

INHALTSVERZEICHNIS

0. VORBEMERKUNGEN	13
1. DRAMA UND DRAMATISCH	18
1.1 <i>Zur Forschungssituation</i>	18
1.1.1 Fortwirken normativ-deduktiver Dramentheorien	18
1.1.2 Strukturalistisches Defizit	19
1.2 <i>Redekriterium und Dialog</i>	19
1.2.1 Narrative vs. dramatische Sprechsituation	19
1.2.2 Kommunikationsmodell narrativer und dramatischer Texte	20
1.2.3 Absolutheit dramatischer Texte	22
1.2.4 Raum-Zeit-Struktur narrativer und dramatischer Texte	22
1.2.5 Dialog in dramatischen und narrativen Texten	23
1.3 <i>Drama als plurimediale Darstellungsform</i>	24
1.3.1 Dramatischer Text als szenisch realisierter Text	24
1.3.2 Das Repertoire der Codes und Kanäle	25
1.3.3 Kollektivität von Produktion und Rezeption	29
1.4 <i>Das Drama im Kontext öffentlicher Aufführungsaktivitäten</i>	30
1.5 <i>Problematik der Definition von Drama</i>	31
1.5.1 Kritik vorliegender Definitionen	31
1.5.2 Differenzkriterien dramatischer Texte	33
2. DRAMA UND THEATER	34
2.1 <i>Literarisches Textsubstrat und Bühnenrealisierung</i>	34
2.1.1 Literarische vs. theatralische Rezeption	34
2.1.2 Haupt- und Nebentext	35
2.1.3 Inszenierungsanweisungen im Nebentext	36
2.1.4 Implizite Inszenierungsanweisungen im Haupttext	37
2.1.5 Variabilität der Determinierung des inszenierten Textes durch das literarische Textsubstrat	38
2.1.6 Interrelation der Zeichensysteme	39
2.2 <i>Dramatischer Text und Theaterform</i>	41
2.2.1 Relation Bühne – Zuschauerraum	41
2.2.2 Relation realer Bühnenraum – fiktiver Schauplatz	45
2.2.3 Relation Schauspieler – fiktive Figur	45
2.3 <i>Exkurs: Drama und Film</i>	47
2.4 <i>Theater als gesellschaftliche Institution</i>	49
2.4.1 Öffentlichkeit dramatischer Kommunikation	49
2.4.2 Modell des äußeren Kommunikationssystems dramatischer Texte	50
2.4.3 Autorensociologie	51
2.4.4 Mediensoziologie	54

2.4.5 Rezeptionssoziologie	56
2.4.6 Inhaltssoziologie	58
2.4.7 Soziologie symbolischer Formen	60
2.5 <i>Dramatischer Text und Publikum</i>	62
2.5.1 Kollektive Rezeption und Informationsvergabe	62
2.5.2 Sozialpsychologie kollektiver Rezeption	64
2.5.3 Feedback Publikum – Bühne	65
3. INFORMATIONSVERGABE	67
3.1 <i>Methodische Vorüberlegung</i>	67
3.1.1 Mathematischer Informationsbegriff	67
3.1.2 Information im äußeren und inneren Kommunikationssystem	67
3.2 <i>Vorinformation und Erwartungshorizont des Zuschauers</i>	68
3.2.1 Gattungserwartung und Titel als Vorinformation	68
3.2.2 Thematische Vorinformation	70
3.3 <i>Die Interrelation der sprachlichen und außersprachlichen Informationsvergabe</i>	73
3.3.1 Matrix möglicher Interrelationen	73
3.3.2 Identität	74
3.3.3 Komplementarität	75
3.3.4 Diskrepanz	77
3.4 <i>Die Relationen zwischen Figuren- und Zuschauerinformiertheit</i>	79
3.4.1 Diskrepante Informiertheit	79
3.4.1.1 Informationsvorsprung der Zuschauer	81
3.4.1.2 Informationsrückstand der Zuschauer	83
3.4.2 Kongruente Informiertheit	86
3.4.3 Dramatische Ironie	87
3.5 <i>Die Perspektivenstruktur dramatischer Texte</i>	90
3.5.1 Figurenperspektive vs. auktorial intendierte Rezeptionsperspektive	90
3.5.2 Gleichgeordnete vs. übergeordnete Figurenperspektiven	92
3.5.3 Techniken der Perspektivensteuerung	93
3.5.3.1 A-perspektivische Informationsvergabe	94
3.5.3.2 Selektion der Figurenperspektiven	96
3.5.3.3 Kombination der Figurenperspektiven	98
3.5.4 Typen der Perspektivenstruktur	99
3.5.4.1 A-perspektivische Struktur	100
3.5.4.2 Geschlossene Perspektivenstruktur	101
3.5.4.3 Offene Perspektivenstruktur	102
3.6 <i>Epische Kommunikationsstrukturen im Drama</i>	103
3.6.1 "Episierung" des Dramas	103
3.6.1.1 Aufhebung der Finalität	104
3.6.1.2 Aufhebung der Konzentration	105
3.6.1.3 Aufhebung der Absolutheit	105

