

Analytisches Drama

Begriffsbestimmung: Als ›analytisches Drama‹ bezeichnet man ein Drama, dessen Struktur dadurch gekennzeichnet ist, dass das für die Handlung zentrale Ereignis vor dem Einsetzen der Bühnenhandlung liegt. Die Fabel entfaltet sich so als Entschlüsselung einer die Gegenwart bestimmenden Vergangenheit.

Gattungstheorie: Seit dem 18. Jh. betont der poetologische Diskurs die Gegenwartigkeit der dramatischen Handlung als oberstes Prinzip der zeitlichen Darstellung im Drama. Hieraus ergibt sich die Vorstellung, dass die Ereignisse der dramatischen Fabel sukzessive aufeinander folgen und in der Ausrichtung auf den Ausgang ihren zentralen Bezugspunkt finden. Idealtypisch findet sich dies ausgeprägt in der von J. W. GOETHE und F. SCHILLER in dem Aufsatz *Über epische und dramatische Dichtung* (1827) vorgenommenen Unterscheidung zwischen dem ›Rhapsoden‹ und dem ›Mimen‹: Während der Rhapsode seine Gegenstände als vollkommen vergangen darstelle, suche der Mime bzw. der Dramatiker die von ihm erzählten Ereignisse als vollkommen gegenwärtig zu schildern; Letzteres nimmt auch P. Szondi als Bedingung des traditionellen Dramas an, wenn er davon spricht, dass der »Zeitablauf des Dramas [...] eine absolute Gegenwartsfolge« sei (Szondi, S. 17).

Während B. BRECHT in seinem Entwurf eines ›epischen Theaters‹ auf die Brechung der narrativen Fiktion zielt, aber das »Prinzip der Sukzession« (Pfister, S. 273f.) grundsätzlich beibehält und nur deren Konstruiertheit ausstellen will, ist das analytische Drama in seiner dramaturgischen Konstruktion davon geprägt, dass erst im Handlungsverlauf die die Gegenwart prägende Vergangenheit enthüllt wird. So entwickelt sich die Fabel zwar durchaus weiterhin in sukzessiver Abfolge der Szenen, ihre narrative Entfaltung ist aber nicht durch das situationsverändernde Handeln der Figuren geprägt, sondern durch ihre Erkenntnis der Vergangenheit, die vor der eigentlichen Dramenhandlung liegt.

Der Begriff des ›analytischen Dramas‹ ist nicht im dramaturgischen Diskurs verankert, sondern entstammt vielmehr dem strukturalistischen Diskurs der Literaturwissenschaft der 1960er und 70er Jahre. Entscheidend sind hierbei grundlegende Arbeiten zur Struktur des Dramas, wie die von V. Klotz oder M. Pfister.

V. KLOTZ: *Geschlossene und offene Form im Drama*. München 1969. – M. PFISTER: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München 1977. – M. STRÄSSNER: *Analytisches Drama*. München 1980. – P. SZONDI: *Theorie des modernen Dramas (1880–1950)*. Frankfurt a. M. 1959.

Gattungsgeschichte: Da der Begriff des ›analytischen Dramas‹ nicht dem dramaturgischen oder poetologischen Diskurs entstammt, sondern der struktura-

len Dramenanalyse, kann man nicht von einer Gattungsgeschichte im eigentlichen Sinne sprechen. Vielmehr ist auffällig, dass sich in fast allen Epochen der Dramengeschichte Beispiele für das analytische Drama finden lassen. Am bekanntesten ist sicherlich SOPHOKLES' *König Ödipus* (ca. 425. v. Chr.), dessen gesamte Handlung auf die Entdeckung der Vergangenheit ausgerichtet ist.

Mit dem Einsetzen des Naturalismus im ausgehenden 19. Jh. gewinnt der Typus des analytischen Dramas indes tatsächlich eine programmatische Dimension, weil er eine Alternative zur herkömmlichen Erzählform des Dramas bietet und weil er dem Interesse des Naturalismus an der Determiniertheit der Figuren durch ihre Lebenssituation entspricht. So gilt H. IBSENS *Gengangere* (1881; dt. *Gespenster*) als Musterbeispiel des modernen analytischen Dramas, die dramaturgische Form findet sich aber noch in weiteren Stücken IBSENS wie *John Gabriel Borkman* (1896). Im US-amerik. Drama der zweiten Hälfte des 20. Jh. findet sich – wohl bedingt durch den Einfluss IBSENS einerseits und den der FREUD'schen Psychoanalyse andererseits – dann eine relativ hohe Anzahl von Dramen, deren Handlung ausschließlich oder in großen Teilen auf die Aufdeckung der Vergangenheit bezogen ist: A. MILLERS *All My Sons* (1948), E. O'NEILLS *Long Day's Journey into Night* (1956) und T. WILLIAMS' *Suddenly Last Summer* (1958) sind Beispiele für ganz oder teilweise durch eine analytische Struktur bestimmte Dramen.

