

Die Geburt der Literatur, des Dramas und Theaters

Definition des tragischen, tragikomischen und komischen Protagonisten.

Aristoteles „Poetik“ als Analyse des griechischen Dramas und sein Einfluss auf Drama und Theater späterer Epochen: das Schicksal des Protagonisten als Glied einer Gesellschaftsordnung. Shakespeares Dramen und Theater als Tragödie des selbstbestimmten Individuums

Es mag den Teilnehmer an dieser Vorlesung erstaunen, hier von dem „Ödipus“ des Sophokles als einer Typen-, aber nicht als einer Charaktertragödie zu hören. Der Inhalt dieses berühmten Dramas handelt von einem Orakelspruch, der besagt, dass Ödipus seinen Vater töten und seine Mutter heiraten wird. Er wird dafür bestraft. Das Orakel bestimmt Ödipus Schicksal, nicht Ödipus sich selbst als autonomes Individuum. „Die antike Tragödie verehrt ... das Schicksal als religiöse Macht“ (Sophokles „Oidipus“, ca. -433; Calderon „Eifersucht, das große Scheusal“) (Gero von Wilpert „Sachwörterbuch der Literatur“. Stuttgart 1961). Über den Typus schreibt Wilpert: „Im ernsten Drama bezweckt die typisierende Darstellung durch den Verzicht auf Individualität ihrer Personen die Veranschaulichung des Allgemeingültigen, Menschlichen und neigt somit zur Idealisierung“ (ibid.). Ödipus wird so – wenn man so will – zum Archetyp und so zu Sigmund Freuds Protobeispiel für sein bekanntes Syndrom des Ödipus-Komplexes. Unter das Archetypsyndrom lassen sich im Mittelalter und Barock auch die Rollen der Geistlichen Spiele und der Märtyrerdramen subsumieren, sowie die der Schicksalsdramen des frühen 19. Jahrhunderts und vielleicht des Naturalistischen Dramas zum Ende des 19. Jahrhunderts.

Das Charakterdrama als im Gegensatz zum Typendrama innerhalb der Persönlichkeit im innerseelischen Bereich sich abspielender selbstbestimmender individueller Konflikt setzt im Gegensatz zur außerpersönlichen Einflussmacht wie bei Ödipus das Orakel bzw. die Götter oder das Schicksal eine „bewusst individualistische Weltsicht ... in ihrer individuellen Vielschichtigkeit“ (Wilpert, ibid.) voraus. Die aus inneren und äußeren Konflikten geweckten Leidenschaften gebären die Schuld, die den Protagonisten (also er sich selbst) schließlich schuldig vernichtet wie meisterlich in Shakespeares „Hamlet“, „Othello“, „König Lear“, Goethes „Götz“ und „Egmont“ und Schillers „Räuber“ und „Wallenstein“.

Der Umfang der Poetikliteratur (Charakterologie), die sich mit den Divergenzen zwischen Charakter und Typus beschäftigt, ist seit Aristoteles, Horaz, Theophrast, Cicero in der Antike, im Zusammenhang mit deren Renaissance bzw. Humanismus und ihren auf den Antiken aufbauenden barocken Theoretiker wie Jean de la Bruyere (1645-1696), Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711) und Martin Opitz (1597-1639), die das 18. Jahrhunderts und spätere Stilepochen beeinflussenden Johann Christoph Gottsched (1700-1766), Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), die die Rezeption Shakespeares befördernden Stürmer und Dränger Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Friedrich von Schiller (1759-1805), Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792) und Johann Gottfried Herder (1744-1803). Die eben genannten Griechen Aristoteles, Horaz und Theophrast, deren Werke die Grundlage bilden für das Charakterdrama leben bezeichnenderweise 100 Jahre nach Sophokles und formulieren, was wir als Gegensatz zum Typus Charakter nennen.

Theophrasts Charakterlehre im 3. Jahrhundert v. Chr. und als Peripatetiker seinen Lehrer Aristoteles und dessen „Nikomachische Ethik“ in 30 Charaktertypen umsetzend beeinflusst wiederum den ersten Charaktere gestaltenden Dramatiker Menander (342/41-291/90 v. Chr.) nach Aischylos, Sophokles und Aristophanes als wichtigsten griechischen Dramatikern. Mit der Renaissance beginnt die Wissenschaft von der Poetik des Dramas, ab der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts und vor allem mit dem 19. und 20. Jahrhundert verbindet sich diese Poetik als Text-Analyse und Didaktik mit Psychologie, Soziologie, Philosophie und anderen Wissenschaften. Das bewirkt, dass die Literatur von der Text-Analyse und Didektik für die Darstellung durch den Schauspieler droht, unübersichtlich zu werden.