3.6.2	Techniken epischer Kommunikation	106
3.6.2.1	Auktoriale Episierung	107
3.6.2.2	Episierung durch spieleexterne Figuren	109
3.6.2.3	Episierung durch spielinterne Figuren	112
3.6.2.4	Außersprachliche Episierung	121
3.6.2.5	Repertoire der Episierungstechniken	121
3.7	<i>Sukzession und Informationsvergabe</i>	122
3.7.1	Simultaneität und Sukzession	122
3.7.2	Informationsvergabe am Drameneingang	124
3.7.2.1	Exposition und dramatischer Auftakt	124
3.7.2.2	Initial-isolierte vs. sukzessiv-integrierte Exposition	125
3.7.2.3	Dominanter Zeitbezug	127
3.7.2.4	Monologische vs. dialogische Vermittlung	130
3.7.2.5	Deskriptive vs. normative Theorie der Exposition	135
3.7.2.6	Außersprachliche expositorische Informationsvergabe; <i>Point of attack</i> und Exposition	136
3.7.3	Informationsvergabe am Dramenende	137
3.7.3.1	Geschlossenes Dramenende	138
3.7.3.2	Offenes Dramenende	140
3.7.4	Informationsvergabe und Spannungspotential	141
3.7.4.1	Spannung und partielle Informiertheit	142
3.7.4.2	Was-Spannung und Wie-Spannung	143
3.7.4.3	Parameter der Spannungsintensität	144
3.7.4.4	Finalspannung und Detailspannung	147
3.7.4.5	Meßbarkeit der Spannung?	148
4.	SPRACHLICHE KOMMUNIKATION	149
4.1	<i>Dramatische Sprache und Normalsprache</i>	149
4.1.1	Überlagerung zweier Ebenen	149
4.1.2	Abweichungsdimensionen	150
4.2	<i>Die Polyfunktionalität dramatischer Sprache</i>	151
4.2.1	Polyfunktionalität	151
4.2.2	Referentielle Funktion	153
4.2.3	Expressive Funktion	156
4.2.4	Appellative Funktion	158
4.2.5	Phatische Funktion	161
4.2.6	Metasprachliche Funktion	163
4.2.7	Poetische Funktion	166
4.2.8	Polyfunktionalität in normalsprachlicher Rede und in narrativen Texten	168
4.3	<i>Sprachliche Kommunikation und Handlung</i>	169
4.3.1	Identität von Rede und Handlung	169
4.3.2	Nicht-Identität von Rede und Handlung	169

