

Die Überwindung der Rede im Drama

Kritische Betrachtung der Entwicklung des dramatischen Sprachstils anhand ausgesuchter
epochenrepräsentativer Tragödien

Hausarbeit für
das Institut für neuere deutsche und europäische Literatur
an der Fernuniversität Hagen

vorgelegt von

Thomas Hernadi

Matrikel-Nr. q3315363

Studiengang:

Hauptfach Philosophie (Hauptstudium)

1. Nebenfach: Neuere deutsche und europäische Literatur (Hauptstudium)

2. Nebenfach: Volkswirtschaftslehre (Hauptstudium)

SS 2002

Datum der Abgabe: 19.09.02

INHALTSVERZEICHNIS

Literaturverzeichnis	19
Vorwort	2
Einleitung	3
I. Klassische Tragödie	4
1. Direkter Dialog	5
2. Hetergonie von Form und Inhalt	6
3. Rationalistische Ideale und Distanz	6
4. Undramatische Rede	6
5. Rhetorische Fragen und Korrektive	7
6. Geringe Intensität der dialogischen Beziehung	8
II. Lessings Dramenmodernisierung	8
1. Natürliche Sprache	8
2. Rhetorische Tricks	9
3. Sprache der Aufklärung	9
4. Dramatisiertes Denken	10
5. Schlagfertige Wechselrede	10
III. Modernes Drama: Shakespeare und das Geniedrama	11
1. Sprache als lebendiger Ausdruck	11
2. Indirekter Dialog	13
3. Schweigen und Ohnmacht der Worte	15
4. "Handlungsdiallog"	15
5. Kraft aus Betonung und Klang	17
ZUSAMMENFASSENDE BETRACHTUNG	17

V o r w o r t

Das gewählte Thema ist äußerst komplex. Es umspannt gewichtige Epochen der Dramengeschichte. Die Entwicklung der Rede, letztlich die Entwicklung des Dialogs im Drama, allumfassend darzustellen ist im Rahmen einer Hausarbeit nicht zu leisten. Allein die Analyse eines einzelnen Dramas auf dem Hintergrund seiner Zeit im Vergleich zu anderen Werken aus vorhergehenden und folgenden Epochen könnte der Gegenstand einer anspruchsvollen Magisterarbeit sein.

In der Hausarbeit unternehme ich dennoch den Versuch, die im Titel postulierte "Überwindung der Rede", anhand von Textstellen und unter Zuhilfenahme der gleichnamigen Doktorarbeit von Gottfried Zeißig, in kompakter und griffiger Form aufzuzeigen. Auf psychologische und sozio-historische Hintergründe tiefer einzugehen, die Besonderheiten im Sprachgebrauch im Sinne der jeder Epoche eigenen Redekultur genauer zu beleuchten, insbesondere die geschichtliche Entwicklung der Rhetorik ist ebenfalls im Rahmen dieser Arbeit in nicht ausreichender Tiefe zu leisten. Dies ist aber glücklicherweise für das Verständnis der funktionalen Veränderung der "Rede" im Drama auch nicht unbedingt erforderlich.

Mein persönliches Lernziel ist es, die für die Entwicklung der Rede wichtigen und bahnbrechenden Epochen kennenzulernen, mich mit ihren Eigenheiten anhand ausgewählter Dramen auseinander zusetzen, um daraus für meine berufliche Tätigkeit als Drehbuchautor in der Dialogarbeit beim Schreiben selbst, aber auch für die Überarbeitung von eigenen oder fremden Stoffen zu profitieren.

Es wird in der nachfolgenden Arbeit ersichtlich, dass sich Dramendialoge im Laufe der Zeit drastisch verändert haben und sich dem Wesen des Menschen, seiner Art zu sprechen, zu kommunizieren, gefärbt vom jeweils gültigen gesellschaftlichen Wertesystem anpassten. Nachdem aus meiner Sicht nichts so sehr die Rede überwunden hat wie der Film bzw. die moderne Drehbuchdramaturgie - und dies liegt nicht nur daran, dass er sich in erster Linie "filmischer", also visueller Mittel bedient - ist ein Blick in die Vergangenheit der Dramendialoge ein spannendes Unterfangen.

Einleitung

Der Stilwandel in der Entwicklung der Dramendialoge vom Gottschedischen Klassizismus bis hin zur Geniebewegung¹ ist eigentlich nur auf dem Hintergrund der historischen Entwicklung der Rhetorik und deren wechselndem Stellenwert bei Dichtern und Denkern zu verstehen. Die Überwindung der "Rede" impliziert nämlich in diesem Zusammenhang auch eine Überwindung der Rhetorik, dem Dreh- und Angelpunkt und zentralen Gegenstand der antiken Rede. Rede und Rhetorik gleichzusetzen ist jedoch problematisch, weil sich, wie wir sehen werden, im modernen Drama die Rede, der Dialog, immer mehr von der Rhetorik als Rederhetorik entfernt. Dennoch bleibt ein gewisser innerer Zusammenhang bestehen zumal selbst moderne Dramen, die auf den ersten Blick "Rede" überwunden haben, sich nach wie vor rhetorischer Mittel bedienen. Begrifflich umfasst die Rhetorik zudem wesentlich mehr als nur die Folie für eine perfekte Rede zu sein. Der Begriff "Rede" wird bei der Analyse von Dramen unterschiedlich gebraucht: als Wirkungsabsicht auf den Zuhörer, als sprachlicher Ausdruck, um höhere Intensitätsgrade, als sie dem Gegenstand gemäß sind, zu erzielen, als allgemeine moralische Wirkungsabsicht, um das Gemüt zu bewegen, im weiteren Sinne gar als eine sprachliche Darstellungstendenz, der an starker Beeindruckung des Zuhörers gelegen ist², im engeren Sinn als "jenes System von Ausdrucksmitteln, die durch Erhöhung, Pointierung und Verstärkung zu wirken suchen..."³ Diese Unterscheidung ist gerade im Hinblick auf Lessings Dramen von Bedeutung. Wir werden im Nachfolgenden sehen, dass der verführerischer Gedanke, den Titel dieser Hausarbeit "Die Überwindung der Rede" mit einer Überwindung der Rhetorik gleichzusetzen problematisch, aber durchaus nicht so abwegig ist, sofern man von Rhetorik im engeren Sinne spricht.

Eine Untersuchung, ob und inwieweit die Rede im Drama überwunden wurde, kann nur in Form einer kritischen Auseinandersetzung mit den Dramen aus den jeweiligen Epochen erfolgen. Dies allein ist aber nicht genug, weil sich jedes Drama, seine Stilmittel und Redeformen nur aus dem Kontext der damaligen Zeit verstehen lässt. Auch die Intention des Dichters spielt eine wichtige Rolle, sein Verständnis von Ästhetik, sein Talent und die Thematik, der er sich annahm. Jeder der sich mit klassischen Dramen beschäftigt, wird sich beispielsweise gefragt haben, wie in der damaligen Zeit tatsächlich geredet wurde. Der Sprachstil wirkt, ohne ihn jetzt an dieser Stelle näher analysieren zu wollen, im Vergleich zum heutigen Kommunikationsverständnis befremdend und gipfelt in der radikalen Frage, ob beispielsweise Figuren des Gottschedischen Dramas überhaupt als Menschen aufzufassen sind.⁴ Sie wirken aus heutiger Sicht wie perfekte Redner, weniger wie lebendige Akteure. Ihre Worte haben Gewicht, belehren, aber es ist fraglich, ob sie in dieser Form die von Aristoteles in seiner Poetik geforderten Leidenschaften erwecken. Zudem ist aus sprachwissenschaftlicher, bedeutungstheoretischer und psychologischer Sicht fraglich, ob es das perfekte Wort, die perfekte Rede, deren Bedeutungsinhalt von allen Rezipienten gleich verstanden werden soll, überhaupt gibt. "Words measure the gap between individuals: they do not bridge it."⁵ Auf dem Hintergrund dieser Überlegungen liegt die Vermutung nahe, dass moderner Dialog, der die Rede, also Rhetorik im engeren Sinne, überwindet, der wahren Natur und der Fähigkeit des Menschen zu verstehen, berührt und gerührt zu werden, näher kommt als ein Dialog im Kostüm der "Wechselrede" in den frühen Werken, mit denen wir uns im nachfolgenden Kapitel beschäftigen.

