktionen und die Gestaltung der Exposition zu erläutern. Als alleinige Basis für die Erhebungen scheidet das Manuskript schon darum aus, weil der unbekannte Verfasser, der seine Gedanken zusammen mit einer Analyse von Racines *Athalie* vorträgt, nach einer Aufzählung der „beautés de l'exposition“ einschränkend ausführt: „... voilà ce qui se trouve à la fois dans l'exposition de l'Athalie, voilà peut être ce qui ne se trouve à la fois que dans l'exposition de l'Athalie.“¹⁰³

Die nachstehende Abhandlung gliedert sich in drei Abschnitte, die jeweils einem Teilaspekt des Themas gewidmet sind. In ihnen finden sich schon die Antworten auf die meisten Fragen, die bei der einleitend vorgetragenen Überprüfung der bisherigen Forschungsergebnisse aufgeworfen wurden; die Klärung der dann noch verbleibenden Streitpunkte erfolgt in der abschließenden Zusammenfassung.

Das erste Kapitel beschäftigt sich mit der historischen Terminologie und gibt einen so weitreichenden Abriss der Dispositions- oder Ökonomielehre, daß

101 Vgl. A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance, 1961, vol. II, 1113 — 1158. Die hier aufgeführten Schriften in italienischer Sprache konnten leider nicht berücksichtigt werden.

102 Vgl. La dramaturgie classique en France, # 1959, 462—463.

103 Man. 559, 89. — Es sei an dieser Stelle darauf aufmerksam gemacht, daß alle Zitate in Orthographie und Interpunktion originalgetreu wiedergegeben werden.

daraus erhellt, „woher denn die Akten-Einteilung sich schreibt“,¹⁰⁴ und daß man eine Übersicht über die verschiedenen Bezeichnungen für das gewinnt, was wir heute als Exposition anzusprechen gewohnt sind. Das zweite Kapitel dient der Feststellung der Funktionen der Exposition und ihrer Erläuterung anhand ausgewählter Beispiele. Hier kommt es darauf an, die Exposition auch als ein Strukturelement des Dramas zu würdigen, einen Katalog aller in den Quellen erwähnten Aufgaben zu erstellen, ferner zu prüfen, ob sie alle immer realisiert werden, und schließlich zu diskutieren, ob es angeht, die Funktionen fest umrissenen „quantitativen Teilen“ zuzuordnen.

Die Auswahl der Exempel erfolgt nach folgenden Gesichtspunkten. J. Racines *Athalie* wird in enger Anlehnung an den Gedankengang von Man. 559 analysiert, um eine Demonstrationsmethode zu gewinnen. An Goethes *Iphigenie* lassen sich nahezu alle Aufgaben der Exposition nachweisen und überflüssige von unabdingbaren Expositionsfakten sondern. Lessings *Minna von Barnhelm* erlaubt es, die Funktionen in einem Stück mit Deus-ex-machina-Lösung zu studieren und der Frage nachzugehen, ob sie sich von denen in einem Trauerspiel grundsätzlich unterscheiden; für die Wahl dieses Lustspiels spricht außerdem die sehr positive Beurteilung Goethes, die eingangs schon erwähnt wurde. An Kleists *Der zerbrochene Krug* schließlich werden die Exposition im analytischen Drama und das Problem der Vorgeschichte erörtert. Das letzte Kapitel zeigt, in welcher Weise die ermittelten Funktionen ganz allgemein in einem Text verwirklicht werden können, prüft die Frage der Expositionsgrenzen und erklärt die Expositionstugenden. Die Untersuchungsmethode läßt sich als historisch und systematisch kennzeichnen.¹⁰⁵

104 Um die Beantwortung dieser Frage bittet Schiller Goethe in einem Brief vom 8. 12. 1797, denn „im Aristoteles finden wir nichts davon und bei sehr vielen griechischen Stücken würde sie gar nicht anzuwenden sein.“

105 Die Arbeit folgt darin einer von H. Dinger, Dramaturgie als Wissenschaft I, 1904, 212 (zitiert bei A. Happ, Die Dramaturgie der Jesuiten, 1922, 3) vorgebrachten Empfehlung.

REALLEXIKON DER DEUTSCHEN LITERATUR- WISSENSCHAFT

Neubearbeitung des Reallexikons
der deutschen Literaturgeschichte

gemeinsam mit Harald Fricke,
Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller

herausgegeben von
Klaus Weimar

Band I
A – G



Walter de Gruyter · Berlin · New York
1997

ler (Hg.): Experimentelle amerikanische Prosa. Stuttgart 1977. – Siegfried J. Schmidt (Hg.): Experiment in Literatur und Kunst. München 1978. – Hans Schwerte: Der Begriff des Experiments in der Dichtung. In: Literatur und Geistesgeschichte. Hg. v. Reinhold Grimm und Conrad Wiedemann. Berlin 1968, S. 387–405.

Georg Jäger

Explication de texte ↗ *Werkimmanente Interpretation*

Explicit ↗ *Kolophon*

Explication ↗ *Terminologie*

Exposition

Die Vermittlung von Vorkenntnissen am Anfang eines Dramas bzw. der dazu bestimmte Abschnitt.

Expl: Der dramaturgische Terminus *Exposition* steht (1) für die Vermittlung desjenigen Wissens über Vorgeschichte, Ausgangssituation und Personen, das zum Verständnis der folgenden ↗ *Handlung* nötig ist, und (2) für die nicht genau abgrenzbare, oft aber den ganzen ersten, teilweise auch noch den zweiten ↗ *Akt* umfassende Partie am Anfang eines ↗ *Dramas*, in der durch ↗ *Dialog*₁ oder ↗ *Monolog* vor Eintritt des ersten situationsverändernden Geschehensmomentes jenes Wissen vermittelt wird.

Die Exposition unterscheidet sich (a) vom handlungsexternen ↗ *Prolog* durch die Zugehörigkeit zur Dramenhandlung, (b) von einer ausdrücklichen Vorstellung der Personen durch ihre Indirektheit, (c) von den zurückgreifenden Informationen im Verlaufe des ↗ *Analytischen Dramas* sowohl durch die Stellung am Anfang als auch dadurch, daß die Informationen in erster Linie für das Publikum bestimmt und deshalb innerhalb der Handlung nicht selten redundant sind.

WortG: In der Rhetorik bedeutet lat. *expositio* (von *exponere* ‚ausstellen, aussetzen,

darlegen‘) die Darlegung des Sachverhalts im Rahmen der narratio, des zweiten Hauptteils der Rede (Cicero, ‚De inventione‘ 1,19,27; Quintilian 3,9,7; vgl. Lausberg §§ 289 f.). Seit der Mitte des 16. Jhs. wird *expositio* auch als Bezeichnung für den Prolog mit derselben Funktion der Inhaltsangabe gebraucht (Camerarius, 22: Euripidae expositiones); ebenso bezeichnet seit dem 17. Jh. frz. *exposition* (*du sujet*) ‚die den Theaterstücken, besonders den Komödien, voranstehende oder in einem vorgeschalteten Prolog enthaltene Inhaltsangabe‘ (Bickert, 39). Im Unterschied dazu meint dt. *Exposition* von Anfang an (Erstbeleg: Nicolai an Lessing, 31.8.1756; Lessing/Mendelssohn/Nicolai, 48) nicht mehr einen vorangestellten Prolog, sondern die Anfangspartie des Dramas und innerhalb ihrer die von den Personen indirekt gegebene Nachricht ‚sowohl von der Handlung, welche vorgestellt werden soll, als [auch] von den Begebenheiten, welche vor der Handlung vorhergegangen sind‘ (Lessing/Mendelssohn/Nicolai, 26). Die noch am lat. und frz. Sprachgebrauch orientierte erste Bedeutungskomponente ‚vorgreifende Inhaltsangabe‘ hat sich schon am Ende des 18. Jhs. verloren. Als ‚Vermittlung der Vorgeschichte‘ verstanden, wird *Exposition* auch auf Erzählliteratur übertragen. (Goethe an Schiller, 22. 4. 1797).

Joachim Camerarius: Commentatio explicatio omnium tragoediarum Sophoclis. Basel 1556. – Gotthold Ephraim Lessing, Moses Mendelssohn, Friedrich Nicolai: Briefwechsel über das Trauerspiel. Hg. v. Jochen Schulte-Sasse. München 1972.

BegrG: Die Bildung des Begriffs ‚Exposition‘ ist Ergebnis einer Wandlung des antiken Begriffs ‚Prolog‘ in Reaktion auf die langfristige Veränderung des Dramas. Aristoteles bestimmt den Prolog selbst als die gesamte Anfangspartie des Dramas vor dem Auftreten des Chors (‚Poetik‘, Kap. 12; 1452 b 19) und seine Funktion als die der unerläßlichen (mono- oder dialogischen) Orientierung des Publikums darüber, wovon das Drama handelt (‚Rhetorik‘ 3,14; 1415 a 12–21). Unter Voraussetzung der Akteinteilung konzipiert der Grammatiker

Donat (4. Jh.) in seinem Terenz-Kommentar den ersten ↗ *Akt*, den er ↗ *Protasis* nennt, als den Ort, an dem die Funktion des Prologs erfüllt, also ein Teil der Handlung bekannt gegeben und ein Teil noch verschwiegen wird (‚pars argumenti explicatur, pars reticetur‘; Donatus, ‚Excerpta de comedia‘ 7,4), welche Bestimmung von Scaliger (‚proponitur et narratur summa rei sine declaratione exitus‘; Scaliger 1,15) bis Sulzer (Art. ‚Ankündigung‘, Sulzer 1, 145 f.) wiederholt wird. Renaissancepoetiker wie Riccoboni u. a. erfassen den ersten Akt (Protasis) – im Hinblick auf die Funktion der Informationsvergabe ans Publikum – als ‚integrierten Prolog‘ (*prologus coniunctus* in Opposition zu *prologus separatus*; Bickert, 36–38). Dessen Benennung als *expositio* (bzw. frz. *exposition*) im 17. Jh. macht explizit, daß der erste Akt (Protasis bzw. *prologus coniunctus*) als der – nach einem separaten Prolog – zweite Dramenteil schon seit Donat in genauer Parallele zur narratio als dem zweiten Redeteil konzipiert ist (Bickert, 48–52): Beide haben je auf ihre Weise die Funktion, die Sache (argumentum) darzulegen (exponere). Diesen Stand der Begriffsentwicklung (noch ohne den Begriffsnamen) repräsentiert in Deutschland um die Mitte des 18. Jhs. M. C. Curtius, der in der römischen Komödie einen separaten Prolog von einem anderen unterscheidet, ‚welchen sie zwar nicht so nannten, der es aber in der That war‘; und dieser ‚wahre Prologus‘ wird von ihm ganz im Sinne der Exposition definiert als ‚die Erklärung des Zustandes der Sachen, worin sich dieselben, bey dem Anfange der Handlung, befinden‘ (Curtius, 179 f.). Das Fazit formuliert Blanckenburg mit der Feststellung: ‚auf der griechischen Bühne enthielt der Prologus das was jetzt die Exposition enthält‘, und das sei nicht nur eine ‚Ankündigung‘, wie Sulzer das ‚Kunstwort‘ *Exposition* übersetzt und verstanden hat, sondern auch ‚die Anzeige [...] dessen, was vorher gegangen, und zur Verständlichkeit des Folgenden zu wissen, und das Werk zu einem Ganzen zu machen, erforderlich ist‘ (Sulzer 1, 146 f.). G. Freytags Detaillierungen und Systematisierungen (1863) ha-

ben den Begriff nicht verändert. In neuerer Zeit scheint das Profil des Begriffs sich wieder zu verwischen, etwa in G. Hauptmanns These, das wahrhaft lebendige Drama sei ‚vom ersten bis zum letzten Wort Exposition‘ (Hauptmann, 1037), oder in der Rede von einer ‚Binnenexposition‘ (Pütz, 165–203) oder gar der Infragestellung des Unterschiedes von expositorischer und analytischer Informationsvergabe (Pfister, 124–137).

Michael Conrad Curtius: Aristoteles Dichtkunst, ins Deutsche übersetzt [Hannover 1753]. Repr. Hildesheim, New York 1973. – Gustav Freytag: Die Technik des Dramas [Leipzig 1863]. Repr. 1922: Darmstadt 1965. – Gerhart Hauptmann: Sämtliche Werke. Hg. v. Hans-Egon Hass. Bd. 6. Berlin 1963. – Manfred Pfister: Das Drama. München 1988. – Peter Pütz: Die Zeit im Drama. Göttingen 1970.

SachG: Die zum Verständnis eines Dramas nötigen Informationen werden in der deutschen Literatur bis zum Ende des 17. Jhs. in der Regel in einem handlungsexternen Prolog oder einem ↗ *Argumentum*₂ vermittelt, im 18. und 19. Jh. fast ausnahmslos in der Exposition. ↗ *Stationendrama* und ↗ *Einakter* verzichten häufig, die avangardistischen Dramen des 20. Jhs. stets auf das Nachholen von Vorgeschichte und damit auf die Hauptfunktion der Exposition, während das ↗ *Epische Theater* bisweilen Äquivalente des separaten Prologs einsetzt.

