

IV Szenische Medien

Mario Andreotti: Traditionelles und modernes Drama.

Eine Darstellung auf semiotisch-strukturaler Basis.

Mit einer Einführung in die Textsemiotik

Bern, Stuttgart, Wien: Haupt 1996, 393 S., ISBN 3-82522-1909-7,
DM 32,80

Die Formel 'Krise des Dramas' peinlich vermeidend, versucht Andreotti „mit Hilfe semiotischer Modelle bzw. eines linguistisch-semiotischen Begriffskonzepts“ (S.15) den Strukturwandel vor allem des – deutschen – Dramas vom ständischen Exempeldrama über das bürgerliche Charakterdrama bis hin zum gestischen Theater zu beschreiben. Auffällig ist daran zunächst einmal, daß die Historisierung der Gattungspoetik mit systematischen Kategorien eingeholt werden soll. Abgesetzt wird traditionelles von modernem epischem Theater, wobei der Begriff des „Modernen“ zwar thematisch, nicht aber historisch ausgewiesen wird, wie auch auf die Attribute ständisch, bürgerlich nicht eine dritte, soziale, sondern eine strukturelle Kategorie, die des „Gestus“ als eines „neuen Zeichentyps“ (S.198ff.) folgt. So läßt sich dieses methodische Konzept, trotz des Versuchs, sich davon abzuheben, als Teil jenes traditionell gewordenen literaturwissenschaftlichen Diskurses begreifen, der einst durch Peter Szondi's *Theorie des modernen Dramas* (1956) begründet wurde. Dessen Insistieren auf einer ontologisierenden Form-Inhalt-Dialektik, angewandt auf das Drama in seiner historischen Erscheinung, findet in Andreottis Modell insofern eine Erwiderung, als deskriptiv, befreit von „historisch gewachsenen, normativen Gattungsvorstellungen“ (S.55), auf der Basis eines systemischen Entwurfs ein Werte- und Strukturwandel am Beispiel der Geschichte des Dramas vorgestellt werden soll. Bildete für Szondi das absolute Drama, also nur eine bestimmte Dramenform, Ausgangspunkt für den Entwurf einer historischen Ästhetik, was freilich – wird auf der Geschichtlichkeit der Dramatik bestanden – einer historisch unzulässigen Reduktion gleichkommt, so ist zwar Andreottis Darstellung um die Geschichte des ständischen Dramas, zeitlich gesprochen um eine literarische Epoche erweitert, ohne daß jedoch dadurch das Geschichtsmodell einer zwar oppositionellen, letztlich jedoch linearen Entwicklung aufgegeben wäre. Als Kleinigkeit mag nur bedauerlich sein, wenn das Kapitel „Das Drama als Formbegriff“ (S.53ff.) mit einem Mißverständnis anhebt, insofern unterstellt wird, Szondi habe die Begriffe „Drama“ und „dramatisch“ einander gleichgesetzt (was durch das ausführliche Zitat in der Anmerkung [S.333] keineswegs belegt ist), während es sich bei Szondi ausdrücklich nicht um eine qualitative Bestimmung des „Dramatischen“ handelt. Aber dieses Mißverständnis scheint mehr als ein bloßes Mißverständnis zu sein, wenn damit zugleich eine wissenschaftlich notwendige

literaturtheoretische Diskussion vermieden ist, obwohl hier wie dort mit dem – gemeinsamen – Schlüsselbegriff der „Episierung“ operiert wird.

Diese Vorbemerkung vorausgeschickt, sei betont, daß der vorliegende Band unter didaktischer Zielsetzung entstanden ist, welche einzulösen der Verfasser in hervorragender Weise verstanden hat. Beginnend mit einer differenzierten Einführung in die Textsemiotik als Interpretationsmethode, wird das semiotisch-strukturelle Analyseverfahren an Texten des geistlichen Dramas des Mittelalters bis zu den gestischen Stücken Brechts und des Theaters des Absurden exemplifiziert. Brechts theoretische Begründung des epischen Theaters steht dabei im Mittelpunkt der Untersuchung. Die umfassendste Modellanalyse gestischer Strukturen, die dramaturgische Nähe Dürrenmatts zu Brecht betonend, wird schließlich am *Besuch der alten Dame* entwickelt. Dem funktionalen Status der Publikation als eines Arbeitsbuches kommt überdies zugute, daß in Verbindung mit dem linguistisch-semiotischen Ansatz zum produktiven Umgang mit dramatischen Texten anregt wird. Im Zentrum der fortgeschrittenen Analyse steht der Wandel der Figurengestaltung im Drama. Er wird im Kapitel 4 als Paradigmatisierung von Figur und Handlung fokussiert: Die Sinnkonstitution im Text wird von der Figur auf die Handlung verlagert. Drei mögliche Paradigmatisierungen werden aufgezeigt: 1. die Paradigmatisierung der Handlung, d. h. die Figur wird von der Handlung her dargestellt, die anstelle der Figur ins Zentrum des Textes rückt; 2. die Bildung von Figurenparadigmen, d. h. die Figuren werden mit einer mehr oder weniger gleichbleibenden Handlung verknüpft, wodurch die Figuren entpersönlicht, zu Trägern typischer Verhaltensmuster werden; 3. die Kombination der beiden ersten Möglichkeiten, von Handlungs- und Figurenparadigma. Die beiden letzten Möglichkeiten führen zu einer strukturellen Umgestaltung der Texte, zu ihrer gestischen (epischen) Strukturierung. Die historische Differenzierung des narrativen Schemas, wobei unter narrativem Text „alle literarischen Texte, denen eine Handlung zugrunde liegt“ (S.117), verstanden werden, wird also durch die Veränderungen in der Konstellation Figur-Handlung bestimmt. Problematisch werden Andreottis Ausführungen allerdings dort, wo der Begriff der Handlung dem der Haltung bzw. der Verhaltung (Grundhaltung) angenähert ist (S.207f.). Spätestens im absurden Stück wird jedoch weitgehend auf Handlung verzichtet (S.310), so daß die Formulierung, im absurden Theater würden „die Figuren, ganz im Sinne der Brechtschen Forderung, die Charaktere von den Handlungen her aufzubauen, gestaltet“ (S.313), nicht nur irritiert, sondern auch irreführend ist. In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, daß Andreotti unversehens den Begriff der „Grundhaltung“ gegen den der „Grundsituation“ (S.311) eintauscht. Die Umstrukturierung der dramatischen in eine epische Szene, ein Prozeß, der bereits durch das naturalistische Theater eingeleitet wird, verweist darauf, wie problematisch im „Verhältnis zwischen Figur und Handlung“ (S.100) neben dem geschichtlichen Begriff des „Charakters“ der Begriff der „Handlung“ geworden ist. Im Fall des absurden Thea-

ters ist dies natürlich auch für Andreotti evident. An der in der frühen literarischen Moderne sich durchsetzenden „relativen Autonomie der Einzelszenen“ (S.53) ließe sich außer der Dissoziation der Figur eine Dissoziation der Handlung aufzeigen, die dramengeschichtlich freilich vor Brecht ihren Ursprung nimmt. Die Bemerkung zur Umgestaltung der „Szene“ (S.53) enttäuscht im übrigen, wenn an der Stelle, auf die der Autor verweist, nur allgemein von „episierenden Tendenzen“ dramatischer Teile (S.258) die Rede ist. Wünschenswert wäre, den beobachteten Strukturwandel im Verhältnis von Figur und Handlung auch im Hinblick auf das Verhältnis von *Szene* und Handlung deutlicher auszuarbeiten.

Hartmut Vinçon (Darmstadt)