Auf die Bühnenpraxis des Theaters bezogen entwickelt die Theater-Poetik ein spezifisches Vokabular, das auch in die Wissenschaft von der Rhetorik Eingang findet. Zunächst spricht der Schauspieler seine Aktion und seine Innerlichkeit, indem er seine Gefühle und seine Handlung schildert. Dann: Die Antwort auf die Frage, für welche Rolle in welcher Situation etwa die „sprechende Geste“ (gesto típico/ específico/simbólico) oder Symbolgeste gilt, ist vor allem zunächst im Ursprung in der wortlosen Pantomime, der Maske, dann in der Illustrierung der Handlung und des Wortes, also dem (Ersatz) Vorstufe der inneren Rolle zu suchen, also des Charakters durch den Typus. Das gilt auch für die Körperhaltung und -bewegung, die Maske, die Mimik und das berufsspezifische Kostüm, sogar für das sozialspezifische Bühnenbild.. Wenn man aber das Typentheater vor Menander, vor Shakespeare, im Mittelalter und etwa der Commedia dell´arte, und vor der Goethezeit mit ihren Theaterreformen auf die Frage hin untersucht, wie sich die Bühnenform des Typus zu der des Charakters (entwickelt) verhält, benötigt man das oben genannte Vokabular, das als Spezifikum für das Theater sich in Theaterbüchern der italienischen Commedia dell´arte der Renaissance und des Barocks ausführlich findet. In unserer zeitgenössischen, leichter zugänglichen Sekundärliteratur findet sich dieses Vokabular illustriert in Heinz Kindermanns „Theatergeschichte Europas“ (1959ff.). Im Übergang vom Mittelalter zur Renaissance gilt jetzt:

„Das Wort ist nicht mehr Interpretation der Symbolhandlung und der Symbolgebärde, sondern Gebärde und Aktion sind Interpretations- und Versinnbildlichelemente des Wortes. Und dieses Wort erhält deshalb zunächst deklamatorischen Charakter – im pathetisch-tragischen ebenso wie im elegisch-lyrischen und im komischen Bereich. Je ausdrucksvoller aber das gesprochene Wort wird, desto mehr Gewicht wird nun auf die Gesichtskomik gelegt. ... Im ... spätmittelalterlichen Theater waren die Gesichtszüge des einzelnen Darstellers nur in größter ... Masken bemerkbar. Nun aber Besonderheiten und Wandlungen der Mimik, etwa Freude- und Liebesbekundungen, Widersprüche des Empfundener gegenüber dem Gesagten, Spiegelung geheimer Gedanken und Hoffnungen, ... Gier und lodernde Leidenschaft von den Zuschauern genau verfolgt und wirkungsmäßig zur Kenntnis genommen werden. Freilich sind all diese Bewegungen und Gebärden noch nicht in abrupter Dynamik, sondern in Statik und Ausgeglichenheit, nicht in fahrigem (inquieta, nervioso), sondern in überlegter Motion vorzustellen. ... Relief-Spiel: ... immer von links nach rechts oder von rechts nach links. Es gibt noch kein Spiel in die Bühnentiefe. Jegliche Gruppierung ... folgt nach symmetrischen Anordnungsprinzipien. ... (Es gibt) bestimmte Sprech- und Gebärdennormen (ebenso wie der Dienertypus, der verliebte Jüngling, der Kuppler, der Sykophant (Schmeichler), der Soldat, der komische Alte) ... (Diese Typen) sprechen in typischen Tonlagen, agieren mit spezifischen Gebärden

und Mimiken, auch Masken, und Kostümen. ... seelische Wandlungen ... werden weniger durch das Wort als durch Gebärden- und Körperhaltungswechsel, auch durch Kostüm- und Maskenwechsel gestaltet“ (Kindermann II, pag.125f.).

Einer der fortschrittlichsten Theoretiker in diesem Bezug ist Veridico (Mitte des 16. Jahrhunderts), also nur zwei Generationen vor den französischen Klassizisten Corneille, Racine und Moliere und in England Shakespeare.

In Deutschland parallel haben wir das Reformationsdrama und den wichtigsten Meistersinger, vor allem Dramatiker, Hans Sachs (1494-1576), mit seinen Fastnachtsspielen, deren Bühnenformen: Gestik (*gestico simbólico*), Mimik, Kostüm, Körperspiel noch dem italienischen Vorbild entsprechen. Die *Commedia dell'arte* war ja ebenso wie die Truppen der Englischen Komödianten um diese Zeit heimisch geworden.