ForschG: Nach dem Erscheinen der Arbeiten von Schultheis (1971), die die älteren Untersuchungen zur Expositionstechnik einzelner Autoren des 18. und 19. Jhs. auf breiterer Materialbasis weiterführt, und von Bickert (1969), die der nicht-normativen systematischen Erforschung der Exposition erstmals eine begriffsgeschichtliche Grundlage bietet, ist das Interesse an der Exposition offenbar weitgehend zum Erliegen gekommen.

Lit: Bernhard Asmuth: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart 1994, S. 102–109, 133. – Klaus L. Berghahn: ‚Das Pathetisch-Erhabene‘. Schillers Dramentheorie. In: Deutsche Dramentheorien. Hg. v. Reinhold Grimm. Frankfurt 1973, S. 214–244. – Hans Günther Bickert: Studien zum Problem der Exposition im Drama der

tektionischen Bauform. Marburg 1969. – Joerg O. Fichte: Expository voices in medieval drama. Essays on the mode and function of dramatic exposition. Nürnberg 1975. – Eckard Lefèvre: Die Expositionstechnik in den Komödien des Terenz. Darmstadt 1969. – Paola Gull Pugliatti: The distribution of implicit information in the opening scenes of dramatic texts. In: *Lingua e Stile* 16 (1981), S. 481–493. – Hans Werner Schmidt: Die Struktur des Eingangs. In: Die Bauformen der griechischen Tragödie. Hg. v. Walter Jens. München 1971, S. 1–46. – Werner Schultheis: Dramatisierung von Vorgeschichte. Assen 1971.

Bernhard Asmuth

Expressionismus

Der Kunstgeschichte entlehnte Bezeichnung für eine literaturgeschichtliche Epoche des frühen 20. Jhs.

Expl: Als literarischer Epochenbegriff umfaßt ‚Expressionismus‘ im weiteren Sinn eine Oppositionsbewegung, die sich zwischen 1910 und 1925 gesellschaftskritisch gegen das Bürgertum richtet und sich forciert von formgeschichtlich konventionelleren Zeitströmungen wie Naturalismus und \nearrow *Fin de siècle*, von Jugendstil, Neoklassizismus, \nearrow *Neuromantik*, Symbolismus und Impressionismus absetzt. Programmatische und historische Überschneidungen bestehen hingegen zum Futurismus (s. BegrG) und \nearrow *Dadaismus*. Mitte der 20er Jahre wird die kurzlebige Epoche von der \nearrow *Neuen Sachlichkeit* abgelöst.

Als Stilbegriff synthetisiert ‚Expressionismus‘ heterogene Inhalte und widerstrebende Tendenzen. Er verbindet eine – im Futurismus forcierte – Begeisterung für technischen Fortschritt mit Zivilisationskritik und der Entdeckung des Archaischen in der Kunst. Expressionistisch ist die – im Dadaismus radikalisierte – abstrakte Wortkunst des ‚Sturm‘-Kreises, aber auch das irrationale Verkündigunqspathos der Nachkriegszeit. Der immanenten ästhetischen Reflexion künstlerischer Mittel bis zum Formenkult kontrastiert scharfe Gesellschaftskritik und politisches Engagement, vitalistischer Gewaltverherrlichung die pa-

zifistische Friedenspredigt. Parteipolitisch und ideologisch stehen der linken Mehrheit von USPD-Anhängern Autoren gegenüber, die später Nationalsozialisten wurden; neben Atheisten und Skeptikern finden sich messianische Verkünder christlicher Botschaften.

Zu den bevorzugten literarischen Techniken des Expressionismus zählen Ausdrucks-mittel wie groteske Verzerrung, Dynamisierung des Statischen oder mythologische Überdimensionierung, Aggressivität und Plakativität der Darstellung, symbolstarke Sprachgestik und die Darstellung explodierender Erregungszustände. Harmonievorstellungen werden seziert; im Häßlichen, in der Deformation soll die zeitgenössische Wahrheit zum Vorschein kommen; verbreiteter Desorientierung, Ich-Spaltung und Angst wird Ausdruck verliehen. Gegen die materielle Wirklichkeitsnachbildung, die Wissenschaftsgläubigkeit und den Milieudeterminismus des \nearrow *Naturalismus* führt der intellektuelle Künstler das ‚Geistige‘ und die Reduktion auf Essentielles ins Feld; übereinstimmende Themen wie Großstadterfahrung oder soziales Elend werden ins Höhnisch-Groteske übersteigert. Gegen die Feinnuancierung des \nearrow *Impressionismus* und artifizielle Sprachkunst des \nearrow *Symbolismus* begehren das plakative Wort, der Schrei, der Imperativ auf.

WortG: *Expressionismus* ist gebildet nach lat. *expressio* ‚Ausdruck‘. Bereits 1850 und um 1880 firmierten eine englische Malerschule bzw. amerikanische Bohémiens als *expressionists*. Die Schreibtechnik eines ‚Expressionisten‘ empfahl in Deutschland Paul Scheerbart Max Bruns (Brief vom 11. 11. 1900). In Frankreich präsentierte 1901 J. A. Hervé im Pariser ‚Salon des Indépendants‘ ein Ensemble nicht-impressionistischer Ausdrucksstudien unter dem Etikett *Expressionisme*.

In Deutschland wurden als *Expressionisten* öffentlich zum ersten Mal 1911 auf der 22. Ausstellung der Berliner Sezession die französischen Kubisten und ‚Fauves‘ (die ‚Wilden‘) im Katalog verzeichnet; Ausstellungsbesprechungen mehrerer Zeitschriften griffen das Schlagwort noch im selben Jahr

LUDWIG TIECK
SCHRIFTEN

in zwölf Bänden

Herausgegeben von
Manfred Frank
Paul Gerhard Klussmann
Ernst Ribbat
Uwe Schweikert
Wulf Segebrecht

Band 6

LUDWIG TIECK
PHANTASUS

Herausgegeben
von Manfred Frank

DEUTSCHER
KLASSIKER
VERLAG

DER GESTIEFELTE KATER

EIN KINDERMÄRCHEN
IN DREI AKTEN,
MIT ZWISCHENSPIELEN,
EINEM PROLOGE
UND EPILOGE

PERSONEN:

DER KÖNIG.
DIE PRINZESSIN, *seine Tochter.*
PRINZ NATHANAEL *von Malsinki.*
LEANDER, *Hofgelehrter.*
HANSWURST, *Hofnarr.*
EIN KAMMERDIENER.
DER KOCH.
LORENZ, } *Brüder und Bauern.*
BARTHEL, }
GOTTLIEB. }
HINZE, *ein Kater.*
EIN WIRT.
KUNZ, } *Bauern.*
MICHEL. }
GESETZ, *ein Popanz.*
EIN BESÄNFTIGER.
DER DICHTER.
EIN SOLDAT.
ZWEI HUSAREN.
ZWEI LIEBENDE.
BEDIENTE.
MUSIKER.
EIN BAUER.

DER SOUFFLEUR.
EIN SCHUHMACHER.
EIN HISTORIOGRAPH.
FISCHER, }
MÜLLER, } *Zuschauer.*
SCHLOSSER, }
BÖTTICHER, }
LEUTNER, }
WIESENER, }
DESSER NACHBAR. }
ELEPHANTEN.
LÖWEN.
BÄREN.
EIN AMTMANN.
ADLER UND ANDRE VÖGEL.
EIN KANINCHEN.
REBHÜHNER.
JUPITER.
TARKALEON.
DER MASCHINIST.
GESPENSTER.
AFFEN.
DAS PUBLIKUM.

PROLOG

Die Szene ist im Parterre, die Lichter sind schon angezündet, die Musiker sind im Orchester versammelt. – Das Schauspiel ist voll, man schwatzt durcheinander, mehr Zuschauer kommen, einige drängen, andre beklagen sich. Die Musiker stimmen.

Fischer, Müller, Schlosser, Bötticher im Parterre, eben so auf der andern Seite Wiesener und dessen Nachbar.

FISCHER Aber ich bin doch in der Tat neugierig. – Lieber Herr Müller, was sagen Sie zu dem heutigen Stücke?

MÜLLER Ich hätte mir eher des Himmels Einfall vermutet, als ein solches Stück auf unserm großen Theater zu sehn – auf unserm National-Theater! Ei! ei! nach allen den Wochenschriften, den kostbaren Kleidungen, und den vielen, vielen Ausgaben!

FISCHER Kennen Sie das Stück schon?

MÜLLER Nicht im mindesten. – Einen wunderlichen Titel führt es: *Der gestiefelte Kater*. – Ich hoffe doch nimmermehr, daß man die Kinderpossen wird aufs Theater bringen.

SCHLOSSER Ist es denn vielleicht eine Oper?

FISCHER Nichts weniger, auf dem Komödienzettel steht: ein *Kindermärchen*.

SCHLOSSER Ein Kindermärchen? Aber ums Himmels Willen, sind wir denn Kinder, daß man uns solche Stücke aufführen will? Es wird doch wohl nun und nimmermehr ein ordentlicher Kater aufs Theater kommen?

FISCHER Wie ich es mir zusammen reime, so ist es eine Nachahmung der neuen Arkadier, und es kommt ein verruchter Bösewicht, ein katerartiges Ungeheuer vor, mit dem es fast solche Bewandnis, wie mit dem Tarkaleon hat, nur daß er etwa statt rot ums Maul, schwärzlich gefärbt ist.

MÜLLER Das wäre nun nicht übel, denn ich habe schon längst gewünscht, eine solche recht wunderbare Oper einmal ohne Musik zu sehn.

FISCHER Wie? Ohne Musik? Ohne Musik, Freund, ist dergleichen abgeschmackt, denn ich versichre Sie, Liebster, Bester, nur durch diese himmlische Kunst bringen wir alle die Dummheiten hinunter. Ei was, genau genommen sind wir über Fratzen und Aberglauben weg; die Aufklärung hat ihre Früchte getragen, wie sichs gehört.

MÜLLER So ist es wohl ein ordentliches Familiengemälde, und nur ein Spaß, gleichsam ein einladender Scherz mit dem Kater, nur eine Veranlassung, wenn ich so sagen darf, oder ein bizarrer Titel, Zuschauer anzulocken.

SCHLOSSER Wenn ich meine rechte Meinung sagen soll, so halte ich das Ganze für einen Pfiff, Gesinnungen, Winke unter die Leute zu bringen. Ihr werdet sehen, ob ich nicht Recht habe. Ein Revolutionsstück, so viel ich begreife, mit abscheulichen Fürsten und Ministern, und dann ein höchst mystischer Mann, der sich mit einer geheimen Gesellschaft tief, tief unten in einem Keller versammelt, wo er als Präsident etwa verlarvt geht, damit ihn der gemeine Haufe für einen Kater hält. Nun da kriegen wir auf jeden Fall tiefsinnige und religiöse Philosophie und Freimaurerei. Endlich fällt er als das Opfer der guten Sache. O du Edler! Freilich mußt du gestiefelt sein, um allen den Schurken die vielen Tritte in dem gefühllosen Hintern geben zu können!

FISCHER Sie haben gewiß die richtige Einsicht, denn sonst würde ja der Geschmack abscheulich vor den Kopf gestoßen. Ich muß wenigstens gestehn, daß ich nie an Hexen oder Gespenster habe glauben können, viel weniger an den gestiefelten Kater.

MÜLLER Es ist das Zeitalter für diese Phantome nicht mehr.

SCHLOSSER Doch, nach Umständen. Könnte nicht in recht bedrängter Lage ein großer Abgeschiedener unerkannt als Hauskater im Palast wandeln, und sich zur rechten Zeit wundertätig zu erkennen geben? Das begreift sich ja mit

der Vernunft, wenn es höheren und mystischen Endzwecken dient. – Da kommt ja Leutner, der wird uns vielleicht mehr sagen können.

LEUTNER *drängt sich durch*: Guten Abend, guten Abend!

Nun, wie gehts?

MÜLLER Sagen Sie uns nur, wie es mit dem heutigen Stücke beschaffen ist.

Die Musik fängt an.

LEUTNER Schon so spät? Da komm ich ja grade zur rechten Zeit. – Mit dem Stücke? Ich habe so eben den Dichter gesprochen, er ist auf dem Theater und hilft den Kater anzieh'n.

VIELE STIMMEN Hilft? – der Dichter? – den Kater? – Also kommt doch ein Kater vor?

LEUTNER Ja freilich, und er steht ja auch auf dem Zettel.

FISCHER Wer spielt ihn denn?

LEUTNER Je, der fremde Akteur, der große Mann.