4.3.2.1	Bezogenheit von Rede und Handlung	169
4.3.2.2	Unbezogenheit von Rede und Handlung	170
4.4	<i>Sprachliche Kommunikation und Figur</i>	171
4.4.1	Einschränkungen des Figurenbezugs	171
4.4.1.1	Überlagerung der expressiven Funktion durch die poetische	171
4.4.1.2	Überlagerung des Figurenbezugs durch epische Kommunikationsstrukturen	173
4.4.1.3	Überlagerung des Figurenbezugs durch den Situationsbezug	174
4.4.2	Die sprachliche Konstituierung der Figur	176
4.4.2.1	Explizite Selbstdarstellung	177
4.4.2.2	Implizite Selbstdarstellung	177
4.5	<i>Monologisches Sprechen</i>	180
4.5.1	Monolog und Dialog	180
4.5.1.1	Situative und strukturelle Differenzkriterien	180
4.5.1.2	Monolog vs. Monologhaftigkeit; Dialog vs. Dialoghaftigkeit	181
4.5.1.3	Monologisierung des Dialogs	182
4.5.1.4	Dialogisierung des Monologs	184
4.5.2	Monolog	185
4.5.2.1	Konvention vs. Motivation	185
4.5.2.2	Disposition vs. Spontaneität	189
4.5.2.3	Aktionale vs. nicht-aktionale Monologe	190
4.5.3	Beiseite-Sprechen	192
4.5.3.1	Monologisches Beiseite: Konvention vs. Motivation	192
4.5.3.2	Beiseite <i>ad spectatores</i>	194
4.5.3.3	Dialogisches Beiseite	195
4.6	<i>Dialogisches Sprechen</i>	196
4.6.1	Normative vs. deskriptive Poetik des Dialogs	196
4.6.2	Quantitative Relationen	196
4.6.2.1	Zwiegespräch und Mehrgespräch	197
4.6.2.2	Unterbrechungsfrequenz und Replikenlänge	197
4.6.2.3	Proportionale Distribution auf die Figuren	200
4.6.3	Zeitliche Relationierung: Sukzession und Simultaneität	200
4.6.3.1	Relation der Repliken	200
4.6.3.2	Relation der Dialoge	203
4.6.4	Syntaktik des Dialogs	204
4.6.4.1	Relationierung der Teile einer Replik	204
4.6.4.2	Relationierung einer Replik mit den vorausgehenden derselben Figur	205
4.6.4.3	Relationierung einer Replik mit den vorausgehenden anderer Figuren	206

4.6.5	Rhetorik des Dialogs	212
4.6.5.1	Drama und Rhetorik	212
4.6.5.2	Logos – ethos – pathos	213
4.6.5.3	Figuratives Sprechen	216
5.	PERSONAL UND FIGUR	220
5.1	<i>Die Interdependenz von Handlung und Figur</i>	220
5.2	<i>Zum Status dramatischer Figuren</i>	221
5.2.1	Figur vs. Person	221
5.2.2	Beschränkungen der Figurendarstellung im Drama	222
5.2.3	Die Figur als Schnittpunkt von Kontrast- und Korrespondenz- relationen	224
5.3	<i>Personal, Figurenkonstellation und Konfiguration</i>	225
5.3.1	Personal	225
5.3.1.1	Umfang	226
5.3.1.2	Quantitative Dominanzrelationen	226
5.3.1.3	Qualitative Kontrast- und Korrespondenzrelationen	227
5.3.2	Figurenkonstellation als dynamische Interaktionsstruktur	232
5.3.3	Konfiguration	235
5.3.3.1	Umfang und Dauer der einzelnen Konfigurationen	235
5.3.3.2	Konfigurationsstruktur	236
5.4	<i>Figurenkonzeption und Figurencharakterisierung</i>	240
5.4.1	Figurenkonzeption	241
5.4.1.1	Drei Dimensionen	241
5.4.1.2	Statische vs. dynamische Figurenkonzeption	241
5.4.1.3	Ein- vs. mehrdimensionale Figurenkonzeption	243
5.4.1.4	Personifikation – Typ – Individuum	244
5.4.1.5	Geschlossene vs. offene Figurenkonzeption	246
5.4.1.6	Transpsychologische vs. psychologische Figurenkonzeption tion	247
5.4.1.7	Identitätsverlust	249
5.4.2	Figurencharakterisierung	250
5.4.2.1	Repertoire der Charakterisierungstechniken	250
5.4.2.2	Explizit-figurale Charakterisierungstechniken	251
5.4.2.3	Implizit-figurale Charakterisierungstechniken	257
5.4.2.4	Explizit-auktoriale Charakterisierungstechniken	262
5.4.2.5	Implizit-auktoriale Charakterisierungstechniken	263
6.	GESCHICHTE UND HANDLUNG	265
6.1	<i>Geschichte, Handlung und Situation</i>	265
6.1.1	Geschichte	265
6.1.1.1	Geschichte als Substrat von dramatischen und narrativen Texten	265
6.1.1.2	Geschichte vs. Fabel/Mythos/plot	266