Im Kontext der Theateravantgarde des 20. Jh. erhält das analytische Drama insofern eine neue Bedeutung, als seine Grundkonstruktion hier nicht mehr auf die Lösung oder Entlarvung der Vergangenheit zielt, sondern diese sich vielmehr in einer unauflösbaren, oftmals rätselhaften Gegenwart fortsetzt. So erlaubt es die rückwärtsgewandte Erzählfunktion des analytischen Dramas, das Vergehen von Zeit ebenso zu thematisieren wie den Diskurs der Erinnerung (vgl. Lehmann, S. 321–330): Schon L. PIRANDELLOS *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921; dt. *Sechs Personen suchen einen Autor*) kreist um das Problem der (Nicht-)Wiederholbarkeit der Vergangenheit in der Gegenwart und damit um die Frage nach dem ontologischen Status der Realität, wenn die Figuren nach einer Darstellung ihrer Vergangenheit auf der Bühne verlangen; des Weiteren liefert etwa S. BECKETT in *Fin de partie* (1957; dt. *Endspiel*) nur (sich auch noch widersprechende) Hinweise, die als Begründung für die Situation der Figuren infrage kommen, es ergibt sich aber keine Lösung oder Auflösung der Situation.

Dem Genre des Kriminalstücks ist die zeitliche Struktur des analytischen Dramas *per definitionem* inhärent. Dies zeigt etwa H. v. KLEISTS *Der zerbrochene Krug* (1808) ebenso wie J. B. PRIESTLEYS *An Inspector Calls* (1946) oder populäre Adaptionen wie A. CHRISTIES *The Mousetrap* (1952).

H.-T. LEHMANN: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M. 1999.

Peter W. Marx

Schauerroman

Begriffsbestimmung: Der ›Schauerroman‹ ist eine Romangattung des späten 18. und frühen 19. Jh., die durch die Beschreibung von Angst und Grauen in der Begegnung mit dem Bösen und teilweise Übernatürlichen beim Leser einen angenehmen Schauer hervorrufen soll.

Der Schauerroman ist eine historische Gattung der Spätaufklärung, die sich vor allem über den dargestellten Inhalt definieren lässt: Das Geschehen situiert sich meist im Mittelalter, Handlungsort sind (oft südlich gelegene) Burgen, Klöster, Ruinen und wilde Landschaften (daher auch die engl. Bezeichnung *gothic novel*). Zudem verfügt der Schauerroman über ein stereotypes Figurenrepertoire, das sich in der Regel aus einem unschuldigen weiblichen Opfer, einem Bösewicht und einem Retter zusammensetzt. Die Handlung besteht aus einem sich wiederholenden Ablauf von Gefangennahme – Befreiung – Flucht – Verfolgung. Zudem treten immer wieder übernatürliche Elemente in den Plot. Angst und Schrecken werden durch den Plotverlauf, die Begegnungen mit dem Übernatürlichen sowie die Beschreibung des Grauens evoziert.

M. LÉVY: Le roman »gothique« anglais 1764–1824. Paris 1995. – I. WEBER: Der engl. Schauerroman. München/Zürich 1983.

Begriffsgeschichte: Der Begriff ›Schauerroman‹ hat sich im dt. Sprachraum durchgesetzt, während im engl. Sprachraum von Beginn an der Begriff *gothic novel* und in Frankreich synonym dazu die Begriffe *roman gothique*, *roman terrifiant* oder *roman noir* gebraucht werden. ›Schauerroman‹ und *gothic novel* können weitgehend als Synonyme bezeichnet werden, wobei der dt. Begriff eher auf die intendierte Wirkung abzielt, wohingegen es im sogenannten Geisterroman nicht um eine Psychologie des Grauens, sondern um die »Metaphysik des Geisterwesens« geht (Rommel, S. 187); der engl. Begriff bezieht sich vor allem auf das historische Kolorit, wobei die Bezeichnung *gothic* in der Folge unabhängig von einem historischen Rückbezug allgemein für die Schilderung von Unheimlichem, Übernatürlichem, Angst und Schrecken verwendet wird.