BÖTTICHER Da werden wir einen Göttergenuß haben. Eil, wie doch dieser Genius, der alle Charaktere so innig fühlt und fein nuanciert, dieses Individuum eines Katers herausarbeiten wird! Ohne Zweifel Ideal, im Sinn der Alten, nicht unähnlich dem Pygmalion, nur Soccus hier, wie dort Kothurn. Doch sind Stiefeln freilich Kothurne, und keine Sokken. Ich schwebe noch im Dilemma des Zweifels. – O, meine Herren, nur ein wenig Raum für meine Schreibtäfel und Bemerkungen.

MÜLLER Aber wie kann man denn solches Zeug spielen?

LEUTNER Der Dichter meint, zur Abwechslung, –

FISCHER Eine schöne Abwechslung! Warum nicht auch den Blaubart, und Rotkäppchen oder Däumchen? Eil der vortrefflichen Sujets fürs Drama!

MÜLLER Wie werden sie aber den Kater anzieh'n? – Und ob er denn wirkliche Stiefeln trägt?

LEUTNER Ich bin eben so begierig wie Sie alle.

FISCHER Aber wollen wir uns denn wirklich solch Zeug vorspielen lassen? Wir sind zwar aus Neugier hergekommen, aber wir haben doch Geschmack.

MÜLLER Ich habe große Lust zu pochen.

LEUTNER Es ist überdies etwas kalt. Ich mache den Anfang.

Er trommelt, die übrigen akkompagnieren.

WIESENER *auf der andern Seite*: Weswegen wird denn gepocht?

LEUTNER Den guten Geschmack zu retten.

WIESENER Nun, da will ich auch nicht der Letzte sein. *Er trommelt.*

STIMMEN Still! Man kann ja die Musik nicht hören.

Alles trommelt.

SCHLOSSER Aber man sollte doch das Stück auf jeden Fall erst zu Ende spielen lassen, denn man hat doch sein Geld ausgegeben, und in der Komödie wollen wir doch einmal sein, aber hernach wollen wir pochen, daß man es vor der Tür hört.

ALLE Nein, jetzt, jetzt, – der Geschmack, – die Regeln, – die Kunst, – alles geht sonst zu Grunde.

EIN LAMPENPUTZER *erscheint auf dem Theater*: Meine Herren soll man die Wache herein schicken?

LEUTNER Wir haben bezahlt, wir machen das Publikum aus, und darum wollen wir auch unsern eignen guten Geschmack haben und keine Possen.

LAMPENPUTZER Aber das Pochen ist ungezogen und beweist, daß Sie keinen Geschmack haben. Hier bei uns wird nur geklatscht und bewundert, denn solch honettes Theater, wie das unsere hier, wächst nicht auf den Bäumen, müssen Sie wissen.

DER DICHTER *hinter dem Theater*: Das Stück wird sogleich seinen Anfang nehmen.

MÜLLER Kein Stück, – wir wollen kein Stück, – wir wollen guten Geschmack, –

ALLE Geschmack! Geschmack!

DICHTER Ich bin in Verlegenheit; – was meinen Sie, wenn ich fragen darf!

SCHLOSSER Geschmack! – Sind Sie ein Dichter, und wissen nicht einmal, was Geschmack ist?

DICHTER Bedenken Sie einen jungen Anfänger –

- SCHLOSSER Wir wollen nichts von Anfänger wissen, wir wollen ein ordentliches Stück sehn, – ein geschmackvolles Stück!
- DICHTER Von welcher Sorte? Von welcher Farbe?
- MÜLLER Familiengeschichten.
- LEUTNER Lebensrettungen.
- FISCHER Sittlichkeit und deutsche Gesinnung.
- SCHLOSSER Religiös erhebende, wohltuende geheimen Gesellschaften!
- WIESENER Hussiten und Kinder!
- NACHBAR Recht so, und Kirschen dazu, und Viertelmeter!
- DER DICHTER *kommt hinter dem Vorhange hervor*: Meine Herren –
- ALLE Ist der der Dichter?
- FISCHER Er sieht wenig wie ein Dichter aus.
- SCHLOSSER Naseweis.
- DICHTER Meine Herren, – verzeihen Sie meiner Keckheit!
- FISCHER Wie können Sie solche Stücke schreiben? Warum haben Sie sich nicht gebildet?
- DICHTER Vergönnen Sie mir nur eine Minute Gehör, ehe Sie mich verdammen. Ich weiß, daß ein verehrungswürdiges Publikum den Dichter richten muß, daß vor Ihnen keine Appellation statt findet, aber ich kenne auch die Gerechtigkeitsliebe eines verehrungswürdigen Publikums, daß es mich nicht von einer Bahn zurück schrecken wird, auf welcher ich seiner gütigen Leitung und seiner Einsichten so sehr bedarf.
- FISCHER Er spricht nicht übel.
- MÜLLER Er ist höflicher, als ich dachte.
- SCHLOSSER Er hat doch Respekt vor dem Publikum.
- DICHTER Ich schäme mich, die Eingebung meiner Muse so erleuchteten Richtern vorzuführen, und nur die Kunst unsrer Schauspieler tröstet mich noch einigermaßen, sonst würde ich ohne weitere Umstände in Verzweiflung versinken.
- FISCHER Er dauert mich.

- MÜLLER Ein guter Kerl!
- DICHTER Als ich dero gütiges Pochen vernahm, – noch nie hat mich etwas dermaßen erschreckt, ich bin noch bleich und zittre, und begreife selbst nicht, wie ich zu der Kühnheit komme, so vor Ihnen zu erscheinen.
- LEUTNER So klatscht doch!
- ALLE *klatschen*.
- DICHTER Ich wollte einen Versuch machen, durch Laune, wenn sie mir gelungen ist, durch Heiterkeit, ja, wenn ich es sagen darf, durch Possen zu belustigen, da uns unsere neuesten Stücke so selten zum Lachen Gelegenheit geben.
- MÜLLER Das ist auch wahr.
- LEUTNER Er hat Recht, – der Mann.
- SCHLOSSER Bravo! bravo!
- ALLE Bravo! bravo! *Sie klatschen*.
- DICHTER Mögen Sie, Verehrungswürdige, jetzt entscheiden, ob mein Versuch nicht ganz zu verwerfen sei. Mit Zittern zieh ich mich zurück, und das Stück wird seinen Anfang nehmen. *Er verbengt sich sehr ehrerbietig und geht hinter den Vorhang*.
- ALLE Bravo! bravo!
- STIMME VON DER GALERIE Da Capo! –
Alles lacht. Die Musik fängt wieder an, indem geht der Vorhang auf.

ERSTER AKT

ERSTE SZENE

Kleine Bauernstube

*Lorenz, Barthel, Gottlieb. Der Kater Hinze
liegt auf einem Schemel am Ofen.*

LORENZ Ich glaube, daß nach dem Ableben unsers Vaters
unser kleines Vermögen sich bald wird einteilen lassen.
Ihr wißt, daß der selige Mann nur drei Stück von Beland
zurück gelassen hat: ein Pferd, einen Ochsen und jenen
10 Kater dort. Ich, als der älteste, nehme das Pferd, Barthel
der nächste nach mir, bekommt den Ochsen, und so bleibt
denn natürlicherweise für unsern jüngsten Bruder Gott-
lieb der Kater übrig.

LEUTNER *im Parterre:* Um Gottes Willen! hat man schon
15 eine solche Exposition gesehn! Man sehe doch, wie tief die
dramatische Kunst gesunken ist!

MÜLLER Aber ich habe doch alles recht gut verstanden.

LEUTNER Das ist ja eben der Fehler, man muß es dem
Zuschauer so verstohlener Weise unter den Fuß geben
20 ihm aber nicht so geradezu in den Bart werfen.

MÜLLER Aber man weiß doch nun, woran man ist.

LEUTNER Das muß man ja durchaus nicht so geschwind
wissen; daß man so nach und nach hinein kömmt, ist ja
eben der beste Spaß.

25 SCHLOSSER Die Illusion leidet darunter, das ist ausgemacht.

BARTHEL Ich glaube, Bruder Gottlieb, du wirst auch mit
der Einteilung zufrieden sein, du bist leider der jüngste,
und da mußt du uns einige Vorrechte lassen.

GOTTLIEB Freilich wohl.

30 SCHLOSSER Aber warum mischt sich denn das Pupillenkol-

zum nicht in
lichkeiten, die

LORENZ So wollen wir

wohl, laß dir die Zeit nicht lang werden.

GOTTLIEB Adieu.

Die Brüder gehn ab. Allein. Monolog:

Sie gehn fort – und ich bin allein. – Wir haben alle drei unsre
Hütten; Lorenz kann mit seinem Pferde doch den Acker
bebauen, Barthel kann seinen Ochsen schlachten und ein-
salzen, und eine Zeitlang davon leben, – aber was soll ich
10 Armer Unglückseliger mit meinem Kater anfangen? –
Höchstens kann ich mir aus seinem Felle für den Winter
einen Muff machen lassen, aber ich glaube, er ist jetzt noch
dazu in der Mause. – Da liegt er und schläft ganz ruhig. –
Armer Hinze! Wir werden uns bald trennen müssen. Es tut
15 mir leid, ich habe ihn auferzogen, ich kenne ihn, wie mich
selber, – aber er wird daran glauben müssen, ich kann mir
nicht helfen, ich muß ihn wahrhaftig verkaufen. – Er sieht
mich an, als wenn er mich verstünde, es fehlt wenig, so fang
ich an zu weinen. *Er geht in Gedanken auf und ab.*

MÜLLER Nun, seht Ihr wohl, daß es ein rührendes Fami-
liengemälde wird? Der Bauer ist arm und ohne Geld, er
wird nun in der äußersten Not sein treues Haustier ver-
kaufen, an irgend ein empfindsames Fräulein, und da-
25 durch wird am Ende sein Glück gegründet werden. Sie
verliebt sich in ihn und heiratet ihn. Es ist eine Nachah-
mung vom *Papagei* von Kotzebue, aus dem Vogel ist hier
eine Katze gemacht, und das Stück findet sich von selbst.

FISCHER Nun es so kömmt, bin ich auch zufrieden.

HINZE DER KATER *richtet sich auf, dehnt sich, macht einen hohen*
30 *Buckel, gähnt und spricht dann:* Mein lieber Gottlieb, – ich
habe ein ordentliches Mitleiden mit Euch.

GOTTLIEB *erstaunt:* Wie, Kater, du sprichst?

DIE KUNSTRICHTER *im Parterre:* Der Kater spricht? – Was
ist denn das?

FISCHER Unmöglich kann ich da in eine vernünftige Illu-
35 sion hinein kommen.

- MÜLLER Eh ich mich so täuschen lasse, will ich lieber zeit
lebens kein Stück wieder sehn.
- HINZE Warum soll ich nicht sprechen können, Gottlieb?
- GOTTLIEB Ich hätt es nicht vermutet, ich habe zeitleben
noch keine Katze sprechen hören.
- HINZE Ihr meint, weil wir nicht immer in alles mitreden
wären wir gar Hunde.
- GOTTLIEB Ich denke, ihr seid bloß dazu da, Mäuse zu fän
gen.
- 10 HINZE Wenn wir nicht im Umgange mit den Menschen
eine gewisse Verachtung gegen die Sprache bekämen, so
könnten wir alle sprechen.
- GOTTLIEB Nun, das gesteh ich! – Aber warum laßt ihr euch
denn so gar nichts merken?
- 15 HINZE Um uns keine Verantwortung zuzuziehen, denn
wenn uns sogenannten Tieren noch erst die Sprache an
geprügelt würde, so wäre gar keine Freude mehr auf der
Welt. Was muß der Hund nicht alles tun und lernen! Wie
wird das Pferd gemartert! Es sind dumme Tiere, daß sie
20 sich ihren Verstand merken lassen, sie müssen ihrer Eitel
keit durchaus nachgeben; aber wir Katzen sind noch im
mer das freieste Geschlecht, weil wir uns bei aller unsrer
Geschicklichkeit so ungeschickt anzustellen wissen, daß
es der Mensch ganz aufgibt, uns zu erziehen.
- 25 GOTTLIEB Aber warum entdeckst du mir das alles?
- HINZE Weil Ihr ein guter, ein edler Mann seid, einer von
den wenigen, die keinen Gefallen an Dienstbarkeit und
Sklaverei finden, seht, darum entdecke ich mich Euch
ganz und gar.
- 30 GOTTLIEB *reicht ihm die Hand:* Braver Freund!
- HINZE Die Menschen stehn in dem Irrtume, daß an uns
jenes seltsame Murren, das aus einem gewissen Wohlbe
hagen entsteht, das einzige Merkwürdige sei, sie streicheln
uns daher oft auf eine ungeschickte Weise, und wir spin
35 nen dann gewöhnlich nur, um uns vor Schlägen zu si
chern. Wüßten sie aber mit uns auf die wahre Art umzu
gehn, glaube mir, sie würden unsre gute Natur zu allem