¹ ZEISSIG, S.1

² ebenda, S. 57

³ ebenda

⁴ ebenda, S.3

⁵ BARTON, S. 19

I. Klassische Tragödie

Bei Gottsched wie auch bei anderen Dichtern klassischer Tragödien stellt sich aus heutiger Sicht die Frage, ob das Ausdrucksgebaren der Figuren dem von "natürlichen" Menschen entspricht. Die Sprachebene wirkt gehoben und gleicht dem Ausdruck der "Menschen von Stande". Der Sprechende steht seinem Erlebnis gegenüber wie der Redner einem Vortragsthema, damit wird das Wort "Rede", auch im engeren Sinne wie oben beschrieben als "Rederhetorik", deutlich. Im klassischen Drama wurde Rede, als sprachliche Darstellung, in welcher der Sprecher in der Subjekt-Objekt-Beziehung mitteilend, betrachtend oder analysierend einem gegebenen Sinnes- oder Vorstellungsinhalt gegenübersteht⁶, aufgefasst. Dies macht ein unmittelbares Darauf-los-Sprechen, einen sinnlichen Dialog, der lebendig ist, unmöglich. Der Sprechende überschaut Umfang und Inhalt seiner Erlebnisse und Empfindungen. Die Redeweise des Sprechenden ist zudem ästhetisch wertvoll. Zeissig spricht von einem "Abschildern"⁷ in dem die Leidenschaften eher Stoffe als Kräfte darstellen. Die Person des Alexandrinerdramas wollte bewundert sein. Deshalb hatte die Rede eine starre Größe und Monumentalität.⁸

Die damalige Dichtkunst ging davon aus, dass "Leute von Stande" gewisse intellektuelle und moralische Eigenschaften dem niederen Volk voraushaben.⁹ Dem Charakterbild der "Leute vom Stande" fehlte aber all das, was der Sturm und Drang als Gefühl, Instinkt, Leidenschaft - kurz: als 'Natur' verehrte.¹⁰ Der rational gestrickte Dialog war das Maß aller Dinge, was angesichts Gottscheds Forderung nach gut cartesianischen - klaren und deutlichen Begriffen in der Narratio¹¹ nicht verwundert. Zudem war der ästhetische Anspruch des Dichters sehr hoch. Es galt im quintilianischen Sinn "Das Gute" zu reden. Der Dialog erfuhr somit eine enge Anbindung an die Ethik¹² Dieser hohe rhetorische Anspruch an die Wechselrede ist aus Sicht der aristotelischen Poetik nicht ohne kritisches Hinterfragen hinzunehmen, denn "während der Redner sein Officium in der Einflussnahme auf das Publikum sieht, besteht das Officium des Dichters in der konzentrierten... Nachbildung (Mimesis) der menschlichen und außermenschlichen Wirklichkeit"¹³ Genau diese Nachbildung leistet das klassische Drama insbesondere im Dialog aber nicht, wie wir anhand nachfolgender Beispiele sehen werden.

Meine Wahl für die kritische Betrachtung der Rede einer klassischen Tragödie fiel auf Racines "Phädra". Racine kann als repräsentativ angesehen werden, weil er in der französischen Literaturgeschichte als der klassische Tragödienautor und markanter Vertreter der Nacheiferer der "Anciens" schlechthin gilt¹⁴ Obwohl sich die Rede seiner Figuren als typisch für den zu untersuchenden Sprachstil erweist, galt Racine aber dennoch gegenüber der Gottschedischen Dramaturgie als einer der Wegbereiter der nachfolgenden Epochen.¹⁵ Bei ihm werden zwar auch die irrationalen Kräfte der Leidenschaft von der Vernunft im Dialog abgefangen, von ihr sozusagen "veredelt", aber in der Figur der Phädra selbst ist dies eher umgekehrt. Sie macht sich nämlich bewusst, dass sie ihre Leidenschaft nicht von ihrer Vernunft auffangen kann.¹⁶ Der moderne Held, und dies ist der funktionale Fortschritt, hebt

⁶ ZEISSIG, S. 20

⁷ ebenda, S. 24

⁸ ebenda, S. 42

⁹ SCHLEGEL S. 213-240

¹⁰ ZEISSIG, S. 36

¹¹ GÖTTERT, S. 184

¹² QUINTILIAN: Ausbildung des Redners, II 16, 38, S. 243

¹³ LAUSBERG, S. 42

¹⁴ RACINE, Nachwort S. 201

¹⁵ ebenda S. 232

¹⁶ vergleiche Phädra I, 3 V 260ff

sich bei Racine genau wie bei Shakespeare durch seine eigene individuelle Unterschiedlichkeit ab.¹⁷

1. Direkter Dialog

Seelische Erlebnisse dringen nicht nur bei Racine in weitestem Maße an die sprachliche Oberfläche. Sie werden im klassischen Drama mit unmissverständlicher Eindeutigkeit und Ausdrücklichkeit formuliert. In nahezu pedantischer Lückenlosigkeit werden die innersten Vorgänge der Figuren dargestellt. Der Dialog ist deshalb "direkt".

Racine legt seinen Figuren in Phädra in fast allen Textstellen lange, alles über die Figuren offenbarende Reden in den Mund, wie z.B. dem Königssohn Hippolytos im 1. Aufzug, 1. Auftritt: "Du weißt, wie sehr sich meine Seele, bedacht auf deine Stimme, bei der Erzählung seiner edlen Taten ereiferte, als du mir diesen tapferen Helden schildertest..."¹⁸ oder, als nur eines von vielen denkbaren Beispielen, Phädra selbst im dritten Auftritt: "Alles bedrückt mich, alles quält mich und schwört sich, mich zu quälen"¹⁹, "Mein Leid kommt von viel weiter her. Kaum war ich mit Ägeus' Sohn den Bund der Ehe eingegangen, meine Ruhe und mein Glück schienen unerschütterlich, da zeigte Athen mir meinen stolzen Feind. Ich sah ihn, errötete, erblasste bei seinem Anblick; ein Taumel brach in meiner verwirrten Seele aus; meine Augen sahen nicht mehr, ich vermochte nicht zu sprechen;"²⁰ Bei dieser Art von Dialog gibt es für den Leser respektive Zuschauer bald nichts mehr an den Figuren zu entdecken. Es gibt nichts Geheimnisvolles, keine Facetten, keinen Raum für eigenes Vorstellungsvermögen und Interpretation. Es kommt erschwerend mit hinzu, dass sich Personen im klassischen Drama oft erklären. Bleiben wir bei Phädra: "Ich wollte meine Ehre durch meinen Tod mir wahren und ein so schwarzes Feuer dem Tag entreißen."²¹ Ihre Motivation wird "direkt" erklärt, linear vorgetragen. Dies ist aus heutiger Sicht eigentlich eine Beleidigung für den intelligenten Zuschauer, dem die gesamte psychologische Disposition einer Figur auf einem "goldenen Tablett serviert wird" und ihm somit des Vergnügens beraubt, sich aktiv mit den Figuren auseinanderzusetzen.

Nachdem auf Subtext im klassischen Drama weitgehendst verzichtet wird, wissen die Personen immer nur so viel voneinander, als ihnen ausdrücklich mitgeteilt wird. Der rationalistische Dialog kennt deshalb nicht das im Geniedrama und im modernen Drama so häufige Widerspiel zwischen Außen- und Innenseite der Sprache, deshalb kann man die Rede des rationalistischen Dramas getrost "platt" nennen. Der Dialog ist direkt, weil sich Mitteilungsgehalt und Ausdrucksgehalt der Rede vollkommen decken.²² Er ist leblos, denn nur wechselseitiges Sich-Belauern und Beschleichen machen den guten Dialog aus, nur so entsteht Spannung und "dramatische Kraft". Darin liegt aus meiner Sicht eine gewisse Ironie. Die Rede der Figuren des "hohen Standes" richtete sich in der damaligen Zeit auch primär an ein Zielpublikum von "hohem Stande", dem man komplexe, zeilenlange Dialoge, oft in Versform, intellektuell zumuten konnte. Gerade der Intellekt dieses Zielpublikums wurde aus heutiger Sicht aber dadurch beleidigt, dass es der vergnüglichen Möglichkeit "zwischen den Zeilen zu lesen" beraubt wurde.

¹⁷ RACINE, Nachwort S. 232

¹⁸ RACINE, S. 21, I, 1

¹⁹ ebenda, S. 29, I, 3

²⁰ ebenda, S. 39, I, 3

²¹ ebenda, S. 41, I, 3

²² ZEISSIG, S. 24

2. Hetergonie von Form und Inhalt

Ein weiteres Merkmal des klassischen Dramas liegt in der sachlichen Konstatierung von Emotionalen. Starke und differenzierte Erlebnisse werden auf glatte Formeln gebracht. Damit entsteht eine Hetergonie von Form und Inhalt.²³ Allerpersönlichstes wird in der denkbar unpersönlichsten Form dargestellt. Phädras Geständnis ihrer großen Liebe ist ein gutes Beispiel hierfür. Zwar gibt Phädra zum besten, dass sie ihren ganzen Körper erfrieren und verbrennen fühlte - ein schönes, wenngleich wieder "direktes" metaphorisches Sinnbild für ihre innere Zerrissenheit, fährt aber wie folgt fort: "Ich erkannte Venus (schweift ab) und ihr schreckliches Feuer, unentrinnbare Qualen, mit denen sie unser Geschlecht verfolgt (schweift aus). Ich glaubte, mit beharrlichen Bitten jene abwenden zu können: ich baute ihr einen Tempel und schmückte ihn mit Sorgfalt; von Opfertieren allezeit umgeben, suchte ich in ihrem Inneren nach meinem verwirrten Verstand."²⁴ Dieser Dialog ist typisch für Racines Drama. Im Gegensatz zu früheren klassischen Tragödien schimmert immer wieder Persönliches, Emotionales, das die individuelle Situation der Figur betrifft, hervor, verliert sich im Nachfolgenden aber in einer scheinbar zwanghaften, dem rhetorischen Anspruch des klassischen Gottschedischen Dramas verbundenen, Huldigung des unpersönlichen, versachlichten und rationalen Redestils. Phädras oben zitierter Ausflug in die Götterwelt verwässert den eigentlich schon im Vorsatz auf den Punkt gebrachten Gefühlszustand. Die Leidenschaft wird eher eingeschläfert, als das sie auf die Spitze getrieben würde. Form und Inhalt klaffen auseinander.