F. BOTTING: Gothic. London u. a. 1996. – M. HADLEY: The Undiscovered Genre. A Search for the German Gothic Novel. Bern u. a. 1978. – O. ROMMEL: Rationalistische Dämonie. Die Geister-Romane des ausgehenden 18. Jh. In: DVjs 17 (1939), S. 183–220.

Gattungstheorie: Die wichtigsten Gattungsmerkmale des Schauerromans sind seine wirkungsästhetische Absicht der Evokation eines angenehmen Schauers und seine räumliche sowie zeitliche Situierung. Beide Merkmale stehen in Zusammenhang mit den ästhetischen Auseinandersetzungen seiner Entstehungszeit: E. Burkes Aufsatz *A Philosophical Enquiry into the Sublime and*

Beautiful (1757), der in empirisch-sensualistischer Tradition steht, kann hierfür als Schlüsseltext verstanden werden (vgl. Klein, S. 3f., 371f.; Lévy, S. 71f.; Weber, S. 20ff.): Burke sieht das Sublime oder Erhabene in einer Affektkombination aus Faszination und Schauer verwirklicht, einem »delightfull horror«, der durch natürliche Phänomene wie Sturm oder Gewitter, durch architektonische Phänomene wie große, verwinkelte Bauwerke oder durch Vorstellungen und Ideen wie Schmerz, Gewalt, Kraft hervorgerufen werde. Sowohl mit der Beschreibung wilder Landschaften und Ruinen als auch mit dem Versuch, beim Rezipienten einen angenehmen Schauer zu erzeugen, stehen die Autoren des Schauerromans demnach in der ästhetischen Tradition ihrer Zeit (vgl. Klein; Lévy).

Nach R. Alewyn ist das Bedürfnis einer literarischen Evokation von Angst eine Folge des Verschwindens realer Ängste vor (über)natürlichen Erscheinungen im Zeitalter der Aufklärung; dieser Verlust werde also durch die Angstevokation im Schauerroman kompensiert (vgl. Alewyn, S. 36). Diese These wird in der Forschung sowohl weitergeführt (vgl. Conrad) als auch kritisiert und widerlegt: I. Weber z. B. bestreitet, dass die Menschen am Ende des 18. Jh. keine realen Ängste mehr gehabt hätten; im Gegenteil habe die kopernikanische Wende und die damit einhergehende Zerstörung des geozentrischen Weltbildes eine Angst vor der Unendlichkeit und Unfassbarkeit der Welt geweckt, zu deren symbolischer Verarbeitung der Schauerroman gedient habe (vgl. Weber, S. 121). Zudem habe es auch während der Aufklärung noch Ängste vor möglichen Bürgerkriegen, Revolutionen und selbst vor übernatürlichen Phänomenen gegeben (ebd., S. 122). Auch J. Schönert sieht die realen Ängste eher durch fiktionale verdrängt, als dass »bereits vollzogene Angst-Bewältigungen rituell nachgespielt« worden seien (Schönert, S. 34). Die Verlegung der Handlung ins Mittelalter interpretiert er indes nicht als nötige Distanzierung von möglichen Quellen der Angst (vgl. Alewyn, S. 30), sondern als indirekte Begründung für die Schilderung übernatürlicher Phänomene, die in einem aufgeklärten Europa nicht mehr vorkommen sollten (vgl. Schönert, S. 40). Neben der Kompensation, Verarbeitung und Verdrängung von Angst diene der Schauerroman zudem der kurzweiligen Unterhaltung in einer Zeit der aufkommenden »Ennuie« (»Langeweile«; vgl. Weber, S. 123f.).

Der frühe Schauerroman ist wiederholt mit der Tragödie verglichen worden. Begründet wird dieser Vergleich vor allem mit der Tendenz zur Einheit von Handlung, Ort und Zeit, die im Schauerroman insbesondere der Spannungserzeugung dient (vgl. Conrad; Zimmermann), wobei sich die Handlung immer wieder nach dem gleichen Schema von Verfolgung und Flucht vollzieht, das in verschiedenen Episoden wiederholt wird, wodurch ein Gefühl der Ausweglosigkeit entsteht (vgl. Conrad, S. 16, 19). Der Roman selbst ist handlungsdominiert, während die Charaktere häufig auf archetypische Figuren wie die weibliche Unschuld, den männlichen Bösewicht usw. reduziert sind (vgl. ebd., S. 17). Den Handlungsort versteht Conrad als »Schreckenseinheit laby-

rinthischer Topophobie«, die zu einer räumlichen Verdinglichung der Angst beitrage (ebd., S. 21, 24).