- gewöhnen, und Michel, der Kater bei Eurem Nachbar,
läßt es sich ja auch zuweilen gefallen, für den König durch
einen Tonnenband zu springen.
- GOTTLIEB Da hast du Recht.
- HINZE Ich liebe Euch, Gottlieb, ganz vorzüglich. Ihr habt
mich nie gegen den Strich gestreichelt, Ihr habt mich
schlafen lassen, wenn es mir recht war, Ihr habt Euch
widersetzt, wenn Eure Brüder mich manchmal aufneh
men wollten, um mit mir ins Dunkle zu gehn, und die
sogenannten elektrischen Funken zu beobachten, – für
10 alles dieses will ich nun dankbar sein.
- GOTTLIEB Edelmütiger Hinze! Ha, mit welchem Unrecht
wird von euch schlecht und verächtlich gesprochen, eure
Treue und Anhänglichkeit bezweifelt! Die Augen gehn
mir auf; welchen Zuwachs von Menschenkenntnis be
15 komme ich so unerwartet!
- FISCHER Freunde, wo ist unsre Hoffnung auf ein Familien
gemälde geblieben?
- HEUTNER Es ist doch fast zu toll.
- SCHLOSSER Ich bin wie im Traum.
- 20 HINZE Ihr seid ein braver Mann, Gottlieb, aber, – nehmts
mir nicht übel, – Ihr seid etwas eingeschränkt, borniert,
keiner der besten Köpfe, wenn ich frei heraus sprechen
soll.
- GOTTLIEB Ach Gott nein.
- 25 HINZE Ihr wißt zum Beispiel jetzt nicht, was Ihr anfangen
wollt.
- GOTTLIEB Du hast ganz meine Gedanken.
- HINZE Wenn Ihr Euch auch einen Muff aus meinem Pelze
machen liebet –
- 30 GOTTLIEB Nimms nicht übel, Kamerad, daß mir das vorher
durch den Kopf fuhr.
- HINZE Ach nein, es war ein ganz menschlicher Gedanke. –
Wißt Ihr kein Mittel, Euch durchzubringen?
- 35 GOTTLIEB Kein einziges.
- HINZE Ihr könntet mit mir herumziehn und mich für Geld
sehen lassen, – aber das ist immer keine sichre Lebensart.

GOTTLIEB Nein.

HINZE Ihr könntet vielleicht ein Naturdichter werden, aber dazu seid Ihr zu gebildet, Ihr könntet an ästhetischen Journalen mitarbeiten, aber, wie gesagt, Ihr seid keine der besten Köpfe, die dazu immer verlangt werden, da müßtet Ihr noch Jahr und Tag abwarten, weil es nachher nicht mehr so genau genommen wird, denn nur die neuen Besen kehren scharf, – aber das Ding ist überhaupt zu umständlich.

10 GOTTLIEB Ja wohl.

HINZE Nun, ich will schon noch besser für Euch sorgen, verlaßt Euch drauf, daß Ihr durch mich noch ganz glücklich werden sollt.

GOTTLIEB O bester, edelmütigster Mann! *Er umarmt ihn zärtlich.*

HINZE Aber Ihr müßt mir auch trauen.

GOTTLIEB Vollkommen, ich kenne ja jetzt dein redliches Gemüt.

HINZE Nun so tut mir den Gefallen und holt mir sogleich 20 den Schuhmacher, daß er mir ein Paar Stiefeln anmesse.

GOTTLIEB Den Schuhmacher? – Stiefeln?

HINZE Ihr wundert Euch, aber bei dem, was ich für Euch zu tun gesonnen bin, habe ich so viel zu gehn und zu laufen, daß ich notwendig Stiefeln tragen muß.

25 GOTTLIEB Aber warum nicht Schuh?

HINZE Gottlieb, Ihr versteht das Ding nicht, ich muß dadurch ein Ansehn bekommen, ein imponierendes Wesen, kurz, eine gewisse Männlichkeit, die man in Schuhen zeitlebens nicht hat.

30 GOTTLIEB Nun, wie du meinst, – aber der Schuster wird sich wundern.

HINZE Gar nicht, man muß nur nicht tun, als wenn es etwas Besondres wäre, daß ich Stiefeln tragen will; man gewöhnt sich an alles.

35 GOTTLIEB Ja wohl, ist mir doch der Diskurs mit dir ordentlich ganz geläufig geworden. – Aber noch eins, da wir jetzt so gute Freunde geworden sind, so nenne mich doch

auch *du*; warum wollen wir noch Komplimente mit einander machen; macht die Liebe nicht alle Stände gleich?

HINZE Wie du willst.

GOTTLIEB Da geht gerade der Schuhmacher vorbei. – He! He! Herr Gevatter Leichdorn! Will Er wohl einen Augenblick bei mir einsprechen?

DER SCHUHMACHER *kommt herein*: Prosit! – Was gibts Neues?

GOTTLIEB Ich habe lange keine Arbeit bei ihm bestellt. –

SCHUHMACHER Nein, Herr Gevatter, ich habe jetzt überhaupt gar wenig zu tun. 10

GOTTLIEB Ich möchte mir wohl wieder ein Paar Stiefeln machen lassen. –

SCHUHMACHER Setz Er sich nur nieder, das Maß hab ich bei mir. 15

GOTTLIEB Nicht für mich, sondern für meinen jungen Freund da.

SCHUHMACHER Für den da? – Gut.

Hinze setzt sich auf einen Stuhl nieder, und hält das rechte Bein hin. 20

Wie beliebt Er denn Musje?

HINZE Erstlich, gute Sohlen, dann braune Klappen, und vor allen Dingen steif.

SCHUHMACHER Gut. – *Er nimmt Maß.* – Will Er nicht so gut sein, – die Krallen, – oder Nägel etwas einzuziehen? 25

Ich habe mich schon gerissen.

HINZE Und schnell müssen sie fertig werden. *Da ihm das Bein gestreichelt wird, fängt er wider Willen an zu spinnen.*

SCHUHMACHER Der Musje ist recht vergnügt.

GOTTLIEB Ja, er ist ein aufgeräumter Kopf, er ist erst von der Schule gekommen, was man so einen Vokativus nennt. 30

SCHUHMACHER Na, Adjes. *Ab.*

GOTTLIEB Willst du dir nicht etwa auch den Bart scheren lassen. 35

HINZE Bei Leibe nicht, ich sehe so weit ehrwürdiger aus, und du weißt ja wohl, daß wir Katzen dadurch unmänn-

lich und verächtlich werden. Ein Kater ohne Bart ist
ein jämmerliches Geschöpf.

GOTTLIEB Wenn ich nur wüßte, was du vor hast?

HINZE Du wirst es schon gewahr werden. – Jetzt will
noch ein wenig auf den Dächern spazieren gehn, es ist
oben eine hübsche freie Aussicht, und man erwischt auch
wohl eine Taube.

GOTTLIEB Als guter Freund will ich dich warnen, daß
dich nicht dabei ertappen, die Menschen denken meistens
diesem Punkt sehr unbillig.

HINZE Sei unbesorgt, ich bin kein Neuling. – Adieu unter
dessen. *Geht ab.*

GOTTLIEB *allein:* In der Naturgeschichte steht, daß man den
Katzen nicht trauen könne, und daß sie zum Löwenge-
schlechte gehören, und ich habe vor einem Löwen ein-
gar erbärmliche Furcht; auch sagt man im Sprichwort
falsch wie eine Katze; wenn also nun der Kater kein
Gewissen hätte, so könnte er mir mit den Stiefeln nachher
davon laufen, für die ich mein letztes Geld hingeben muß
und sie irgendwo verträdeln, oder er könnte sich beim
Schuhmacher dadurch beliebt machen wollen, und nach-
her bei ihm in Dienste treten. – Aber der hat ja schon einen
Kater. – Nein, Hinz, meine Brüder haben mich betrogen,
und deswegen will ich es mit deinem Herzen versuchen.
Er sprach so edel, er war so gerührt, – da sitzt er drüben
auf dem Dache und putzt sich den Bart, – vergib mir
erhabener Freund, daß ich an deinem Großsinn nur einen
Augenblick zweifeln konnte. *Er geht ab.*

FISCHER Welcher Unsinn!

MÜLLER Warum der Kater nur die Stiefeln braucht, um
besser gehn zu können! – dummes Zeug!

SCHLOSSER Es ist aber, als wenn ich einen Kater vor mir
sähe!

LEUTNER Stille! Es wird verwandelt!

ZWEITE SZENE

Saal im königlichen Palast

Der König mit Krone und Zepter. Die Prinzessin, seine Tochter

KÖNIG Schon tausend schöne Prinzen, wertgeschätzte
Töchter, haben sich um dich beworben und dir ihre Kö-
nigreiche zu Füßen gelegt, aber du hast ihrer immer nicht
beachtet; sage uns die Ursach davon, mein Kleinod.

PRINZESSIN Mein allergnädigster Herr Vater, ich habe im-
mer geglaubt, daß mein Herz erst einige Empfindungen
zeigen müsse, ehe ich meinen Nacken in das Joch des
Ehestandes beugte. Denn eine Ehe ohne Liebe, sagt man,
ist die wahre Hölle auf Erden.

KÖNIG Recht so, meine liebe Tochter. Ach, wohl, wohl hast
du da ein wahres Wort gesagt: eine Hölle auf Erden! Ach,
wenn ich doch nicht darüber mit sprechen könnte! Wär ich
doch lieber unwissend geblieben! Aber so, teures Kleinod,
kann ich ein Liedchen davon singen, wie man zu sagen
pflegt. Deine Mutter, meine höchst selige Gemahlin, – ach,
Prinzessin, sieh, die Tränen stehn mir noch auf meinen
alten Tagen in den Augen, – sie war eine gute Fürstin, sie
trug die Krone mit einer ungläublichen Majestät, – aber
mir hat sie gar wenige Ruhe gelassen. – Nun, sanft ruhe ihre
Asche neben ihren fürstlichen Anverwandten!

PRINZESSIN Ihro Majestät erhitzen sich zu sehr.

KÖNIG Wenn mir die Erinnerung davon zurück kömmt, –
so mein Kind, auf meinen Knien möcht ich dich beschwö-
ren, – nimm dich beim Verheiraten ja in Acht. – Es ist eine
große Wahrheit, daß man Leinwand und einen Bräuti-
gam nicht bei Lichte kaufen müsse; eine erhabene Wahr-
heit, die jedes Mädchen mit goldenen Buchstaben in ihr
Schlafzimmer sollte schreiben lassen. – Was hab ich gelit-
ten! Kein Tag verging ohne Zank, ich konnte nicht in
Ruhe schlafen, ich konnte die Reichsgeschäfte nicht mit
Bequemlichkeit verwalten, ich konnte über nichts den-

ken, ich konnte mit Verstand keine Zeitung lesen, am Tische, beim besten Braten, beim gesundesten Appetit immer mußte ich alles nur mit Verdruß hinunter würgen, so wurde gezankt, gescholten, gegrämelt, gebrummt, gemault, gegrollt, geschmollt, gekeift, gebissen, gemittelt, geknurrert und geschnurrert, daß ich mir oft an der Tafel mitten unter den Gerichten den Tod gewünscht habe. Und doch sehnt sich mein Geist, verewigte Klöße zu jezuweilen nach dir zurück. – Es beißt mir in die Augen, – ich bin ein rechter alter Narr.

PRINZESSIN *zärtlich*: Mein Vater.

KÖNIG Ich zittre, wenn ich überhaupt an alle die Gefahren denke, die dir bevorstehn, denn wenn du dich nun auch wirklich verlieben solltest, meine Tochter, wenn dir auch die zärtlichste Gegenliebe zu Teil würde, – ach, Kinder, sieh, so dicke Bücher haben weise Männer voll geschrieben, oft eng gedruckt, um die Gefahren der Liebe darzustellen, – eben Liebe und Gegenliebe können sich doch elend machen: das glücklichste, das seligste Gefühl kann uns zu Grunde richten; die Liebe ist gleichsam ein künstlicher Vexierbecher, statt Nektar trinken wir oft Gift, dann ist unser Lager von Tränen naß, alle Hoffnung, alle Trost ist dahin. –

Man hört blasen.

Es ist doch noch nicht Tischzeit? – Gewiß wieder ein neuer Prinz, der sich in dich verlieben will. – Hüte dich, meine Tochter, du bist mein einziges Kind, und du glaubst nicht, wie sehr mir dein Glück am Herzen liegt. *Er küßt sie und geht ab, im Parterre wird geklatscht.*

FISCHER Das ist doch einmal eine Szene, in der gesunde Menschenverstand anzutreffen ist.

SCHLOSSER Ich bin auch gerührt.

MÜLLER Es ist ein trefflicher Fürst.

FISCHER Mit der Krone brauchte er nun gerade nicht aufzutreten.

SCHLOSSER Es stört die Teilnahme ganz, die man für ihn als zärtlicher Vater hat.