3. Rationalistische Ideale und Distanz

Besonnenheit, dem Erlebten distanziert gegenüberstehen sind in der klassischen Tragödie oberstes Gebot. "Das Gefühl teilt sich nicht mit, sondern wird mitgeteilt. Es spricht sich nicht aus, sondern wird besprochen oder in Worte gefasst: die Rede ist nicht Ausdruck, Symptom des psychischen Prozesses, sie beruht auf dem Kontrollrecht der logischen Instanz."²⁵ Selbst im Streitgespräch verschwindet alles Emotionale vor der objektiven Meinungsverschiedenheit. Phädra: "Ich wollte dir hassenswert erscheinen, unmenschlich; um besser dir zu widerstehen, habe ich deinen Hass gesucht. Was brachte mir mein nutzloses Bemühen ein? Du hasstest mich mehr, ich liebte dich nicht weniger. Dein Unglück verlieh dir neuen Reiz."²⁶ In dieser Szene offenbart Phädra Hippolytos ihre Liebe. Sie reflektiert ihre Situation, zwar mit wesentlich emotionalerer Kraft als dies in früheren tragischen Dramen der Fall gewesen wäre, lässt dem Verstand, dem Rationalen in der Rede, jedoch immer noch Vortritt vor Ihrem Herzen, und dies in einer hochemotionalen und brisanten Situation. Aus heutiger Sicht wirkt der Dialog etwas "geschwätzig" und "kopflastig", auf alle Fälle aber zu "distanziert". "Bei der Überführung und Verwandlung des Gefühls aus dem Prozess des unmittelbaren Erlebt-Werdens in die starre Gegenstandswelt sachlicher Feststellungen verflüchtigen sich Wärme und Leidenschaft"²⁷. Gerade diese sind es aber, die es im aristotelischen Sinne zu erwecken gilt.

4. Undramatische Rede

In der Gottschedischen Dramenrede erschöpft sich der Stoff sehr bald, weil die Personen mit ihrem hohen Bewusstseinsgrad in jedem Augenblick ihre Gefühlslage vollkommen zu überschauen und zu charakterisieren vermögen. Ihre von der ratio beherrschten Gefühle sind

²³ ebenda

²⁴ RACINE, S. 39, I. 3.

²⁵ ZEISSIG, S. 24

²⁶ RACINE, S. 77, II, 5

²⁷ ZEISSIG, S.9

keinen wesentlichen Schwankungen unterworfen. Es ist sehr bald überhaupt nichts mehr zu sagen. Der dramatische Motor fehlt. Figuren werden langweilig und tendieren dazu, sich in Nebensächlichkeiten zu ergießen, bishin zur Wiederholung: "Wirkungslose Mittel gegen eine unheilbare Liebe! (Phädra beschrieb vorher, dass sie Venus einen Tempel baute), vergebens verbrannte meine Hand Weihrauch auf den Altären"²⁸. Sicherlich ist ihr Flehen, die Seelenqualen zu mildern eine andere Aktion als den Weihrauch auf den Altären zu verbrennen. Letzteres ist sogar sehr sinnlich und wäre als einzelner indirekter Dialog, wenn Phädra nicht schon vorher ihr Seelenleid expliziert hätte, sehr schön, aber im Gesamtzusammenhang wiederholt sie sich in inflationärer Weise. Racine erzielt damit weder einen gedanklichen Fortschritt noch verschärft er Phädras Konflikt.

5. Rhetorische Fragen und Korrektive

Wenn man sich die Fragen in der Wechselrede der klassischen Tragödie genauer ansieht, fällt auf, dass viele von Ihnen rein rhetorischer Natur sind. Die Figuren geben in ihrer Fragestellung bereits präzise Antworten auf das eigentlich Gefragte, legen den anderen Figuren Antworten in den Mund und tendieren dazu, zum Zwecke der emotionalen Verstärkung eines Gedankens, den Inhalt des vorher Gesagten zu wiederholen. Auch hierfür finden sich zahlreiche Beispiele in Phädra: "Zu welcher grässlicher Absicht lasst Ihr Euch verleiten?" (Oenone weiß um Phädras Selbstmordabsichten)". Nun die Wiederholung: "Mit welchem Recht wagt Ihr, Hand an Euch zu legen?" Die Initialenergie des Satzes verschwindet. Sowohl der Zuschauer als auch Oenone wissen um Phädras Vorhaben, insofern ist der wiederholte Bezug darauf "toter" Text.

Rhetorische Mittel werden in klassischen Dramen gerne als ästhetisches Korrektiv des Rationalen eingesetzt. Phädra: "Ich wollte meine Ehre durch meinen Tod mir wahren". Diese deskriptive und zudem erklärende, vom Verstand gesteuerte Aussage Phädras mangelt es an Leidenschaft. Um die Emotion zu erhöhen folgt deshalb: "Und ein so schwarzes Feuer dem Tag entreißen".²⁹ Ein weiteres Beispiel: "Ich hasse jetzt mein Leben, (rhetorische Verstärkung durch den zweiten Teilsatz) mich graust es vor meinem Feuer."³⁰

Zeissig bedient sich in seiner Inaugural-Dissertation Gottscheds "Sterbenden Cato", zitiert und analysiert in diesem Zusammenhang aus diesem Werk folgende markante Dialogstellen: "Du hassest Ceasarn nicht, der dich verehrt und liebt? Welch unverhofftes Wort! Nun bin ich nicht betrübt" Das erste Verspaar konstatiert Caesars Stimmungsumschwung, ohne den Jubel des freudig Überraschten, die ungeheure Stärke dieses Stimmungsumschwungs ausdrücken zu können. Um diesen Mangel auszugleichen, folgt im nun folgenden Verspaar eine rhetorische Hyperbel, deren sachlicher Inhalt vollkommen vage und nichtssagend ist, deren Ausdruckssinn einzig und allein in der pathetischen Größe der Vorstellung liegt. "Die Welt soll bald ihr Glück aus meiner Hand bekommen, das meine hat von dir den Ursprung hergenommen." Rein rhetorisch ist weiterhin folgende Rede Caesars: "Welch ein erwünschtes Glück! Wenn mich Arsene liebet, so gibt mir Amor mehr, als Mars mir selber gebietet. Ich habe Rom besiegt, und du besiegest mich."³¹

Rhetorik ist hier Redekunst im wahrsten Sinne des Wortes³². Die tragische Person im rationalistischen Drama spricht nicht natürlich, sie redet.

²⁸ RACINE, S. 39, 1, 3

²⁹ ebenda, S. 41, I, 3

³⁰ ebenda

³¹ ZEISSIG, S. 17

³² ebenda, S. 30

6. Geringe Intensität der dialogischen Beziehung

Im klassischen Drama scheint der Redende manchmal nichts von der Lage und Stimmung der anderen an der Szene beteiligten Figuren zu wissen oder sie nicht wahrzunehmen. Man könnte fast sagen, dass die Figuren an manchen Textstellen regelrecht aneinander vorbeireden. Charakteristisch ist dabei auch, dass sie in der dritten Person voneinander reden, um der Anrede mehr Gewicht zu verleihen.³³ Zeißig hat hierfür ein vortreffliches Beispiel in seiner Doktorarbeit aus dem "sterbenden Cato" angeführt. Caesar "Wenn mich Arsene liebet, so gibt mir Amor mehr, als Mars mir selber gebietet und die Prinzessin: "Es rührt mich Caesars Ruhm und Catons Heil zugleich"³⁴ Interessanterweise finden sich in Phädra keine Beispiele dafür. Dies lässt sich aus meiner Sicht als Indiz für Racines moderneren Helden, dessen emotionale Individualität und Entwicklung im Mittelpunkt der Tragödie steht, werten.

II. Lessings Dramenmodernisierung

Lessing wendet sich mit Vehemenz vom gottschedischen klassischen Drama ab und versucht, in der Dialogführung neue Wege zu gehen. Er erklärt, dass die deutsche Literatur sich an Shakespeare zu orientieren habe und sich nicht die französische Klassik zum Vorbild nehmen dürfe. Weiter bezeichnet Lessing Gottsched als 'Diktator des deutschen Geschmacks', der 'von seiner eingebildeten Höhe steifer französischer Regelmäßigkeit und Unnatur herabzustoßen sei, und fordert, man müsse der Natur wieder zu ihrem Recht verhelfen.'³⁵ Lessing leitet damit eine Entwicklung ein, die sich im Sturm und Drang, im Geniedrama, fortsetzt. Ausgangspunkt ist dabei "das bürgerliche Trauerspiel". Dieses steht, wie oftmals missverstanden wird, nicht im Gegensatz zu Dramen, deren Hauptfiguren Menschen "hohen Standes" sind. Es geht Lessing wesentlich um den Konflikt privater Gefühle. Verwickelt in diesen Konflikt sind Personen, die sich rein privatmenschlich geben, also durchaus auch Adelige, die hohen Standes sein können, was sich beim Aufbau einer Fallhöhe (gesellschaftlicher tragischer Absturz einer solchen Figur), sogar als vorteilhaft erweist.³⁶ Dabei ist es Lessings erklärte Absicht, das Allgemeinmenschliche und das Rührende hervorzuheben.³⁷ Das bürgerliche Trauerspiel als rührende Darstellung des Menschen in seinen natürlichsten, allgemeinsten Lebensbeziehungen, ist dabei auch im historischen Kontext eines Bürgertums mit wachsendem Selbstbewusstsein zu sehen. Die Sprache im Drama ändert sich. In der Hamburger Dramaturgie fordert Lessing die "Allgemeinheit" der dramatischen Charaktere. "Alle Personen der poetischen Nachahmung ohne Unterschied sollen sprechen und handeln, nicht, wie es ihnen einzig und allein zukommen könnte, sondern wie ein jeder von ihrer Beschaffenheit in den nämlichen Umständen sprechen oder handeln würde und müsste"³⁸ Damit wird klar, dass es ihm nicht mehr um eine Exklusivsprache des "hohen Standes" geht, auch wenn viele seiner Figuren nicht dem einfachen Bürgertum zuzuordnen sind.