R. ALEWYN: Die Literarische Angst. In: H. v. DITFURTH (Hg.): Aspekte der Angst. Stuttgart 1965, S. 24–37. – H. CONRAD: Die literarische Angst. Das Schreckliche in Schauerromantik und Detektivgeschichte. Düsseldorf 1974. – J. KLEIN: Der Gotische Roman und die Ästhetik des Bösen. Darmstadt 1975. – J. SCHÖNERT: Behaglicher Schauer und distanzierter Schrecken. Zur Situation von Schauerroman und Schauererzählung. In: A. MARTINO (Hg.): Literatur in sozialer Bewegung. Aufsätze und Forschungsberichte. Tübingen 1977, S. 27–92. – H.-D. ZIMMERMANN: Die Entstehung eines Systems: Der Schauerroman. In: DERS.: Schema-Literatur. Ästhetische Norm und literarisches System. Stuttgart u. a. 1979, S. 96–108.

Gattungsgeschichte: Der Schauerroman ist zeitlich auf die Epoche der Spätaufklärung bis Spätromantik und geografisch weitestgehend auf die engl. Nationalliteratur beschränkt. In Deutschland entstehen zu dieser Zeit zwar ebenfalls publikumswirksame Schauerromane, die nach K. Otten wiederum die engl. *gothic novel* beeinflussen (wie C. B. E. NAUBERTS *Hermann von Unna*, 1788; K. F. KAHLERS *Der Geisterbanner*, 1792, oder C. H. SPIESS' *Das Petermännchen*, 1793); diese sind heute aber kaum noch bekannt (vgl. Otten, S. 232f.).

Innerhalb der engl. Literaturgeschichte kann der Schauerroman als direkter Nachfolger der *sentimental novel* verstanden werden (vgl. Wolf; Richter); die Handlungsstruktur beider Romangattungen ist nahezu identisch: Ein hilfloses weibliches Opfer wird von einem Schurken (*villain*, später *gothic villain*) verfolgt und behauptet die eigene Reinheit und Unschuld (vgl. Richter, S. 86; Wolf, S. 2); allerdings liegt der Fokus in der moralischen und erbaulichen *sentimental novel* auf dem Triumph der Tugend über ihre Qualen, während er in der *gothic novel* vor allem auf den Qualen des Opfers und der Bösartigkeit des Schurken liegt. Diese Umgewichtung ist vor allem im Kontext der Wandlung eines positiv-aufklärerischen Bildes des guten Menschen zu einem dualistischen und damit auch skeptischen Menschenbild zu sehen (vgl. Wolf, S. 2): An die Stelle des Glaubens an das Gute im Menschen und die Domestizierbarkeit seiner Leidenschaften tritt das Bewusstsein von seiner »fatalen Doppelnatur«, die vor allem durch »übermächtige Triebe« bestimmt sei (ebd., S. 30). Beide Romangattungen appellieren an die Gefühle des Lesers; allerdings setzt der Schauerroman auf Wirkung und Affekte, im Unterschied zur *sentimental novel*, die auf moralische Didaxis aus ist (vgl. ebd., S. 3). Während die *sentimental novel* in klassischer Tradition zudem noch durch realitätsnahe Darstellung geprägt ist, verbindet sich im Schauerroman und der zeitgleich beginnenden Epoche der Romantik die Abwendung von klassischen Idealen mit der Suche nach neuen Inspirationsquellen (vgl. Klein, S. 373; Lévy, S. 54f., 66f.).

Die Entwicklung des engl. Schauerromans lässt sich in zwei aufeinanderfolgende Abschnitte unterteilen: H. WALPOLES 1764 erschienener Roman *The Castle of Otranto* gilt als Beginn der Gattung und zugleich der *school of terror*, die von C. REEVES' *The Old English Baron* (1777) weitergeführt wird und ihren

Höhepunkt mit A. RADCLIFFES 1794 erschienenem Roman *The Mysteries of Udolpho* erreicht. Mit M. G. LEWIS' *The Monk* (1796) beginnt dann die *school of horror*, die 1820 mit C. MATURINS *Melmoth the Wanderer* ihren Höhe- und Endpunkt findet (vgl. Weber, S. 5f.); zu ihr zählt auch M. SHELLEYS *Frankenstein* (1818).