PRINZESSIN *allein*: Ich begreife gar nicht, warum noch einer von den Prinzen mein Herz mit Liebe gerührt hat. Die Warnungen meines Vaters liegen mir immer im Gedächtnis, er ist ein großer Fürst, und dabei doch ein guter Vater, mein Glück steht ihm beständig vor Augen; er ist vom Volk geliebt, er hat Talente und Reichtümer, er ist sanft wie ein Lamm, aber plötzlich kann ihn der wildeste Zorn übereilen, daß er sich und seine Bestimmung verzeußt. Ja, so ist Glück immer mit Unglück gepaart. Meine Freude sind die Wissenschaften und die Künste, Bücher machen all mein Glück aus.

Die Prinzessin, Leander der Hofgelehrte.

PRINZESSIN Sie kommen gerade recht, Herr Hofgelehrter.

LEANDER Ich bin zu den Befehlen Eurer Königlichen Hoheit.

Setzen sich.

PRINZESSIN Hier ist mein Versuch, ich hab ihn *Nachtgedanken* überschrieben.

LEANDER *liest*: Trefflich! Geistreich! – Ach! mir ist, als hör ich die mitternächtliche Stunde Zwölfe schlagen. Wann haben Sie das geschrieben?

PRINZESSIN Gestern Mittag, nach dem Essen.

LEANDER Schön gedacht! Wahrlich schön gedacht! – Aber, mit gnädigster Erlaubnis: – »Der Mond scheint betrübt in der Welt herein,« – wenn Sie es nicht ungnädig vermerken wollen, so muß es heißen: in *die* Welt.

PRINZESSIN Schon gut, ich will es mir für die Zukunft merken. Es ist einfältig, daß einem das Dichten so schwer gemacht wird, man kann keine Zeile schreiben, ohne einen Sprachfehler zu machen.

LEANDER Das ist der Eigensinn unsrer Sprache.

PRINZESSIN Sind die Gefühle nicht zart und fein gehalten?

LEANDER Unbeschreiblich, o so, – wie soll ich sagen? – so zart und lieblich ausgezaset, so fein gezwirnt, alle die Pappeln und Tränenweiden, und der goldene Mondenschein hinein weinend, und dann das murmelnde Gemurmel des murmelnden Gießbachs, – man begreift kaum,

wie ein sanfter weiblicher Geist den großen Gedanken nicht hat unterliegen müssen, ohne sich vor dem Kirchhofe und den blaß verwaschenen Geistern der Mitternacht bis zur Vernichtung zu entsetzen.

5 PRINZESSIN Jetzt will ich mich nun in die griechischen und antiken Versmaße werfen; ich möchte einmal die romantische Unbestimmtheit verlassen, und mich an der plastischen Natur versuchen.

10 LEANDER Sie kommen notwendig immer weiter, Sie steigen immer höher.

PRINZESSIN Ich habe auch ein Stück angefangen: *Der unglückliche Menschenbasser*; oder: *verlorne Ruhe und wiedererworbne Unschuld*.

LEANDER Schon der bloße Titel ist bezaubernd.

15 PRINZESSIN Und dann fühle ich einen unbegreiflichen Drang in mir, irgend eine gräßliche Geistergeschichte zu schreiben. – Wie gesagt, wenn nur die Sprachfehler nicht wären!

LEANDER Kehren Sie sich daran nicht, Unvergleichliche, die lassen sich leicht herausstreichen.

20 KAMMERDIENER *tritt auf*: Der Prinz von Malsinki, der eben angekommen ist, will Ew. Königlichen Hoheit seine Aufwartung machen. *Ab*.

LEANDER So empfehle ich mich untertänigst. *Gebt ab*.

25 *Prinz Nathanael von Malsinki und der König kommen*.

KÖNIG Hier, Prinz, ist meine Tochter, ein junges einfältiges Ding, wie Sie sie da vor sich sehn. – *Beiseit*: Artig, meine Tochter, höflich, er ist ein angesehener Prinz, weit her, sein Land steht gar nicht einmal auf meiner Landkarte, ich habe schon nachgesehn; ich habe einen erstaunlichen Respekt vor ihm.

30 PRINZESSIN Ich freue mich, daß ich das Vergnügen habe, Sie kennen zu lernen.

35 NATHANAEL Schöne Prinzessin, der Ruf Ihrer Schönheit hat so sehr die ganze Welt durchdrungen, daß ich aus einem weit entlegenen Winkel hieher komme, Sie von Angesicht zu Angesicht zu sehn.

KÖNIG Es ist doch erstaunlich, wie viele Länder und Königreiche es gibt! Sie glauben nicht, wie viel tausend Kronprinzen schon hier gewesen sind, sich um meine Tochter zu bewerben, zu Dutzenden kommen sie oft an, besonders wenn das Wetter schön ist, – und Sie kommen nun gar, – verzeihen Sie, die Topographie ist eine gar weitläufige Wissenschaft, – in welcher Gegend liegt Ihr Land?

NATHANAEL Mächtiger König, wenn Sie von hier ausreisen, erst die große Chaussee hinunter, dann schlagen Sie sich rechts und immer fort so, wenn Sie aber an einen Berg kommen, dann wieder links, dann geht man zur See und fährt immer nördlich (wenn es der Wind nämlich zugibt), und so kömmt man, wenn die Reise glücklich geht, in anderthalb Jahren in meinem Reiche an.

15 KÖNIG Der Tausend! das muß ich mir von meinem Hofgelehrten deutlich machen lassen. – Sie sind wohl vielleicht ein Nachbar vom Nordpol, oder Zodiakus, oder dergleichen?

NATHANAEL Daß ich nicht wüßte.

KÖNIG Vielleicht so nach den Wilden zu?

20 NATHANAEL Ich bitte um Verzeihung, alle meine Untertanen sind sehr zahm.

KÖNIG Aber Sie müssen doch verhenkert weit wohnen. Ich kann mich immer noch nicht daraus finden.

25 NATHANAEL Man hat noch keine genaue Geographie von meinem Lande, ich hoffe täglich mehr zu entdecken, und so kann es leicht kommen, daß wir am Ende noch Nachbarn werden.

30 KÖNIG Das wäre vortrefflich! Und wenn uns am Ende ein Paar Länder noch im Wege stehen, so helfe ich Ihnen mit entdecken. Mein Nachbar ist so nicht mein guter Freund und er hat ein vortreffliches Land, alle Rosinen kommen von dort her, das möcht ich gar zu gerne haben. – Aber noch eins, sagen Sie mir nur, da Sie so weit weg wohnen, wie Sie unsre Sprache so geläufig sprechen können?

35 NATHANAEL Still!

KÖNIG Wie?

NATHANAEL Still! Still!

KÖNIG Ich versteh nicht.

NATHANAEL *leise zu ihm*: Sein Sie doch ja damit ruhig, das
sonst merkt es ja am Ende das Publikum da unten, daß
eben sehr unnatürlich ist.

KÖNIG Schadet nicht, es hat vorher geklatscht und dankt
ich ihm schon etwas bieten.

NATHANAEL Sehn Sie, es geschieht ja bloß dem Drama
Gefallen, daß ich Ihre Sprache rede, denn sonst ist
10 allerdings unbegreiflich.

KÖNIG Ach so! Ja freilich, den Damen und den Dramen
man manches zu gefallen, und muß oft Fünfe gerade
lassen. – Nun kommen Sie, Prinz, der Tisch ist gedeckt.
Der Prinz führt die Prinzessin ab, der König geht voran.

15 FISCHER Verfluchte Unnatürlichkeiten sind da in dem
Stück!

SCHLOSSER Und der König bleibt seinem Charakter
nicht getreu.

LEUTNER Am meisten erlosen mich immer Widersprüche
20 und Unnatürlichkeiten. Warum kann denn nur der Prinz
nicht ein Bißchen eine fremde Sprache reden, die so
Dolmetscher verdeutschte, warum macht denn die Prinz
zessin nicht zuweilen einen Sprachfehler, da sie selber
gesteht, daß sie unrichtig schreibt?

25 MÜLLER Freilich! freilich! – das Ganze ist ausgemacht durch
mes Zeug, der Dichter vergißt immer selber, was er dem
Augenblick vorher gesagt hat.

DRITTE SZENE

Vor einem Wirtshause

30 *Lorenz, Kunz, Michel, sitzen auf einer Bank, der Wirt*

LORENZ Ich werde wohl gehn müssen, denn ich habe noch
einen weiten Weg bis nach Hause.

WIRT Ihr seid ein Untertan des Königs.

LORENZ Ja wohl. – Wie nennt Ihr Euren Fürsten?

WIRT Man nennt ihn nur *Popanz*.

LORENZ Das ist ein närrischer Titel. Hat er denn sonst
einen Namen?

WIRT Wenn er die Edikte ausgehn läßt, so heißt es immer:
im Besten des Publikums verlangt das *Gesetz*. – Ich
traube daher, das ist sein eigentlicher Name: alle Bitt-
schriften werden auch immer beim Gesetz eingereicht. Es
ein furchtbarer Mann.

LORENZ Ich stehe doch lieber unter einem Könige, ein
König ist doch vornehmer. Man sagt, der Popanz sei ein
Ihr ungnädiger Herr.

WIRT Gnädig ist er nicht besonders, das ist nun wohl wahr,
für ist er aber auch die Gerechtigkeit selbst; von aus-
wärts sogar werden ihm oft die Prozesse zugeschickt, und
15 er muß sie schlichten.

LORENZ Man erzählt wunderliche Sachen von ihm, er soll
sich in alle Tiere verwandeln können.

WIRT Das ist wahr, und so geht er oft inkognito umher,
und erforscht die Gesinnungen seiner Untertanen; wir
20 trauen daher auch keiner fremden Katze, keinem unbe-
kannten Hunde, weil wir immer denken, unser Herr
könnte wohl dahinter stecken.

LORENZ Da sind wir doch auch besser dran, unser König
geht nie aus, ohne Krone, Mantel und Zepter anzuziehn,
25 man kennt ihn daher auch auf tausend Schritt. – Nun,
gehabt Euch wohl. *Geht ab.*

WIRT Nun ist er schon in seinem Lande.

LORENZ Ist die Grenze so nah?

WIRT Freilich, jener Baum gehört schon dem König, man
30 kann von hier alles sehn, was im Lande dort vorfällt. Die
Grenze hier macht noch mein Glück, ich wäre schon
längst bankrott geworden, wenn mich nicht noch die
Deserteurs von drüben erhalten hätten; fast täglich kom-
men etliche.

MICHEL Ist der Dienst so schwer?

WIRT Das nicht, aber das Weglaufen ist so leicht, und bloß

REALLEXIKON DER DEUTSCHEN LITERATUR- WISSENSCHAFT

Neubearbeitung des Reallexikons
der deutschen Literaturgeschichte

gemeinsam mit Georg Braungart,
Harald Fricke, Klaus Grubmüller,
Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar

herausgegeben von
Jan-Dirk Müller

Band III
P-Z

Art. Prolog



Walter de Gruyter · Berlin · New York
2003

Proklise ↗ *Metaplasmen*

Prolatio ↗ *Dispositio*

Prolepse ↗ *Vorausdeutung*

Proletkult ↗ *Sozialistischer Realismus*

Pro-Formen

Sprachliche Elemente zur Ersetzung eines vorausgehenden oder nachfolgenden Ausdrucks.

Expl: Die Wiederaufnahme eines Bezugswortes durch eine Pro-Form gilt in der transphrastischen Grammatik bzw. in der ↗ *Textlinguistik* als ein konstitutives Merkmal textueller Verknüpfung. Pro-Form und Bezugswort stehen also in einem Verhältnis syntagmatischer Substitution zueinander (Harweg). In erster Linie gelten solche Ausdrücke als Pro-Formen, die merkmalsarm sind, keine selbständige ↗ *Referenz* besitzen und daher mindestens partiell mit dem Bezugswort koreferieren (Schreiber, 154f.: ‚grammatische‘ Pro-Formen). Heute werden aber auch solche Ersetzungen als *Pro-Formen* bezeichnet, die zusätzliche Informationen einführen (Schreiber, 159–170: ‚thematisch-rhematische‘ Pro-Formen; ↗ *Thema/Rhema*). Sie betreffen semantische Relationen wie Synonymie (*ein Professor – der Hochschullehrer*) oder Hyponymie (*ein Professor – der Mann*).