1. Natürliche Sprache

Lessing versuchte sich frei vom Glauben an gewisse ästhetische Allgemeinbegriffe in der Dichtung, wie Schönheit, Erhabenheit, zu machen, sich vom tragischen Sprachstil der "Anciens" zu befreien. In der dichterischen Praxis Lessings scheint der alte Stoizismus im

³³ ebenda, S. 14

³⁴ ebenda

³⁵ Hamburg. Dramat., S. XII

³⁶ PIKULIK, S. 56

³⁷ ebenda, S. 39

³⁸ Hamburg. Dramat., 89 Stück

Vergleich zu den Dramen vergangener Epochen aber weiterzuleben, diesmal jedoch in "bürgerlichem Gewand". Lessing steht im Gegensatz zum Gottschedianismus und Klassizismus, nicht für einen Wechsel der theoretischen Denkhaltung, sondern der Denkinhalte im Rahmen des alten rationalistischen Systems.³⁹ Gerade dort, wo er eine "Sprache des Herzens" fordert, steht er selbst noch unter der Herrschaft des intellektualistischen Zweckgedankens, denn etwas was wirklich rührt sind nicht Reden, sondern Schreie, unartikulierte Töne, abgebrochene Worte. Dazu ein Beispiel aus Lessings "Miß Sara Sampson", Marwoods "Rede", im wahrsten Sinne, ein Dialog mit Mellefont im vierten Auftritt des zweiten Aufzugs: "Wenn Sie bis auf den Grund meines Herzens gesehen hätten, so würden Sie entdeckt haben, dass es mehr wahres Erbarmen gegen Ihre Miß fühlt als Sie selbst. Ich sage, wahres Erbarmen: denn das Ihre ist ein eigennütziges, weichherziges Erbarmen... (bis) ...und schicken Sie eine leichtgläubige Tochter in ihr Haus zurück, das Sie deswegen, weil Sie es beschimpft haben, nicht auch noch öde machen müssen."⁴⁰ Auch wenn dieser lange Dialog, wie Lessing es fordert, aus der szenischen, dramatischen Struktur heraus wesentlich "natürlicher" klingt, als eine ähnliche Aussprache bei einem Racine, so zeigt sich hier aber deutlich, dass sich die hohe Emotionalität der Szene, die Lessing hier zum Ausdruck bringen will, an intellektuellem, reflektierendem und zudem begründendem Dialog scheitert. Der "Irrationalismus begründet sich rationalistisch durch ein intellektuelles Bescheid-Wissen über die 'Sprache des Herzens' und ihre Wirkungskraft".⁴¹ Lessing erweckt das Herz zum Leben, gibt ihm aber nicht die Chance sich lebendig und mit all seiner emotionalen Kraft im Dialog zu entfalten. Es erstickt im sprachlichen Rationalismus.

2. Rhetorische Tricks

Lessings Rhetorik will ans Herz greifen, wo die alte Rhetorik imponieren wollte. Sie zielt nicht aufs Erhabene, sondern aufs Sentimentale. Das dies in der Praxis in den Dialogen seiner Figuren nicht ganz gelungen ist, zeigt die oben zitierte Wechselrede. Das verstummende Herz belebt Lessing nun mit den gleichen rhetorischen Mitteln, die er an sich kritisiert. Im gleichen Dialog, der hier repräsentativ für eine ganze Vielzahl von rhetorischen, verstärkenden Stilmitteln in Lessings Dialogen stehen soll: "...geben Sie dem weinenden Alter seine Stütze wieder."⁴² findet sich Metaphorik pur, mit der Lessing, auch wenn er das vielleicht abgestritten hätte, aus meiner Sicht imponieren, auf alle Fälle aber seine rationalistisch gefärbte "Sprache des Herzens" mit rhetorischen Tricks beleben und wie in I.5. beschrieben verstärken will. Er benutzt zweifellos genauso rhetorische Mittel, nur füllt er sie mit einem anderen Inhalt.

3. Sprache der Aufklärung

Lessing geht es in seinem "moderneren Drama" auch um moralische Diskussion und Meinungskampf.⁴³ In der Rede der Figuren zeigt sich eine beständige Analyse ihrer Seelenverfassung, ein "prüfendes Abschreiten der Handlungen und Entschlüsse unter kritischer Beobachtung ihrer Ursachen, Werte und Konsequenzen".⁴⁴ Hierzu wieder ein Beispiel aus Miss Sara Sampson (neunter Auftritt aus dem fünften Akt). Sir William besinnt sich erst am Ende des Dialoges darauf, dass seine Tochter todkrank ist. Anstatt Sara spontan und von größter Sorge getrieben in den Arm zu nehmen, ist es zunächst viel wichtiger für ihn, zu hinterfragen, ob er Schuld an Saras Situation hat. "Ach, meine Tochter!", wäre zwar bei

³⁹ ZEISSIG, S. 54

⁴⁰ LESSING, Miß Sara Sampson, S. 29 f

⁴¹ ZEISSIG, S. 57

⁴² LESSING, Miß Sara Sampson, S. 29 f

⁴³ ZEISSIG, S. 62

⁴⁴ ebenda

beispielsweise Gottsched und Racine ein längerer Dialog, ist deshalb durchaus "natürlicher", dass Sara ihren Vater mit einem Engel verwechselt, ist rührend, aber gerade weil die Schuldfrage zuerst thematisiert wird, verliert die Figur des Vaters trotz alledem an emotionaler Kraft. "Jetzt könnte ich Dich schon einen Tag wieder genossen haben, wenn ich sogleich Deinen Umarmungen zugeeilt wäre."⁴⁵ Sir William drückt seine Emotion aus, aber nicht spontan, sondern mit gezielter Rhetorik, die erst möglich ist, wenn die Figur "den Kopf frei hat" um klar zu denken, zu formulieren. Gerade dieser Abstand, die Sicht aus der Distanz ist es aber, die Lessing den Figuren der Alexandrinertragödie vorgeworfen hat. Auch bei Lessing fehlt es aber sehr häufig am Unmittelbarkeitsbezug im Dialog.

4. Dramatisiertes Denken

Bei Gottsched wird das Denken der Personen beschrieben. Die Rede ist deskriptiv. Im Dialog werden ausgereifte Denkprozesse sozusagen "nacherzählt", als hätte sich eine Figur im stillen Kämmerlein bereits alles, was sie in einer Begegnung, von der sie noch nicht einmal wissen kann, wie sie verlaufen wird, aufgesetzt. Bei Lessing ist das Denken eine spontane Kraft, die nicht aussagt, sondern fragt, nicht feststellt, sondern kritisiert. Die Rede ist keine bloße Hinnahme, sondern "eine beständige Prüfung des Lebens durch den Intellekt". Lessings Figuren treten kritisch an ihr Erlebnis heran, wo die Personen des Alexandrinerdramas "abschilderten".⁴⁶ Sie nehmen also Stellung, sie kritisieren und protestieren, das Denken wird dadurch zur beherrschenden, elementaren Funktion des Seelischen, ist eine Überspitzung des Rationalismus, aber im Unterschied zu Gottsched wird diese Funktion "vernaturlicht" und lebendig als natürliche Sache des Lebens, der Figuren dargestellt. Bleiben wir der Einfachheit halber beim bereits oben zitierten Dialog der Marwood.⁴⁷ Schon im ersten Satz übt sie Kritik an Mellefont: "Wenn sie bis auf den Grund meines Herzens gesehen hätten, so würden sie entdeckt haben, dass es mehr wahres Erbarmen gegen ihre Miß fühlt als sie selbst. Ich sage, wahres Erbarmen (bezieht Stellung, nimmt eine Haltung ein): denn das Ihre ist ein eigennütziges, weichherziges Erbarmen (führt die Kritik fort.). Arabella prüft "das Leben durch den Intellekt" etwas weiter vorne im Text:⁴⁸ "Verläßt man denn die, die man liebt? So muß ich Sie wohl nicht lieben; denn ich wünschte, Sie nie zu verlassen." Wenn man sich zum Vergleich einen Shakespeare-Dialog aus King Lear zu Rate zieht, wird deutlich, warum Lessing nach einer Abkehr von Gottsched und einer Hinwendung zu Shakespeare schrie. Edmund: "This is the excellent foppery of the world, that, when we are sick in fortune, often the surfeits of our own behaviour, we make guilty of our disasters the sun, the moon and stars;...an admirable evasion of whoremaster man, to lay his goatish disposition to the charge of a star!"⁴⁹ Auch hier finden sich kognitive Elemente, lebendige Reflektionen über das Leben an sich.