6.1.2 Handlung	268
6.1.2.1 Handlung – Handlungssequenz – Handlungsphase	269
6.1.2.2 Handlung vs. Geschichte	269
6.1.2.3 Handlung vs. Geschehen	270
6.1.3 Situation	271
6.2 <i>Die Präsentation der Geschichte</i>	273
6.2.1 Beschränkungen in der Präsentation der Geschichte	273
6.2.1.1 Das Prinzip der Sukzession	273
6.2.1.2 Das Prinzip der Konzentration	274
6.2.1.3 Bühnentechnische und gesellschaftliche Restriktionen	275
6.2.2 Techniken der Präsentation	276
6.2.2.1 Szenische Präsentation vs. narrative Vermittlung	276
6.2.2.2 Typen narrativer Vermittlung	280
6.2.2.3 Mehrfachthematisierung	282
6.3 <i>Die Kombination von Sequenzen</i>	285
6.3.1 Beiordnung von Sequenzen	285
6.3.1.1 Nacheinander vs. Nebeneinander	285
6.3.1.2 Haupt- und Nebenhandlungen	286
6.3.1.3 Verknüpfungstechniken	289
6.3.1.4 Funktionen	290
6.3.2 Über- und Unterordnung von Sequenzen	294
6.3.2.1 Traumeinlage	295
6.3.2.2 Spiel im Spiel	299
6.4 <i>Segmentierung und Komposition</i>	307
6.4.1 Die Segmentierung der Geschichte in Relation zur Segmentierung der Darstellung	307
6.4.2 Die Segmentierung der Darstellung	312
6.4.2.1 Segmentierungskriterien und -signale	312
6.4.2.2 Segmentierungseinheiten: Auftritt – Szene – Akt	314
6.4.3 Komposition	318
6.4.3.1 Geschlossene Form	320
6.4.3.2 Offene Formen	322
7. RAUM- UND ZEITSTRUKTUR	327
7.1 <i>Realität und Fiktionalität von Raum und Zeit im Drama</i>	327
7.2 <i>Geschlossene und offene Raum- und Zeitstruktur</i>	330
7.2.1 Die normative Theoriebildung	330
7.2.1.1 Die Norm der Einheit von Raum und Zeit	330
7.2.1.2 Die Aufhebung der Norm der Einheit von Raum und Zeit	332
7.2.2 Die dramaturgische Praxis	334
7.2.2.1 Geschlossene Raum- und Zeitstruktur	334
7.2.2.2 Offene Raum- und Zeitstruktur	335

7.2.2.3	Gegenläufigkeit der Raum- und Zeitstruktur	338
7.3	<i>Struktur und Präsentation des Raumes</i>	338
7.3.1	Semantisierung des Raumes	339
7.3.1.1	Relationen innerhalb eines Schauplatzes	340
7.3.1.2	Relationen zwischen Schauplatz und <i>off stage</i>	341
7.3.1.3	Relationen zwischen mehreren Schauplätzen	341
7.3.1.4	Fiktiver Schauplatz und realer räumlicher Kontext	343
7.3.1.5	Schauplatz und Geschehen	343
7.3.2	Raumkonzeption	345
7.3.2.1	Neutralität – Stilisierung – Konkretisierung	345
7.3.2.2	Funktionen	347
7.3.3	Lokalisierungstechniken	350
7.3.3.1	Sprachliche Lokalisierungstechniken	351
7.3.3.2	Außersprachliche Lokalisierungstechniken	353
7.4	<i>Struktur und Präsentation der Zeit</i>	359
7.4.1	Tempus: Aktualisierung und Distanzierung	359
7.4.2	Sukzession und Simultaneität	361
7.4.3	Präsentation der Zeit	365
7.4.3.1	Konkretisierung der Chronologie	365
7.4.3.2	Fiktive gespielte Zeit und reale Spielzeit	369
7.4.4	Zeitkonzeption	374
7.4.4.1	Objektive Chronometrie vs. subjektive Zeiterfahrung	375
7.4.4.2	Progression vs. Stasis	376
7.4.4.3	Linearität vs. Zyklisch	376
7.4.5	Tempo	378
7.4.5.1	Literarisches Textsubstrat und inszenierter Text	378
7.4.5.2	Tiefenstruktur und Oberflächenstruktur	379
7.4.5.3	Tempo des Gesamttextes	380
7.4.5.4	Tempovariationen, Rhythmus und Spannung	381
8.	SCHLUSSBEMERKUNG	382
9.	ANMERKUNGEN	385
10.	BIBLIOGRAPHIE	421
0.	<i>Abkürzungen</i>	421
I.	<i>Texte</i>	422
II.	<i>Sekundärliteratur</i>	426
11.	AUTORENREGISTER	450