Wiederaufnahme oder Ersetzung vor allem bereits eingeführter Gegenstände hat für die thematische Fortführung und damit für die Textualität insgesamt eine große Bedeutung. Sie erlaubt eine Form der Vergegenwärtigung, die zwar referentiell an den ersetzten Ausdruck gebunden bleibt und damit in der Wiederaufnahme dessen Identität stärkt, zugleich aber durch die Verwendung eines semantisch ‚leeren‘ Substituens Raum für neue Fokussierungen schafft. Ein besonderes Gewicht haben Pro-Formen etwa bei der Etablierung von ↗ *Aktanten* in narrativer Thementafelung (zu ‚phorischen Prozeduren‘ im literarischen Erzählen

vgl. Ehlich). Kataphorisch verwendete und somit vor dem koreferenten Ausdruck auftretende Pro-Formen erzeugen Ungewißheit: auch dieser Effekt ist literarisch funktionalisiert worden (Beaugrande/Dressler, 65f.). Insofern Pro-Formen den gleichen kategoriellen Status haben wie die Formen, die sie vertreten, dienen sie dem Aufbau und der Stabilisierung kohäsiver Strukturen und damit der Fundierung von ↗ *Kohärenz*. Wenn aber Wiederaufnahme und Koreferenz mit eigenständigen Bedeutungspotentialen des ersetzenden Ausdrucks konkurrieren (vgl. z. B. über sog. ‚Er-Aphorismen‘ Fedler, 132–137), entsteht eine semantische Offenheit, die sich besonders die poetische Rede zu eigen gemacht hat (↗ *Ambiguität*, ↗ *Leerstelle*).

Stephan Fedler: *Der Aphorismus*. Stuttgart 1992.

WortG: Der Ausdruck *Pro-Form* stellt ein latinisiertes Kunstwort dar, das in der Frühphase der Textlinguistik analog zu der traditionellen Bezeichnung *Pronomen* als ‚Ersatzwort für ein Nomen‘ aus der ‚Generativen Transformationsgrammatik‘ entlehnt wurde (Steinitz, 246). Die Schreibweise wechselt zwischen *Proform* und *Pro-Form*.

BegrG: Die Begriffsgeschichte hat das Verhältnis der Pro-Form zur Anaphora (griech. ἀναφορά [anaphorá]) als Rückbezug auf ein Vorgängiges bzw. Antezedens (vgl. die Antonyme *Anaphorik* und ↗ *Kataphorik*; nicht zu verwechseln mit der rhetorischen Figur der ↗ *Anapher*) zu berücksichtigen. Insofern man anaphorische Ausdrücke als ‚Pro-Formen‘ versteht, geht der Begriff bis in die griechisch-lateinische Tradition zurück (Apollonios Dyskolos). In diesem Rahmen wäre auch die traditionsreiche Diskussion um die Personalpronomina zu berücksichtigen. Eine Geschichte der Pro-Form als eines übergeordneten Begriffs sprachlicher Ersetzung hingegen wäre erst noch zu schreiben. So wäre die Abkopplung von der ‚Generativen Transformationsgrammatik‘ (↗ *Generative Poetik*) zu beschreiben, die ‚PRO‘ als lexikalisch leere Kategorie im Rahmen der Rektions- und Bindungstheorie untersucht (Goldbach). Darüber hinaus stellt sich die Begriffsgeschichte als ein Prozeß terminologischer Abgrenzung dar, der

alternative, z. T. ältere Bezeichnungen wie *représentant* (Brunot, 171–177), *substitutes* (Bloomfield, 247) bzw. *Substituendum* (Harweg, 20) oder *Verweisform* (Kallmeyer u. a. 1, 177) betrifft.

ForschG: Die Verfaßtheit besonders auch außerliterarischer Texte zum Gegenstand linguistischer Untersuchung zu erheben, brachte der ↗ *Textlinguistik* eine Fülle von Aufgaben. Pro-Formen spielten dabei deswegen eine herausragende Rolle, weil sie in ihrer syntagmatischen Ersetzung ein Schlüssel zu satzübergreifenden und damit textbildenden Verknüpfungen zu sein versprochen. Überblickt man die Arbeiten der inzwischen mehr als 30jährigen textlinguistischen Beschäftigung mit Pro-Formen, scheinen sich die im engeren Sinne textgrammatischen Erwartungen an das Konzept der Pro-Form nicht erfüllt zu haben. Die Forschung arbeitet weiterhin an grundsätzlichen Abgrenzungen beispielsweise zwischen anaphorischer und deiktischer Verwendung (Vuillaume). Die Untersuchungskorpora bilden in aller Regel nicht Texte, sondern diesen entnommene, kürzere Satzreihen. Makrostrukturelle Verwendungsmuster von Pro-Formen in Korrelation zur jeweiligen Textsorte (z. B. Brief) sind bislang nicht namhaft gemacht worden. Eine komparatistische Studie zu der Verwendung der Pro-Formen in der gesprochenen Sprache des Deutschen und Französischen ist von Schreiber vorgelegt worden.

Lit: Robert-Alain de Beaugrande, Wolfgang U. Dressler: Einführung in die Textlinguistik. Tübingen 1981. – Leonard Bloomfield: *Language*. London 1933. – Ferdinand Brunot: *La pensée et la langue*. Paris 1922. – Konrad Ehlich: Deiktische und phorische Prozeduren beim literarischen Erzählen. In: *Erzählforschung*. Hg. v. Eberhard Lämmert. Stuttgart 1982, S. 112–129. – Maria Goldbach: Spezifische und arbiträre leere Objekte. Frankfurt 1999. – Roland Harweg: *Pronomina und Textkonstitution*. München 1968. – Werner Kallmeyer u. a.: *Lektürekolleg zur Textlinguistik*. 2 Bde. Königstein/Ts. 1974. – Marie-Hélène Pérennec (Hg.): *Pro-Formen des Deutschen*. Tübingen 1996. – Michael Schreiber: *Textgrammatik, gesprochene Sprache, Sprachvergleich*. Frankfurt u. a. 1999. – Renate Steinitz: *Nominale Proformen* [1968]. In: Kallmeyer u. a. 1974, Bd. 2, S. 246–266. – Heinz Vater:

Pro-Formen des Deutschen. In: *Textgrammatik*. Hg. v. Michael Schecker und Peter Wunderli. Tübingen 1975, S. 20–41. – Marcel Vuillaume: Hier und Jetzt: Deixis und Anapher. In: Pérennec 1996, S. 211–222.

Burkhard Hasebrink.

Problemgeschichte

↗ *Geistesgeschichte*

Prodesse ↗ *Belehrung*

Prolog

Voraus-Rede zu meist nichtlyrischer Literatur.

Expl: Typus von ↗ *Paratexten*: Abgesetzter oder angegliederter, fakultativer Anfangsteil eines dramatischen oder, insgesamt seltener, epischen Werkes, der als relativ kurze, monologische oder dialogische Figuren-Rede einleitende Funktion besitzt. Vereinzelt finden sich prologartige Einführungen zu Gedichtbänden, wie umgekehrt bereits die Prologe der griechischen Tragödie und Komödie lyrische Einschübe kennen. Es gibt daneben Prologe ohne Zusammenhang mit dem folgenden Text. Nicht zwingend zur Handlung gehörig, können Prologsprecher vereinzelt sogar Personen der Realität sein. Prologe sind in Prosa oder gebundener Sprache abgefaßt, richten sich jedoch meist nach der Sprachform des Werkes selbst. In wenigen Fällen werden sie stumm dargestellt (↗ *Pantomime*). Selbstverständlich rezipientenbezogen, können Prologe neben anderen Leistungen auch geschehensrelevante Informationen enthalten, die dem fiktiven Personal unbekannt sind.

Prologe können sich enger oder weniger eng auf das folgende Werk beziehen: Anrede und Begrüßung des Publikums, Bemühungen um dessen Einstimmung und Gewogenheit (*prologus praeter rem*) sowie Auskünfte über das Werk einschließlich seiner Quellen, der Erörterung der ↗ *Intention* seines Verfassers und der Erklärung seines Inhalts (*prologus ante rem*). *Prologus praeter*

und *ante rem* können je nach vorherrschender Funktion terminologisch weiter differenziert sein. Überschneidung mit der \nearrow Exposition und Korrespondenz mit einem eventuell vorhandenen \nearrow Epilog sind daher möglich. Prolog und Werk können von unterschiedlichen Verfassern stammen; nachträgliche Anfügung ist belegt. Szenisch unterteilter Prolog und \nearrow Vorspiel sind – zumal bei entsprechender Minderung des Paratext-Status im Prolog – nicht immer strikt auseinanderzuhalten.

Auch \nearrow Protasis und Exordium (\nearrow Dispositio) berühren sich historisch nach Form und Aufgaben mit ‚Prolog‘.

Eine eigenständige Art des Prologs bildet bis um 1900 der Fest-Prolog, der unabhängig von einem konkreten Werk, aber als Auftakt zu Feiern meist literarischen Charakters vorgetragen wurde. Prologe im strengen Sinn konnten dabei herangezogen werden.

[Terminologisches Feld:]

PARODOS: Nach dem Einzugslied des Chors im griechisch(-römischen) Drama die gesamte anfängliche Chörpartie eines Dithyrambus (\nearrow Dithyrambe), einer \nearrow Tragödie oder einer \nearrow Komödie. Dem Parodos kann später eigens ein Prolog vorangestellt sein.

PROOEMIUM: Mutmaßlich rhapsodisch vorgetragene spezielle \nearrow Hymnen oder Vorreden (z. B. *Musenruf*, \nearrow *Invocatio*) zu griechisch-römischen Epen oder Prosaschriften und später zu Texten in deren Tradition.

WortG: Das Wort *Prolog* geht zurück auf das griech. πρόλογος [prólogos], von λόγος [lógos] ‚Wort‘, ‚Rede‘; lat. *prologus*, *prologium*. Neuere Eindeutschungen heben auf Unterfunktionen des Prologs ab: *Eingangsrede*, *Vorausündigung*, *Vorfabel* etc. Der Terminus taucht erstmals in Aristophanes' ‚Fröschen‘ (405 v. Chr.) auf. In der Antike wird der Prologsprecher zuweilen metonymisch *prologus* genannt; die dt. Entsprechung ist *Vorredner*. Als frühesten dt. Beleg führt das DWb (13, 2164) Konrads von Würzburg ‚Trojanerkrieg‘ (v. 261; 2. Hälfte 13. Jh.) auf. – *Parodos* ist abgeleitet von griech. παράδος [párodos] ‚(Seiten-) Zugang (zur Orchestra des antiken Theaters)‘, ‚(feier-

licher) Introitus (des Chors)‘; *Prooemium* von griech. προ-οίμιον [pro-oi-mion], ‚das vor dem Gesang (οἶμη [oimē]) Vorgetragene‘ bzw. ‚das den Weg (οἶμος [oimos]) Bereitende‘.

Hebenstreit, S. 586. – Konrad von Würzburg: Der trojanische Krieg. Hg. v. Adelbert v. Keller. Stuttgart 1858.

BegrG: Als ‚Prologos‘ wurde seit Aristoteles' ursprünglicher Definition der vor dem Parodos stehende erste Teil des Dramas (‚Poetik‘, Kap. 13, 1452b 15–25) bestimmt; bereits in Aristophanes' ‚Fröschen‘ war der Begriff des Tragödienprologs durch die Figuren Aischylos und Euripides anhand konkreter Textbelege polemisch-kritisch ausdifferenziert worden.

Nach mittelalterlichen lateinischen und volkssprachlichen Traktaten dient der Prolog dem Zugang zu den Lesern nicht zuletzt durch Evokation der tradierten Autoritäten. Konrad von Hirsau nennt in seinem ‚Dialogus super auctores‘ (12. Jh.) als Einleitungen *titulus* und *prologus*. Der Titel führe den Autor kurz ein, der Prolog mache den Rezipienten für Unterweisungen geneigt und teile alles für das Verständnis des Werkes oder der Predigt Erforderliche mit. Die Renaissance systematisiert das Wissen über den Prolog, wie J. C. Scaligers ‚Poetics libri septem‘ (1561) paradigmatisch bezeugen. Dieser Bestandteil von Komödien und Tragödien könne nicht mit einer Definition erfaßt werden, „nisi colligantur ex diuisionibus“ (wenn sie nicht durch Aufgliederungen gewonnen werden; Scaliger 1,9,15a). Der Barock-Theoretiker Jakob Masen hält im dritten Teil seiner ‚Palaestra Eloquentiae Ligatae‘ (1654–1657) den Prolog für unverzichtbar, während ihn gleichzeitig Gryphius in seinem ‚Peter Squentz‘ als erstarrt parodiert. Gemäß dem 7. Stück der ‚Hamburgischen Dramaturgie‘ (1767) zeigt der Prolog „das Schauspiel in seiner höchsten Würde, indem er es als das Supplement der Gesetze betrachten läßt“ (Lessing, 263). Im 48. Stück verteidigt Lessing Euripides' offenlegenden Prolog gegen französische Kritik, weil Euripides sich „die Rührung, die er hervorbringen wollte, nicht sowohl von dem, was geschehen sollte, als

von der Art, wie es geschehen sollte“, versprochen habe (ebd., 455 f.).