5. Schlagfertige Wechselrede

Im Gegensatz zu vielen Dialogstellen des klassischen Dramas in denen die Figuren wie oben gezeigt aneinander vorbeireden, bemüht sich Lessing um ein "...Aufgreifen eines Wortes aus der Rede des Gesprächspartners, um es zu widerlegen, seinen Bedeutungsinhalt zu begrenzen oder umzudrehen" Dies ist für Lessings Dialogführung höchst charakteristisch.⁵⁰ Die Tatsache, dass wir auch dafür einen Beleg in dem bereits zweifach zitierten Dialog aus Miss

⁴⁵ LESSING, Miß Sara Sampson, S. 88, V, 9

⁴⁶ ZEISSIG, S. 64

⁴⁷ LESSING, Miss Sara Sampson, S. 29 f, II, 4

⁴⁸ ebenda, S. 28, II, 4

⁴⁹ SHAKESPEARE, S. 40

⁵⁰ ZEISSIG, S. 72

Sara Sampson finden, beweist Lessings Dialogkraft. Mellefont: "Ha! (lebendiger Ausruf) barbarische Marwood, diese Rede ließ mich bis auf den Grund Ihres Herzens sehen -- Und ich Verruchter gehe doch nicht wieder in mich?" Marwood (bereits zweifach oben zitiert): "Wenn Sie bis auf den Grund meines Herzens gesehen hätten, so würden Sie entdeckt haben..." Marwood greift schlagfertig Mellefonts "Stichwort" auf und widerlegt es.

III. Modernes Drama: Shakespeare und das Geniedrama

An sich ist es, wollte man einer Chronologie der Entwicklung der Rede im Drama festhalten, in höchstem Maße verwerflich, Shakespeare und Dichter aus dem Sturm und Drang in einen Topf zu werfen. So entstand beispielsweise "King Lear" schon 1605-06, der "Hofmeister" erst 1774. Die nachfolgenden Betrachtungen werden aufzeigen, wie modern Shakespeares Dramen waren und in welchem Umfang sich die Art und Weise, wie seine Figuren reden, im Sturm und Drang wiederfindet. Aus diesem Grund soll uns der bewusst herbeigeführte Chronologiebruch zugunsten einer inhaltlichen Auseinandersetzung an dieser Stelle nicht weiter stören.

Die Vertreter des Sturm und Drang folgen einer gewissen "Instinktethik", verabscheuen jede "intellektuelle Gefühlsbewältigung, sehen darin gar etwas Unsittliches"⁵¹ Schlegel spricht dagegen von "gemeinen Herzen" und "dem Pöbel", aus geistig und moralisch Minderwertigen, ganz im Gegensatz zu "edelgesitteten" Menschen "höheren Standes"⁵² "Wenn die letzteren (die gemeinen Herzen) bei den geringsten Kleinigkeiten nichts als O! und Ach! auszurufen wissen..., so zeigt sich bei ihm (dem "Edelgesitteten") die Größe seiner Leidenschaften aus den Betrachtungen, welche er über die Ursachen derselben machet." Es herrscht die radikale Ansicht, dass der Niedergang der Rhetorik im 19. Jahrhundert die notwendige Folge der Anwendung der Lehre von der unbewussten Produktion des Genies ist.⁵³ Hierzu auch Schiller: "Das Kunstwerk will nicht (auch nicht mit unschuldiger List) Gefallen erregen, sondern verdankt seine Wirkung einzig sich selbst, der Darstellung von Freiheit bzw. dem Empfinden der Freiheit in dieser Darstellung. Es findet eine Loslösung von der Rhetorik statt."⁵⁴

Im Gegensatz zu Gottscheds Dramenauffassung ist "der Mensch des modernen Dramas außerstande, das, was ihn wahrhaft bewegt, dem Gesprächspartner verständlich zu machen; nicht selten werden geradezu aus der Tragik des Einander-nicht-verstehen-Könnens die Konflikte abgeleitet."⁵⁵ Dies gilt insbesondere für die Komödie, die spätestens seit Lessing aus dem Prinzip der "gegenseitigen Verkennung" der Figuren Kraft schöpft. "Je verwickelter und spannungsreicher das Seelenleben sich gestaltet, desto mehr entzieht es sich der Vergegenständlichung."⁵⁶ Figuren sind nicht mehr nur Marionetten, die der Dichter aufgestellt hat, sondern erfüllt mit Eigenleben.

1. Sprache als lebendiger Ausdruck

Im gottschedischen Drama äußern sich starke Gefühle in Reden, obwohl eine stumme Gebärde aus heutiger Sicht natürlicher wäre. "Die Logik ist dann nicht nur in dem Sinne aufgehoben, dass wir keinen vollständigen Satz zustande bringen: das Wort überhaupt drückt

⁵¹ ZEISSIG, S. 20

⁵² SCHLEGEL wie oben

⁵³ GADAMER, S. 24

⁵⁴ UEDING, S. 10ff

⁵⁵ ZEISSIG, S. 23

⁵⁶ ebenda, S. 25

dann unsere Gefühle in einer ganz anderen als der begrifflich bezeichnenden Weise aus: es verhält sich zum seelischen Geschehen wie die Träne zum Schmerz, wie die Miene zum Affekt, und die Sprache im Ganzen ist nicht Feststellung, sondern Symptom unseres Zustandes".⁵⁷ Die Sprachbewegung des Dialogs ist sehr häufig nicht mehr logisch, bisher ja ein "Markenzeichen" des klassischen Dramas, sondern natürlich-psychologisch sinnvoll.⁵⁸ Wenn der Major im "Hofmeister" sein Gustchen ans Herz drückt und froh ist, sie wieder in seinen Armen tragen zu können, sie im gleichen Satz aber als "gottlose Kanaille"⁵⁹ bezeichnet, so entbehrt dies zwar jeglicher Logik in der "Sprachbewegung", macht aber von der Figurenlogik des Majors aus betrachtet, wieder Sinn.

Schillers "Kabale und Liebe" ist ein Musterstück für lebendigen Dialog. Interaktion statt Aneinandervorbeireden, spontaner Schlagabtausch in kurzen präzisen Sätzen statt elaborierter Rede. Ein treffendes Beispiel hierfür ist die Szene, in der der Hofmarschall sich darüber entrüstet, dass Ferdinand, der Sohn des Präsidenten, sich gegen die arrangierte Hochzeit ausgesprochen hat. Hofmarschall: "Will nicht - will nicht - ich hab's ja in der ganzen Stadt schon herumgesagt. Die Mariage ist ja in jedermanns Munde." Präsident: "Sie können vor der ganzen Stadt als Windmacher dastehen. Er liebt eine andere." Hofmarschall: "Sie scherzen. Ist das auch wohl ein Hindernis?" Präsident: "Bei dem Trotzkopf das unüberwindlichste."⁶⁰

"Während sich im Vernunftdrama die Personen grüblerisch in ihre Erlebnisse hineinreden, will oder muss sich der erschütterte Mensch in der Sprache (des modernen Dramas) allmählich aus seiner Gefühlsüberwältigung befreien."⁶¹ Shakespeare war einer der Vorreiter lebendiger Sprache, die als Ventil der Gefühle dient. So lässt der Duke of Gloucester in King Lear seinen Gefühlen in folgendem Dialog freien Lauf: "O villain, villain! His very opinion in the letter! Abhorred villain! Unnatural, detested, brutish villain worse than brutish"⁶² oder Goneril im gleichen Stück: "Nay, then -" und darauf der Herzog von Albany "Well, well; th'event".⁶³ - allesamt unvollständige Sätze, die nur im Kontext des Vorangegangenen zu verstehen sind, aber ihre emotionale Wirkung nicht verfehlen. Es handelt sich dabei um eine expressive Sprache, die von großen Emotionen gesteuert wird. Bleiben wir bei "King Lear" in dem sehr häufig Ausrufe wie beispielsweise Cordelias: "Buy yet, alas!"⁶⁴ oder des Dukes of Gloucesters "Hum!"⁶⁵ zu finden sind. King Lear, der König selbst, ist überhaupt ein Musterbeispiel für extrem expressive Sprache: "Vengeance! Plague! Death! Confusion! Fiery! What quality?"⁶⁶ Radikal argumentiert müsste Shakespeare aber zum Ausdruck extremster Gefühle am besten ganz auf Sprache verzichten, denn: "a dramatic experience so painfully realised in its particularity that there is no language adequate to deal with it, except a howl"⁶⁷ Diese Ausrufe wie "Ach!" oder "Oh!" bezeichnet man übrigens auch als "Interjektion", in der das Wort des Aussagesatzes seinen Sinn nicht von einem irgendwie festgelegten Bezug auf einen objektiven Sachverhalt bezieht, sondern aus konkreten Situationen, in denen die Figuren vom Einfall und Assoziation getrieben sind, abzuleiten ist.⁶⁸

⁵⁷ ZEISSIG, S. 8

⁵⁸ ebenda, S. 96

⁵⁹ LENZ, S. 54, IV, 6

⁶⁰ SCHILLER, S. 45, III, 2

⁶¹ ZEISSIG, S. 86

⁶² SHAKESPEARE, S. 38

⁶³ ebenda, S. 67

⁶⁴ ebenda, S. 30

⁶⁵ ebenda, S. 36

⁶⁶ ebenda, S. 100

⁶⁷ EWBANK, S. 15

⁶⁸ ZEISSIG, S. 86

Auch Lenz' "Hofmeister", der zuerst anonym erschien und bezeichnenderweise für ein Werk von Shakespeare gehalten wurde, soll uns als Beispiel dienen, zumal er "das Land von fruchtbarem Regen nach langer Dürre für die in den Fesseln des ausdörrenden Pseudoklassizismus schmachtende Kunst" erfrischt hat.⁶⁹ Bei Lenz finden sich genau wie bei Shakespeare kraftvolle, kurze Sätze, oder Satzketten, die als Ganzes im Kontext einen Einblick in das Seelenleben der Figuren gewähren. Major: "Was er... Soldat soll er werden; ein Kerl, wie ich gewesen bin."⁷⁰, "Was er..." Dies drückt die Überraschung der Figur aus, die in einem gottschedischen Dialog in mindestens zwei Versen erklärt worden wäre.