Prolog und Vorspiel werden nicht immer streng unterschieden. So erklärt Schiller in seinen Briefen an Goethe vom 18. und 21. 9. 1798 das selbständige Vorspiel ‚Wallensteins Lager‘ zum „Prolog“ und wählt in der Buchfassung (1802) diese Bezeichnung auch für das Vorspiel zur ‚Jungfrau von Orleans‘. A. W. Schlegel erkennt in der 5. Wiener ‚Vorlesung über dramatische Kunst und Literatur‘ (1809) dem Chor der griechischen Tragödie als „idealisierte[m] Zuschauer“ eine Art Prologfunktion zu. „Er lindert den Eindruck einer tief erschütternden oder tief rührenden Darstellung, indem er dem wirklichen Zuschauer seine eignen Regungen schon lyrisch, also musikalisch ausgedrückt entgegenbringt, und ihn in die Region der Betrachtung hinaufführt“ (Schlegel, 77). Für den Realisten G. Freytag ist es – programmkonform – „fast immer Bequemlichkeit des Dichters und mangelhafte Anordnung des Stoffes, welche bei einem Bühnenstück den Aufbau des Vorspiels [d. h. Prologs] veranlaßt“ (Freytag, 104).

Wechselnde Bezeichnungen für die gleichbleibende Basisleistung der Einleitung suchen Einzelfunktionen Rechnung zu tragen, reflektieren jedoch auch die Problematik konkreter Prolog-Bestimmung. Etymologisch-semanticisch dem Wort *Prolog* ähnliche Nomina wie *Präfation* und *Prodrömus* werden nur in fachsprachlicher Bedeutung verwandt. Umgekehrt kann – gerechtfertigt durch zeitweilige liedhafte-Erscheinungsweise des Prologs – der musikalische Terminus *Präludium* in literarischem Kontext als Metapher auftreten. Die Bezeichnung *Präambel* in der Grundbedeutung von Eingang (einer Rede) wird nur noch in Verbindung mit wichtigen Urkunden, Staatsdokumenten o. ä. gebraucht.

Gustav Freytag: Die Technik des Dramas [1863]. In: G. F.: Gesammelte Werke. Bd. 14. Leipzig 1887. – Gotthold Ephraim Lessing: Werke. Hg. v. Herbert G. Göpfert. Bd. 4. München 1973. – August Wilhelm v. Schlegel: Sämtliche Werke. Hg. v. Eduard Böcking. Bd. 5 [1846]. Repr. Hildesheim, New York 1971.

SachG: Thespis (ca. 500 v. Chr.) gilt als der Urheber des Prologs. Phrynichos' ‚verlorene

Tragödie ‚Die Phoinissen‘ (476 v. Chr.) besaß den ersten verbürgten Prolog. Die frühesten überlieferten Prologe finden sich in der griechischen Komödie bei Aristophanes. Die mangelnde Vorbereitung des Publikums der griechisch beeinflussten römischen Tragödien und Komödien verlangte eine didaktische Konzeption des Prologs. Ebenso ist wohl auch die Autonomie des Prologs römischer Provenienz. Einen Höhepunkt erreicht die Prolog-Technik in der mittelhochdeutschen Epik (z. B. Gottfried von Straßburg: ‚Tristan‘). Die Prologe des mittelalterlichen \nearrow *Geistlichen Spiels*, aber auch des \nearrow *Fastnachtspiels* benennen – außerhalb der Spielhandlung stehend – knapp Aufführungssituation, Anlaß und Zweck und suchen den direkten Dialog mit dem Publikum. Von dieser volkssprachlichen Tradition setzt sich die Erneuerung des antiken Komödien- und Tragödienprologs im Drama des \nearrow *Humanismus* ab. Die davon geprägten Prologe des deutschsprachigen Renaissance-Dramas fußen vornehmlich auf italienischen und niederländischen Mustern. Deutsche Merkmale innerhalb einer europäischen Tendenz zur Allegorisierung und Mythologisierung des Renaissance-Prologs sind die starke Didaktisierung beim lateinischen Humanistendrama und die Zunahme der Muttersprache im Schuldrama. In der Literatur des europäischen Barock und in der italienischen Oper des 17. Jhs. ist der Prolog noch häufig anzutreffen (prominent aufgegriffen noch in Leoncavallos ‚Pagliacci‘ von 1892). Im 18. Jh. beginnen \nearrow *Theaterzettel* die Prologe abzulösen. Im vielgestaltigen Gesamtprolog von Goethes ‚Faust‘ manifestiert sich exemplarisch die einschlägige Praxis der Weimarer Klassik. Beispiele für Fest-Prologe sind Engels Prolog zu Lessings Totenfeier und Schillers komplexer Prolog zur Eröffnung des Hoftheaters Weimar.

Noch bedeutsamer ist der Prolog in der Romantik. Beispielsweise wird – was auf das \nearrow *Epische Theater* vorausweist – der Prolog Mittel zur Illusionsstörung (und findet sich in dieser Funktion – bei Tieck – sogar nach dem Stück). Ebendieser Effekt macht den Prolog in Realismus und Naturalismus überflüssig, bevor er um die Jahr-

hundertwende nach Ansätzen im französischen Symbolismus, nicht zuletzt unter asiatischem Einfluß, international wieder hervortritt. Diese Entwicklung reißt bis in die Gegenwart – vgl. etwa Th. Manns ‚Josephs-Tetralogie oder Max Frischs ‚Bieder-mann‘-Drama – nicht völlig ab. Einführungslose Stücke von Klassikern wie Shakespeare erhalten auf der Bühne zeitweilig Prologe. Dramatische Gattungen der Moderne wie Film, Hör- und Fernsehspiel können prologähnliche Einführungen aufweisen, so daß sich die Grenzen zwischen Prolog und Vorspiel immer mehr verwischen.

ForschG: Neuere Prolog-Studien haben Impulse aus einer intensiven Rhetorik-Forschung, dem Aufkommen von Rezeptions- bzw. Wirkungs- und Kommunikationstheorie sowie dem Interesse an literarischer Funktionsgeschichte und Didaktik bezogen. Die auf Genette hinführende und von ihm angeregte Forschung zu Paratexten wird von Namen wie Compagnon, Duchet und Lejeune sowie Wolf markiert. Als Teilbereich der *Diskursanalyse* (↗ *Diskurstheorie*) betont sie die Schwellenfunktion von Paratexten zwischen Texten und Nichttexten. Die auf Brinkmann zurückgehende, vor allem in der Mediävistik übliche Trennung in *prologus ante* bzw. *praeter rem* wurde von Lutz kritisiert.

Lit: Nandakishore Banerjee: Der Prolog im Drama der deutschen Klassik. München 1970. – George Spencer Bower: A study of the prologue and epilogue in English literature from Shakespeare to Dryden. London 1884. – Hennig Brinkmann: Der Prolog im Mittelalter als literarische Erscheinung. In: WW 14 (1964), S. 1–21. – Eckehard Catholy: Das Fastnachtspiel des Spätmittelalters. Tübingen 1961. – Antoine Compagnon: La seconde main ou le travail de la citation. Paris 1979. – Claude Duchet: Pour une socio-critique ou variations sur un incipit. In: Littérature 1 (1971), S. 5–14. – Gérard Genette: Paratexte [1987]. Frankfurt u. a. 1989. – Ingeborg Gollwitzer: Die Prolog- und Expositionstechnik der griechischen Tragödie mit besonderer Berücksichtigung des Euripides. Diss. München 1937. – Acton Frederick Griffith: A collection and selection of English prologues and epilogues, commencing with Shakespeare, and concluding with Garrick. 4 Bde. London 1779. – Walter Haug: Literaturtheorie im deutschen Mittelalter.

Darmstadt ²1992. – Severin Hess: Studien zum Prolog in der attischen Komödie. Diss. Heidelberg 1954. – Max Imhoff: Bemerkungen zu den Prologen der Sophokleischen und Euripideischen Tragödien. Winterthur 1957. – C. Stephen Jaeger: The ‚prologue‘ tradition in Middle High German romance. Diss. Berkeley 1970. – Mary Etta Knapp: Prologues and epilogues of the eighteenth century. New Haven 1961. – Peter Klüpper: Author ad Lectorem. Vorreden im 18. Jh. In: Fs. Rainer Gruenter. Hg. v. Bernhard Fabian. Heidelberg 1978, S. 86–99. – Lausberg. – Philippe Lejeune: Le pacte autobiographique. Paris 1975. – Eckart Conrad Lutz: Rhetorica divina. Mittelhochdeutsche Prologgebete und die rhetorische Kultur des Mittelalters. Berlin, New York 1984. – Heinz Meyer: „Intentio auctoris, utilitas libri“. Wirkungsabsicht und Nutzen literarischer Werke nach Accessus-Prologen des 11. bis 13. Jhs. In: FMS 31 (1997), S. 390–413. – Werner Wolf: ‚Framing Fiction‘. In: Grenzüberschreitungen. Hg. v. Andreas Solbach und Walter Grünzweig. Tübingen 1999, S. 97–124. – Edwin Zellweger: Prolog und Epilog im deutschen Drama. Leipzig u. a. 1906.

Klaus Haberkamm

Pronuntiatio ↗ *Rede₂*

Prooemium ↗ *Prolog*
↗ *Dispositio*

Propositio ↗ *Disputatio*

Proposition

Terminus der Logik und Sprachphilosophie: dasjenige, was in Aussagen wahr oder falsch sein kann.

Expl: In der modernen Logik und Sprachphilosophie bezeichnet *Proposition* diejenige abstrakte (und für den Wahrheitswert relevante) Entität, die als ↗ *Bedeutung* von Sätzen (bzw. als intentionales Objekt von mentalen Akten oder ↗ *Sprechakten*) auftritt. Die nicht unumstrittene Annahme einer *Proposition* genannten abstrakten Einheit basiert auf einer Theorie der Intentionalität des Bewußtseins: Mentale Akte wie Glauben, Hoffen, Wollen (bzw. Sprechakte wie

Behaupten, Fragen oder Versprechen; vgl. Lenzen) sind demzufolge gerichtet auf eine unabhängig von diesen gedachte, semantische Einheit, die ihren sprachlichen Ausdruck in einem Daß-Satz findet („Ich behaupte, daß p“, bzw. „Weißt du, daß p?“ bzw. „Ich will, daß p“).

Die literaturtheoretische Relevanz der Kategorie ergibt sich als Präzisierung der alten Frage nach ‚Wahrheit und Dichtung‘ (vgl. Hamburger, Franz, Charpa): Vertritt auch ein literarischer Text, selbst im Falle offenkundiger Fiktionalität, bestimmte Propositionen bzw. ↗ *Thesen*? Oder vermittelt er eine gleichwertige ‚nichtpropositionale Erkenntnis‘. (Gabriel 1990)?

WortG: Wortgeschichtlich geht der Ausdruck zurück auf das lat. Substantiv *propositio*, das zunächst in der Übersetzung des peripatetischen Terminus πρότασις [prótasis] ‚Vorausgesetztes‘ (↗ *Protasis*) durch Cicero (‚De inventione‘ 1,34,59; 1,37,67) ‚These‘ oder ‚(erste) Prämisse‘ bedeutet. Seit den Kommentaren von Apuleius (‚Liber peri hermeneias‘ 1) und Boethius (‚De topicis differentis‘ 1174 b–c) steht der Terminus dann jedoch zunehmend allgemein für „oratio verum falsumve significans“ (ebd. 1177 c), für eine ‚Wahres oder Falsches bezeichnende Aussage‘. Mit der Verwendung von *iudicium* für den Akt des Urteilens in der Frühen Neuzeit wird *propositio* immer mehr auf den sprachlichen Ausdruck des mentalen Urteils eingeschränkt und, synonym mit *enuntiatio*, zum üblichen Terminus für den ‚Aussagesatz‘ (vgl. Bäuerle). Während das Engl. und Frz. *propositio(n)* in dieser Bedeutung übernehmen, tritt im Dt. allmählich *Satz* an die Stelle des Ausdrucks *Proposition*, der erst im 20. Jh. mit der angelsächsisch orientierten Sprachphilosophie als logischer Terminus zurückkehrt (Detailbelege in HWbPh 7, 1508–1525).

BegrG: Grundlegend für die Verwendung von *Proposition* zur Bezeichnung des Inhalts einer Äußerung ist die Unterscheidung zwischen ↗ *Zeichen* und den durch diese bezeichneten Dingen in der Dialektik der griechischen Stoiker (Zenon, Chrysippos u. a.), die den durch einen Aussagesatz ausdrückbaren Gedanken zum Träger des Wahr-

heitswertes macht. Innerhalb der bis ins Mittelalter bestimmenden Tradition der peripatetischen Schule (Aristoteles, Theophrast u. a.), die die ‚propositio‘ als diejenige Form der Aussage faßt, mittels derer sich etwas Wahres oder Falsches ausdrücken läßt, wird zwischen geschriebenen, gesprochenen und mentalen Propositionen unterschieden.

Die mittelalterliche Philosophie der Logik diskutiert die Frage nach dem Inhalt des mit der Äußerung einer Aussage Bezeichneten unter den Begriffen *significatum* (‚significabile‘), *dictum* (‚dicibile‘) und *enuntiatum* (‚enuntiabile‘); dabei ist die Verschiebung des Begriffs der Proposition von der Bezeichnung der Form einer Äußerung zu der Bezeichnung ihres Inhalts mit einer zunehmenden Ontologisierung des Significatum verbunden (vgl. Nuchelmans 1973 u. 1980).

So faßt dann in der modernen Sprachphilosophie G. E. Moore eine Proposition als einen – aus autonomen Begriffen (*concepts*) zusammengesetzten – ‚complexen Begriff‘ auf. Russell schließt sich diesem Wortgebrauch zunächst an (Russell 1903, § 477), versteht später ‚Proposition‘ jedoch im Sinne eines Komplexes von empirischen Objekten oder einer Entität psychischer Art (‚complex image‘). Demgegenüber hatte Bolzano bereits früh im 19. Jh. die Abhängigkeit gedachter Sätze von ‚Sätzen an sich‘ (Bolzano, § 19) sowie die Unabhängigkeit letzterer von psychischen Akten und sprachlichen Ausdrücken betont. Diese Position eines antipsychologischen ‚Logischen Realismus‘ findet sich weiterentwickelt bei Meinong und vor allem bei Frege: Im Rahmen seiner Unterscheidung von *Sinn* und ↗ *Bedeutung* eines Behauptungssatzes (vgl. ↗ *Konnotation*) faßt Frege den Gedanken als etwas Intersubjektives, von psychischen Vorstellungen Unabhängiges auf, das von verschiedenen Individuen erfaßt und in unterschiedlichen Sätzen ausgedrückt werden kann (und das den ‚Wahrheitswert‘ *wahr* oder *falsch* aufweist). Im Rahmen der auch literaturtheoretisch fruchtbaren Semantik von ↗ *Möglichen Welten* werden Propositionen dann mit der Klasse derjenigen Welten identifiziert, in denen der entsprechende Satz wahr ist.



Benjamin Hederichs
 ehemal. Rect. zu Großenhain
 gründliches
 mythologisches
LEXICON,

worinnen
 so wohl die fabelhafte, als wahrscheinliche
 und eigentliche Geschichte der alten römischen, grie-
 chischen und ägyptischen Götter und Göttinnen,
 und was dahin gehöret,
 nebst ihren

eigentlichen Bildungen bey den Alten,
 physikalischen und moralischen Deutungen
 zusammen getragen,

und mit einem Anhang dazu dienlicher

genealogischer Tabellen
 versehen worden.

Zu besserem Verständnisse der schönen Künste und
 Wissenschaften nicht nur für Studierende, sondern
 auch viele Künstler und Liebhaber der alten Kunstwerke,
 sorgfältigst durchgesehen, ansehnlich vermehret
 und verbessert
 von

Johann Joachim Schwaben,

öffentl. Lehrer der Weltweish. und fr. Künste zu Leipzig, des gr. Fürstencoll.
 Colleg. daselbst, und der Universitätsbibliothek Aufseher.

Leipzig,
 in Gleditschens Handlung, 1770.

Hist. de Savoye. T. I. l. I. ch. 4. p. 47. Gleichwohl behauptet man eben hieraus, daß er nichts anders, als die Sonne, habe vorstellen sollen. *Martin. Relig. des Gaul. T. I. l. II. c. 29. p. 405.*

PENTHESILEA, α, Gr. Πενθεσίλαια, α, (Tab. XII.) Königin der Amazonen, des Mars und der Dritte Tochter, *Hygin. Fab. 112. & Serv. ad Virg. Aen. I. v. 491.* Sie kam dem Priamus mit einigen tausend ihrer Leute zu Hilfe nach Troja, und Hektor gieng ihr Ehrenthalber entgegen, worüber er dem Achilles in die Hände fiel, und sein Leben verlor. *Diät. Cret. l. III. c. 15.* Dieß machte sie bey ihrer Ankunft so bestürzt, daß sie wieder zurück gehen wollte. Sie ließ sich aber durch Bitten und Geschenke endlich noch bewegen, zu bleiben; und, da sie darauf es mit ihren Leuten allein gegen die Griechen wagete, so focht sie und dieselben zwar ungemein tapfer; doch gerieth endlich Achilles an sie, versetzte ihr eine tödtliche Wunde mit dem Spieße, und zog sie so dann vollends bey den Haaren vom Pferde. Die Thürigen verließen sie und nahmen die Flucht, da denn beschlossen wurde, sie, weil sie mehr gethan, als ihrem Geschlechte anstehet, annoch lebendig in den Fluß Skamander zu werfen, oder für die Hunde zu liegen zu lassen. Zwar suchte sie Achilles auf alle Art anständig zu begraben; allein, es widersetzte sich ihm insonderheit Diomedes; und, da ihm die andern Feldherren beypflichteten, so schleppte Achilles sie endlich selbst bey den Beinen in den Fluß. *Id. ib. IV. c. 2. 3.* Nach einigen erkannte er erst ihre Schönheit und Jugend, da er sie schon erlegt hatte. Weil er nun auch ihre Tapferkeit bewunderte, indem sie ihn mehr, als einmal, fast unter sich gebracht hatte, so wollte er ihr noch die geziemende Ehre erweisen. Es widersetzte sich ihm aber insonderheit Thersites, und warf ihm nicht allein vor, als habe er mit ihr noch nach ihrem Tode ungebührliche Dinge vorgenommen, sondern stach auch der Penthesilea mit seinem Spieße das eine Auge aus. Hierüber gab ihm Achilles

einen Schlag mit der Faust, daß er todt niederfiel, wogegen Diomedes, des Thersites Verwandter, desto mehr auf der Penthesilea Verunehrung stand. *Tzerz. ad Lycophr. v. 999. Homeri & Sophocl. Schol. ap. Porser. ad eumd. l. c.* Indessen wollen doch einige, sie sey erst von dem Neoptolemus erlegt worden, nachdem sie ihn vorher selbst ziemlich verwundet habe. *Dares Phryg. c. 36.* Noch andere geben vor, es habe sie dennoch Achilles endlich anständig begraben; woben sie zugleich bemerken, daß sie ehemals ihre eigene Schwester auf der Jagd mit erlegte, indem sie sich gestellet, als ob sie eine Hündin eins beybringen wollte. *Serv. l. c.* So erzählen auch wiederum andere, sie habe den Achilles erst selbst erlegt, es sey aber solcher auf der Thetis, seiner Mutter, Bitten, wieder lebendig geworden, und habe sodann erst die Penthesilea wieder hingerichtet. *Procl. Hephaest. l. VI. p. 330.* Einige sagen auch, Achilles habe ihr bey Troja gewohnt, und den Kayser mit ihr geheiratet. *Serv. ad Virgil. Aen. XI. 661. Hygin. mol. magn. v. Κάυστος.*

PENTHEVS, εἰ, Gr. Πενθεύς, εἰ, (Tab. XXII.) des Echions und der Agave Tochter des Radmus, Sohn, erhielt von diesem seinem Großvater das Königreich zu Theben, weil dessen Sohn, Polydorus, noch nicht geschicklich dazu war. Da nun zu seiner Zeit Dacchus nach Bdotien kam, so widersetzte er sich dessen überhand nehmenden Dienste mit Gewalt. Allein, als er sich einst auf den Berg Cithäron begab, stößte er mit anzusehen, so sah ihn seine eigene Mutter mit ihren Schwestern in ihrer Raufrey für ein wildes Schwein an. Sie schlugen ihn also mit ihren Thyrusstäben, unter Beyhülfe der übrigen Weiber, darnieder, und rissen ihn elendiglich in kleine Stücke. *Apollod. l. III. c. 5. § 2. Ovid. Met. III. v. 414. & 701. Pausan. Cor. c. 2. p. 89. Nonn. Dionys. l. XLIV. XLV & XLVI. & Hygin. Fab. 184.* Nach andern blieben sie ihn für einen Löwen; und seine Mutter ergriff den abgerissenen Kopf, und stürzte ihn auf einen Thyrus und

ihn so im Triumphe nach Theben. *Euphr. Bacch. 1138 & 1212. Cf. Nonn. l. XLVI. 176. § 9.* Nach einigen verwandelte ihn Bacchus erst in ein Kalb, oder, nach andern, in einen Ochsen; *Flaccus & Persius ap. Farnab. ad Ovid. l. c. 714.* seine Mutter aber und die übrigen Weiber wurden zu Pantherthieren, unter welcher Gestalt sie ihn denn auch hinrichteten. *Ap. Naz. Com. l. V. c. 13. p. 495.* Dieses wollen einige dahin deuten, daß solcher Pentheus ein Feind des Weines gewesen; und, da er solchen seinen verstorbenen Unterthanen verwehren wollte, so sey er von ihnen schrecklich geschmähet und also gleichsam von ihren Mäulern zerrißten worden. *Omeis Mythol. in Pentheus. p. 199.* Euripides hat ein Trauerspiel davon verfertigt, unter dem Titel Iacchæ, welches noch vorhanden ist. Des Aeschylus seines aber von ihm ist verloren gegangen. *Fabr. Bibl. gr. l. II. c. 18. p. 645. & c. 16. p. 613.* Man hat auch von dieser Geschichte ein Gemälde entworfen, worinnen so wohl die Zerreißung desselben auf dem Berge Cithäron, als auch die darauf erfolgte Betrübniß in seinem Hause zu Theben, nachdem die bacchische Raufrey vorbey war, vorgestellt wird. *Pbilostrat. Icon. l. I. c. 18. p. 790.*

PENTHILVS, ι, Gr. Πενθίλος, ι, (Tab. XXX.) des Drestes Sohn, welchen er mit der Erigone, einer Tochter des Aegisthus, zeugete. *Pausan. Cor. c. 18. p. 117.* Er setzte den Anschlag fort, den sein Vater gefaßt hatte, die äolische Colonie zu errichten, und kam damit bis nach Thracien. *Sirabo l. XIII. p. 482.* Nach andern bemächtigte er sich schon der Insel Lesbos. *Pausan. Lacon. c. 2. p. 160.*

PEPHREDO, US, Gr. Πεφρηδός, ὄς, (Tab. III.) des Phorkus und der Ceto Tochter, eine von den dreyen Gräen. *Hesiod. Theog. v. 273.* Sie soll ihren Namen von πεφρημένοι, erstarren, bekommen, haben. *Cleric. ad eumd. l. c.*

PERAETHVS, ι, Gr. Πέραθος, ι, (Tab. XIX.) einer von Lykaons Söhnen, von welchem die *Perethanjes* in Arabien den Namen bekommen. *Pausan. Arcad. c. 3. p. 458.*

PERANNA, OD. PERENNA, sieh *Anna.*

PERANTHVS, ι, Gr. Πέρανθος, ι, (Tab. XVIII.) des Argus Sohn, und Vater des Triopas, König zu Argos. *Hygin. Fab. 124.*

PERASIA, α, ein Beynamen der Diana, unter welchem sie in Kastabalis, einer Stadt in Kappadocien, verehret wurde; weil sie über See διὰ τὸ πέραθεν dahin gekommen. Ihre Priersterin sollen unbeschädiget mit bloßen Füßen über glühende Kohlen haben gehen können. *Sirabo l. XII. p. 537.*

PERÄTVS, ι, Gr. Πέρατος, ι, (Tab. XI.) Neptuns Sohn, den er mit der Kalchinia, des Leucippus Tochter, zeugete, dieser sein Großvater aber, weil er sonst keine Kinder hatte, zu seinem Erben und Nachfolger im Reiche bestimmte. Er hatte einen Sohn, Plemnäus, dessen Sohn Orthopolis die Ceres selbst außerzog. *Pausan. Cor. c. 5. p. 94.*

PERDICCA, α, der Polykaste Sohn, ein Jäger, welcher in unordentlicher Liebe gegen seine Mutter entbrannte. Da er seine Thorheit aber nicht offenbarete, so verdorrete er endlich ganz. Dieses deuten einige dahin, daß er der Jägeren müde geworden, und sich dafür auf den Ackerbau geleeget, da denn Polykaste so viel, als Polykarpe, oder die Fruchtbarkeit der Erde seyn soll, die er geliebet. Weil er auch für den Erfinder der Säge angegeben wird, so soll dieses bemerken, daß er seine erste Lebensart auf alle Weise getadelt; und daß er fast ganz vergangen seyn soll, heiße nur so viel, er habe sich auf dem Felde ganz ab- und dürre gearbeitet. *Fulgent. l. III. c. 2.*

PERDIX, ίcis, Gr. Πέρδικς, ικος, (Tab. XXIX.) nach einigen des Dädalus Schwester, *Apollod. l. III. c. 14. § 9.* nach andern aber dieser ihr Sohn; *Hygin. Fab. 274.* der sonst auch Talus geheissen, und, da ihn Dädalus von dem Schlosse zu Athen hinab gestürzt, von der Minerva in ein Rebhan soll seyn verwandelt worden. *Ovid. Metam. VIII. v. 237. & ad eum Farnab. l. c.* Sieh *Talus.*

PEREVVS, ei, Gr. Περεύς, έως, (Tab. XIX.)