Im Sturm und Drang wird ungebrochene Echtheit der Sprache postuliert. "Die Dramaturgie des Sturmes und Dranges ist denn auch im ganzen nicht Vorschrift, sondern Bekenntnis."⁷¹ Insofern wundert es nicht, wenn umgangssprachliche Formen Einzug in das Drama halten: "Wollens ablegen, Herr Landsmann!" - so Miller in "Kabale und Liebe".⁷²

Die Forderung nach Lebendigkeit brachte auch Machtwörter zu Tage. Gerade in Schillers "Kabale und Liebe" finden sich - an der Figur Miller verankert - eine ganze Reihe von Kraftausdrücken wie beispielsweise oder "Halt du dein Maul, sag ich"⁷³, "Hui da! Betet!"⁷⁴ oder "Scher dich zum Satan, infame Kupplerin."⁷⁵ Millers Pendant bei Lenz', wenn es um Machtwörter geht, ist der Major: "Gottlose Kanaille", um nur ein markantes Beispiel zu nennen.⁷⁶

Sieht man sich den gesamten oben genannten Dialog des Majors an, so wird ein weiteres Kennzeichen der Rede des Sturm und Drang deutlich: die Irrationalität der Rede. "Oh du mein einzig teuerster Schatz! Dass ich dich wieder in meinen Armen tragen kann, gottlose Kanaille!". Dieser Satz ist in sich und losgelöst von szenischem Kontext unlogisch. Dass der Major an der gleichen Stelle um Hilfe ruft, und sich diese später wieder verbittet, ist ebenfalls exemplarisch für "irrationale Rede". Widersprüchlichkeiten sind jedoch wesentlich näher an der Psychologie des Menschen. Natürliche Sprache ist keine logische Progression im Sinne einer kausal richtig gestimmten Redner rhetorik, sondern Ausdruck einer komplexen psychologischen Disposition. "But madness, gibberish, fooling, songs, rhymes and riddles are all spoken alternatives to silence, in that they too can convey the truths beyond the scope of normal speech."⁷⁷ Slaters Ausführungen zu "Shakespeare the Director" machen deutlich wie weit Shakespeare sein irrationales Spiel mit dem Dialog trieb. Beispiele hierfür finden sich natürlich in King Lear. Shakespeare legt dem Narren an vielen Stellen die Versform in den Mund.⁷⁸ King Lear selbst offenbart seinen Wahnsinn an vielen Dialogstellen. Lear: "Blow, winds, and crack your cheeks! Rate! Blow! You cataracts and hurricanes, spout till you have drench'd our steeples, drown'd the cocks!..."⁷⁹ um nur eine hier zu zitieren.

2. Indirekter Dialog

Im Sturm und Drang machten sich die Dichter klar, dass sich die Gefühle der Beteiligten gerade in dem verraten, was der Dialog verschweigt. "Hier reden die Personen gerade in

⁶⁹ LENZ, Nachwort, S. 99

⁷⁰ LENZ, S. 6, I,2

⁷¹ ZEISSIG, S. 90

⁷² SCHILLER, S. 5, I, 2

⁷³ ebenda, S. 7, I, 2

⁷⁴ ebenda, S. 4, I,1

⁷⁵ ebenda, S.5, I, 2

⁷⁶ LENZ, S. 54, IV, 6

⁷⁷ SLATER, S. 132

⁷⁸ SHAKESPEARE, S. 55, I, 4

⁷⁹ ebenda, S. 120, III, 2

spannungsgeladenen Situationen mit Vorliebe über die nebensächlichsten Dinge, und alles, was sie im Augenblick besonders erregt und beschäftigt, bleibt unterhalb der Sprache liegen, wird aber gerade in seiner Verborgenheit doppelt stark und quälend fühlbar."⁸⁰ Der sprachliche Ausdruck steht zum psychischen Vorgang im gleichen Unmittelbarkeitsverhältnis wie die Träne zum Schmerz oder der Donner zum Geschehen im Luftraum".⁸¹ Wichtig ist, was zwischen den Sätzen (Zeilen) liegt. "Der Dialog des Naturdramas eröffnet Perspektiven, er macht in jeder Wendung Unausgesprochenes, Verborgenes, den inneren Reichtum der Personen und Situationen spürbar"⁸² "Die Rede des Vernunftdramas ist erschöpfend, die Sprache des Naturdramas symptomatisch."⁸³

Schillers *Kabale und Liebe* ist eine wahre Fundgrube für indirekten Dialog. Miller: "Dem Herrn einen Sessel, Frau. Wollens ablegen, Herr Landsmann?"⁸⁴ Mit wenigen Worten wird Millers Unterwürfigkeit, sein sozialer Stand und der von Sekretär Wurm erzählt, ohne ein einziges Wort direkt darüber zu verlieren.

Die Kraft des Subtexts wird auch in Lenz' *Hofmeister* deutlich. Im ersten Akt, Szene drei, in der sich der Hofmeister der Majorin vorstellt, findet sich ein sehr ergiebiges Beispiel. Majorin: "Und ich bin doch enrhumert dazu; ich muss heut krähen wie ein Rabe. Vous parlez françois, sans doute?" Läufer: "Un peu, Madame." Majorin: "Avez-vous déjà fait votre tour de France?" Dieser Dialog ist voller Subtext. Die Majorin spielt ganz offensichtlich und für den Zuschauer bewusst durchschaubar eine vornehme gebildete Dame. Sie fühlt sich dem Hofmeister gegenüber intellektuell unterlegen und drückt sich deshalb überzogen vornehm aus.⁸⁵ Noch ein ansehnliches Beispiel aus dem gleichen Stück: "Ich verzeih dir- Verzeih du mir nur"⁸⁶ - Dieser kurze Dialog bringt die angestrebte Versöhnung des Majors mit seinem Gustchen auf den Punkt. Lessing hätte den Major wahrscheinlich einer längeren Selbstkritik unterzogen und begründet, warum Gustchen ihm nun vergeben müsse.

Wir haben weiter oben davon gesprochen, dass die Figuren des gottschedischen Dramas oft aneinander vorbeiredeten. Dies lässt sich, wie Lenz im *Hofmeister* zeigt, aber auch geschickt als Vorteil nutzen. Majorin: "... Stellen Sie sich vor, von Leipzig bis Insterburg zweihundert Dukaten Reisegeld und jährliches Gehalt fünfhundert Dukaten, ist das nicht erschrecklich?" Graf: "Ich glaube sein Vater ist der Prediger hier aus dem Ort."⁸⁷ Der Graf gibt keine direkte Antwort auf die Frage der Majorin und drückt somit eine indifferente Haltung aus. Er scheint in Gedanken ganz woanders zu sein, denkt in anderen Bahnen als die Majorin. Noch ein Beispiel aus dem "*Hofmeister*". Major: "...Hunderundvierzig Dukaten jährlich hab' ich Ihnen versprochen: das machen drei - warte - dreimal hundertundvierzig: wie viel machen das?" Läufer: "Vierhundertundzwanzig." Major: "Ist's gewiß?" Macht das so viel?"⁸⁸ Der Dialog drückt aus, dass der Major ein Dummkopf ist, ohne dies explizit, wie es im klassischen Drama der Fall gewesen wäre, zu sagen.

Der Dialog übernimmt noch weitere Funktionen. Er dimensioniert nun nicht mehr nur die sprechende Figur, sondern in verstärktem Maße auch die Nebenfiguren. So Regan, eine von

⁸⁰ ZEISSIG, S. 90

⁸¹ ebenda, S. 99

⁸² ebenda, S. 106

⁸³ ebenda, S. 87

⁸⁴ SCHILLER, S.5, I, 2

⁸⁵ Eigentlich müsste es "vous parlez Francais" heißen. In der Sekundärliteratur ließ sich diesbezüglich kein Verweis finden. Sollte Lenz der Majorin bewusst diesen Fehler in den Mund gelegt haben, so wäre dieser Dialog noch aufschlussreicher, weil er dann noch deutlicher sagen würde, dass die Majorin in Wirklichkeit ungebildet ist.

⁸⁶ LENZ, S. 54, IV, 6

⁸⁷ ebenda, S. 9, I, 4

⁸⁸ ebenda S.10, I, 4

Lear's Töchtern: "Tis the infirmity of his age; yet he hath ever but slenderly known himself (spricht vom König)."⁸⁹

Ähnliches findet sich in Lenz' Hofmeister. Pastor: "... jetzt beim Beschluß des zweiten, da doch die Arbeit meines Sohnes (des Hofmeisters) immer zunimmt, zahlt' er ihm hundert, und nun beim Anfang des dritten (Jahres) wird ihm auch das zu viel. - Das ist wieder alle Billigkeit! Verzeihn sie mir." Auch hier wird eine Figur, der Major, durch eine Nebenfigur dimensioniert, erklärt und mit Profil versehen.

3. Schweigen und Ohnmacht der Worte

Was, wenn nicht das Schweigen, könnte der gottschedischen Rede im Drama mehr entgegenstehen als alle anderen Redeformen und somit am deutlichsten die radikale Entwicklung der Rede im Drama aufzeigen? Gerade bei Shakespeare ist das Schweigen sehr häufig, denn "Shakespeare knew to be more moving than any rhetoric." "Silence tells no lies; love speaks in silence; in silence grief finds its profoundest expression."⁹⁰ Sprache ist bei Shakespeare in manchen Szenen kein geeignetes Mittel, um starke Emotionen auszudrücken, so z. B. im King Lear Dialog: "I know not what to say". Der König findet keine Worte, die seinen Zorn zum Ausdruck bringen könnten, es gibt kein Vokabular für das, was er fühlt⁹¹, auch Gonerils Liebesbekundung: "Sir, I love you more than word can wield the matter"⁹² und Cordelias Antwort "Love, and be silent"⁹³ sowie ihre Rechtfertigung "And yet not so; since I am sure my love's more ponderous than my tongue". Auf der gleichen Seite beteuert die Lear Tochter "I cannot have my heart into my mouth" Ganz im Gegensatz dazu bei Racine Phädra auf Oenones Frage, ob sie den Sohn des Königs liebe: "Alle Raserei der Liebe empfinde ich."⁹⁴ Auch die Bemerkung des Duke of Burgundy: "I know no answer"⁹⁵ - wäre bei Lessing oder bei Gottsched undenkbar gewesen.

Erstaunlicherweise finden sich erste Ansätze, die die Bedeutung der Sprachlosigkeit und des Schweigens zu erkennen geben, auch bei Racine: "So viele Schläge treffen mich auf einmal, dass sie mir die Sprache nehmen und meine Stimme ersticken!" so Hippolythos im vierten Akt der Phädra⁹⁶

4. "Handlungsdiallog"

Die Dialoge des klassischen Dramas sind in der Regel so ausgelegt, dass die Figuren sich nur sehr wenig auf der Bühne bewegen. Sie stehen sich wie "Redner" an einem unsichtbaren Pult gegenüber. Sie sind, um einen cinematographischen neuzeitlichen Ausdruck zu gebrauchen, "actionarm". Insofern wundert es auch nicht, dass der Dialog mit dem Geschehen auf der Bühne kaum interagiert. Aufwendige Handlung wurde oft mit einem "Botenbericht" oder der "Mauerschau" im Dialog erzählt. Theaterregisseure kompensierten diesen Mangel gerade in neuzeitlichen Adaptionen mit lebendigeren Schauspiel Fassungen.

Im moderneren Drama des Sturm und Drang, vor allem aber schon bei Shakespeare interagieren die Worte stärker mit der physischen Handlung, die sich auf der Bühne vollzieht.

⁸⁹ SHAKESPEARE, S. 32

⁹⁰ SLATER, S. 133

⁹¹ BARTON, S. 25

⁹² SHAKESPEARE, S. 17

⁹³ ebenda

⁹⁴ RACINE, S. 37, I, 3

⁹⁵ SHAKESPEARE, S. 17

⁹⁶ RACINE, S. 113, IV, 2

Der assoziative Charakter der sprachlichen Bewegung impliziert physisch sichtbare Handlung, reagiert darauf und löst sie aus.

Graf von Gloucester in King Lear: "What needed then that terrible dispatch of it into your pocket?"⁹⁷ nachdem er Edgar beim Lesen eines offenbar brisanten Briefs ertappt hat. Die Frage führt zu Bewegung. Edgar lässt den Brief in einer auffälligen Art und Weise verschwinden und provoziert Gloucesters Neugier und Frage. Gloucester: "Give me the letter, sir"⁹⁸ Shakespeares Dramen sind aus heutiger Sicht sogar ziemlich "actionreich". Shakespeare implizierte im Dialog sehr häufig Bewegung, bzw. bettete ihn in die Bewegung auf der Bühne ein.⁹⁹ So beispielsweise Lear: "Do you bandy looks with me, you rascal?" Striking him. Oswald antwortet: "I'll not be strucken, my Lord" Der Graf von Kent darauf. "Nor tripp'd neither, you base foot-ball player."¹⁰⁰ und stellt ihm zu King Lears Vergnügen ein Bein. Hier interagiert Sprache mit dem Geschehen auf der Bühne, was in einem gottschedischen Drama nahezu undenkbar gewesen wäre. King Lear "O, vassal! Micreant!" laying his hand upon his sword¹⁰¹ Shakespeare war in seinen Stücken stets darum bemüht Bewegungen und Bühnendimensionen dramaturgisch sinnvoll einzubinden.¹⁰²

Beispiele für die Interaktion mit der Bewegung der Figuren auf der Bühne, mit ihrem physisch sichtbaren Handeln, finden sich auch in den deutschen bürgerlichen Trauerspielen des Sturm und Drangs. Miller aus "Kabale und Liebe": "Dem Herrn einen Sessel"¹⁰³ Das Bühnenbild, die Requisiten werden mit eingebunden, um Millers unterwürfige Haltung visuell zu erzählen.

Auch bei Lenz' Hofmeister scheint Sprache selbst Gebärde zu sein. Wir sind beim Gefühlswirbel des Majors von der latenten Mimik der hervorgestoßenen Satzfragmente affiziert, fühlen eine Gestik hinzu. Major: "... Lippel! Ich bitt' dich um tausend Gottes willen, den Kopf grad. Den Kopf in die Höhe Junge!" (richtet ihn)¹⁰⁴ oder weiterhin der Major "Ich will dich zu Tode hauen (gibt ihm eine Ohrfeige)¹⁰⁵, weil er immer noch nicht gerade steht. In Sachen "Action" steht Lenz Shakespeare in keinster Weise nach. Der Major (mit gezogener Pistol): "Daß dich das Wetter! Da sitzt der Has im Kohl. (schießt und trifft Läufern in Arm, der vom Stuhl fällt). Geheimrat (der vergeblich versucht hat ihn zurückzuhalten): "Bruder - (stößt ihn unwillig.) So hab's denn darnach, Tollhäusler!" Major: "Was? Ist er tot?" (schlägt sich vors Gesicht). "Was hab ich getan? Kann Er mir keine Nachricht mehr von meiner Tochter geben?" Der Dialog ist nur im Zusammenspiel mit der Handlung verständlich. Er interagiert mit ihr.

In diesem Zusammenhang sollte auch Shakespeare's visuell-verbale Dialektik dessen was gesagt und gesehen wird, erwähnt werden. "Come on, sir; here's the place. Stand still. How fearful and dizzy tis to cast one's eyes so low!"¹⁰⁶ Mit diesem Dialog erreicht Shakespeare, dass in unseren Köpfen die Vorstellung einer steilen Klippe entsteht. Die handelnde Figur verhält sich in Gestik und Mimik dann so, als würde sie tatsächlich vor einer steilen Klippe stehen.

⁹⁷ SHAKESPEARE, S. 36

⁹⁸ ebenda

⁹⁹ BATE, S. 47

¹⁰⁰ SHAKESPEARE, S.53

¹⁰¹ ebenda, S. 24

¹⁰² BATE, S. 38

¹⁰³ SCHILLER, S. 5, I, 2

¹⁰⁴ LENZ, S. 10, I, 4

¹⁰⁵ ebenda

¹⁰⁶ SHAKESPEARE, IV, 6

5. Kraft aus Betonung und Klang

Die Kraft der Phonetik wäre eine eigene Untersuchung wert. Sie nimmt im "modernen Drama" einen hohen Stellenwert ein. Manche Dialoge gewinnen ihre Bedeutung nicht aus der Logik, sondern aus der Phonetik.¹⁰⁷ "Nein (kniert wieder bei ihr) fall nur nicht hin, mein Gustel - mein Gustel!"¹⁰⁸ Die Betonung des "mein Gustel" in der Wiederholung zeichnet ein präzises Bild der Seelenlage der sprechenden Figur, um nur ein richtungsweisendes Beispiel zu nennen.

ZUSAMMENFASSENDE BETRACHTUNG

Wie wir oben gesehen haben, hat sich die Dialogführung vom klassischen Drama bishin zum moderneren Drama des Sturm und Drang grundlegend geändert. Wegbereiter wie Racine, Lessing, vor allem aber Shakespeare, dessen Werke aus diesem Blickwinkel gar nicht hoch genug zu bewerten sind, öffneten Tür und Tor für das Geniedrama, das sich mit Lebendigkeit und hoher Emotionalität von den antiquierten Redeformen der Klassik verabschiedete. Aus deutscher Sicht kam einer der wichtigsten Impulse von Lessing, aber auch er überwindet die Rede nicht, er belebt und vertieft sie.

Mit dem Niedergang der "Rede" verblasst auch die Rhetorik im engeren Sinne. Redeprinzipien eines Quintilian haben im modernen Drama keine Gültigkeit mehr. Die Figuren "schwingen keine Reden" mehr, die von ästhetischen Prinzipien der "7. Kunst" geprägt sind, sie sprechen aus ihrem Herzen, benutzen dabei spontan ihren Verstand und agieren aus dem Hier und Jetzt mit Lebendigkeit und, was angesichts einer heute immer noch gültigen aristotelischen Forderung nach "Leidenschaftlichkeit" und "Rührung" sehr wichtig ist, zeigen Emotionen aus szenischem Kontext und psychischer Disposition, dem sich der Dialog sogar bis hin zum Schweigen unterordnet. Diese Entwicklung lässt sich mit einem Zitat aus der überragenden Doktorarbeit von Zeissig auf den Punkt bringen: "Die Gefühlsverwirrung wird bei Gottsched als Sachverhalt mitgeteilt, bei Lessing als Problem durchdacht, bei Lenz gleichsam vorgelebt."¹⁰⁹

Auch wenn ein direkter Vergleich zwischen dieser Entwicklung und moderner Filmdramaturgie auf den ersten Blick als völlig abwegig erscheint (anderes Medium, verstärkter Einsatz von visuellen Mitteln, andere Ästhetikprinzipien, andere technische Umsetzung, größere Nähe zu den Figuren aufgrund von Nahaufnahmen, Sprache der Kamera, keine Begrenzung der Spielorte, Emotionalität von Musik, um nur einige zu nennen) lässt sich doch festhalten, dass sich die oben gezeigte Entwicklung auch in der "Rede des Films", im Kinodialog niedergeschlagen hat. Letztendlich ist ein Drehbuch auch nichts anderes als ein Drama, das im Wesentlichen seinen Ausgang in der aristotelischen Poesie nimmt. Gerade hier besteht die "hohe Kunst" des Dialogs darin, szenisch zu begleiten, die Figuren mit dem, was sie nicht sagen (indirekter Dialog) zum Leben zu erwecken, sie dadurch multidimensional zu gestalten. Der Dialog des Geniedramas kommt in seiner Lebendigkeit und Emotionalität den heutigen Ansprüchen an gute Kinodialoge ziemlich nah. Allerdings hat ein Film einen entscheidenden Vorteil: er kann eine Geschichte visuell, also letztlich gar ohne oder mit nur sparsam dosiertem Dialog erzählen. Dazu ein kleines Beispiel:

¹⁰⁷ ZEISSIG, S. 98

¹⁰⁸ LENZ, S. 54, IV, 6

¹⁰⁹ ZEISSIG, S. 99

Jonathan sitzt abseits der sich rege unterhaltenden GESELLSCHAFT allein auf einer Steinbank und schenkt aus einer Flasche Wein, die neben ihm steht, ordentlich nach. Er grinst das Weinglas wohlwollend an und nimmt einen kräftigen Schluck. Verspielt und bereits nicht mehr ganz nüchtern, starrt er durch das Glas. Er hält es in Richtung der Gesellschaft, blickt so hindurch, dass die Proportionen der Gäste durch die Wölbung des Glases auf skurrile Weise verzerrt sind: Chimären mit fast dämonischen Gesichtszügen - seine Sicht der sogenannten feinen Gesellschaft Funchals. Jonathan amüsiert das Spiel...¹¹⁰

In dieser Szene wird die Figur Jonathan als Querdenker, als jemand, der sich in der feinen Gesellschaft Funchals Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts nicht wohlfühlt und der sich über ihre Werte lustig macht, eingeführt. Seine Haltung kommt ohne ein einziges Wort zum Vorschein.

Auch wenn Shakespeare die unendlichen Möglichkeiten des Mediums Film in seiner Zeit nicht an der Hand hatte, erkannte er doch, dass sich Emotionen, Befindlichkeiten und das, was eine Figur im Wesen ausmacht, nur sehr schwierig quantifizieren und in Worten dingfest machen lässt. Das, was wir auf der Bühne oder auf der Leinwand sehen statt hören wird intensiver aufgenommen und lässt Spielraum für eigene Interpretation, für eigenes Nachfühlen, für Empathie, die sich auf Referenzerfahrungen im eigenen Leben stützt. Würde Dialog versuchen dies von vornherein durch Vorgaben zu unterbinden, wäre die große Wirkung einer Szene dahin.

War indirekter, lebendiger und auf das Unterbewusste zielender Dialog die "hohe Kunst", so ist aus meiner Sicht visuelles Erzählen, das die Figuren nicht mit Worten sondern über ihre Taten (die Handlung) lebendig werden lässt, die "höchste Kunst" des Geschichtenerzählens. Erinnern Filme der Autorenfilmgeneration in ihrer Gedanken- und Wortlastigkeit noch sehr an lessingsche Dramendialoge, so zeichnet sich heute die Tendenz ab, Figuren und das Thema eines Filmes gänzlich ohne Dialog zu erzählen. Die Komposition als Ganzes mit ihren schier unbegrenzten visuellen Möglichkeiten soll beim Zuschauer auf unbewusster Ebene wirken. "Wo Liebe ist, ist Hoffnung" oder "Zivilcourage zahlt sich aus", um nur zwei Themenklassiker zu nennen, werden in einem guten Film niemals auch nur mit einem Wort erwähnt. Es geht viel mehr um ganzheitliches Aufnehmen, ein Verstehen "über den Bauch", das nach Besuch eines guten Filmes unbewusst Denkprozesse und ein Sicht-Auseinandersetzen mit dem Thema in die Wege leitet. Umso wichtiger ist es, sich eingehend mit dem Dialog, mit seiner Geschichte und den Fortschritten, die im Laufe der Dramengeschichte erzielt wurden, auseinanderzusetzen, denn nur wer die vielfältigen Funktionen und Formen des Dialoges kennt, kann ihn bewusst und zielgerichtet einsetzen oder ihn, egal ob auf der Bühne oder auf der großen Leinwand, im Bedarfsfall sogar gänzlich "überwinden".

¹¹⁰ Hernadi, S. 31, Drehbuch "Sterne über Madeira", historischer Zweiteiler für ZDF, in pre-production ab November 2002

LITERATURVERZEICHNIS

- BARTON Anne Barton: Shakespeare and the limits of language, Shakespeare survey 24 (1971), S. 19-30
- BATE Jonathan Bate: Titus Andronicus, in: The Arden Shakespeare, Routledge, London and New York, 1995
- EWBANK Inga-Stina Ewbank: More pregnantly than words': some uses and limitations of visual symbolism, Shakespeare Survey 24, 1971, S.13 - 18
- GADAMER H. G. Gadamer: Symbol und Allegorie. in: Archivio di Filosofia 1958, 23-33 (Zitat S. 24)
- GÖTTERT K.-H. Göttert: Einführung in die Rhetorik, W. Fink Verlag München, 1991
- HAMBURG. DRAMAT. Gotthold Ephraim Lessing, Hamburgische Dramaturgie, Halle 1878, reprogr. Nachdr. Hildesheim, 1979
- LAUSBERG Heinrich LAUSBERG: Handbuch der literarischen Rhetorik, Band 1, § 35, S.42
- LENZ J.M.R. Lenz: Der Hofmeister, Reclam, Stuttgart, 1963
- LESSING G.E. Lessing: Lessings sämtliche Werke, Bd. 9, Hansa Verlag
- LESSING G.E. Lessing: Miß Sara Sampson, Reclam Stuttgart, 1979
- QUINTILIAN Marcus Fabius QUINTILIANUS: Ausbildung des Redners. Lat. U. dtsh. Hg. U. übers. V. Herlmut RAHN. 2 Bände (Texte zur Forschung Bd. 2 und 3). Darmstadt 1972 u. 1975
- PIKULIK Lothar Pikulik, Kurseinheit "Einführung ins Drama", Fernuniversität Hagen
- RACINE Jean Racine: Phädra, Reclam, Stuttgart, 1995
- SCHILLER Friedrich von Schiller, Kabale und Liebe, Hamburger Lesehefte Verlag, Husum

- SCHLEGEL Johann Elias Schlegel, Gesammelte Werke III, Aufsatz "Von der Würde und Majestät des Ausdrucks im Trauerspiel", S. 213-240
- SHAKESPEARE William Shakespeare: King Lear, Reclam, Stuttgart, 1973
- SLATER Ann Pasternak Slater: Shakespeare the Director, The Harvester Press, Sussex, Barnes & Noble Books, New Jersey, 1982
- UEDING G. Ueding: Schillers Rhetorik, Tübingen 1971
- ZEISSIG Gottfried Zeißig: Die Überwindung der Rede im Drama, (Hrsg.) Hans H. Hiebel, Aistesis Verlag, Bielefeld 1990