Die Unterscheidung in diese beiden Phasen wurde von RADCLIFFE selbst vorgenommen, indem sie der *school of terror* eine positive Intensivierung des Gefühls durch die Beschreibung des Erhabenen bescheinigte, während die *school of horror* in der Konfrontation mit dem durch den Abstand des Lesens geschilderten Schrecken auf einen Effekt der Lähmung und Erstarrung hinausläufe (vgl. Weber, S. 40).

Deutlich ist tatsächlich, dass die Werke der ersten Phase noch in einem Triumph der Ordnung und Moral enden, die metaphysischen Erscheinungen teilweise im Bund mit dem Guten wirken oder am Romanende rational aufgeklärt werden. Der später immer mehr herausgearbeitete Motivkomplex Inzest, Mesalliance (unglückliche Beziehung) und Verwandtenmord sowie die Darstellung von Brutalität, die sich vor allem gegen familiäre Strukturen richtet, ist hier jedoch bereits angelegt (vgl. Conrad, S. 36f.). Die mit LEWIS beginnende *school of horror*, in der das Böse und Triebhafte im Mittelpunkt der Handlung steht, spitzt diese Themen immer weiter zu; dabei wird nicht mehr aus der Perspektive der verfolgten Unschuld, sondern aus der Sicht des Bösewichts erzählt, dessen Bösartigkeit und Triebhaftigkeit keine singulären, domestizierbaren Erscheinungen mehr sind, sondern eher Spiegel einer als chaotisch und undurchschaubar erscheinenden Welt (vgl. Weber, S. 62). Das Übernatürliche steht nun im Dienst des Bösen, was ein Entkommen der verfolgten Unschuld unmöglich macht. Allerdings leidet auch der Held selbst an seiner durch unterdrückte und tabuisierte Sexualität und Leidenschaft hervortretenden Triebhaftigkeit, die sich häufig aus einem strengen Klosterleben begründet (vgl. ebd., S. 111). Diese Thematik liegt auch dem neben F. SCHILLERS Romanfragment *Der Geisterseher* (1887–89) einzigen bedeutenden dt. Schauerroman, E.T.A. HOFFMANNS *Die Elixiere des Teufels* (1815/16), zugrunde, dessen Held vom eigenen Schicksal in Gestalt eines Doppelgängers verfolgt wird. In SHELLEYS *Frankenstein* ist diese Ambivalenz dann so weit ausgestaltet, dass gar nicht mehr entschieden werden kann, wer Täter und wer Opfer ist. Hierbei sind es nicht mehr die unterdrückten sexuellen Leidenschaften, die den Helden treiben, sondern die wissenschaftliche Neugier; auf der Seite des »Monsters«, das von sich aus »gut« und mitfühlend ist, ist es die Gesellschaft, die es schließlich zum Mörder werden lässt, indem sie es verstößt. In MATURINS *Melmoth the Wanderer* erreicht die Ambivalenz des Täter-Opfer-Verhältnisses ihren Höhepunkt, indem der Dämon menschliche Gefühle entwickelt und sich in sein Opfer verliebt und von diesem auch wiedergeliebt wird.

Sowohl bezüglich der immer stärker akzentuierten Psychologisierung als auch bezüglich der Darstellung der Folgen tabuisierter Leidenschaft und Se-

xualität kann der Schauerroman bereits als Wegbereiter des modernen Romans verstanden werden. Die Gattung hat bis ins 20. Jh. hinein Einfluss auf die romantische und fantastische Literatur beispielsweise E. A. POES (*The Fall of the House of Usher*, 1839) und H. P. LOVECRAFTS (*The Rats in the Walls*, 1924).

K. OTTEN: Der engl. Schauerroman. In: K. HEITMANN (Hg.): *Europ. Romantik II*. Wiesbaden 1982, S. 215–242. – D. H. RICHTER: *The Progress of the Romance. Literary Historiography and the Gothic Novel*. Columbus 1996. – W. WOLF: Schauerroman und Empfindsamkeit. Zur Beziehung zwischen Gothic novel und empfindsamem Roman in England. In: *Anglia* 107 (1989), S. 1–33.

Sandra Poppe

★ ★ ★

Tragikomödie

Begriffsbestimmung: ›Tragikomödie‹ bezeichnet im Allgemeinen die Kombination von tragischen und komischen Elementen im Drama.

Gattungstheorie: Die Verbindung von Tragik und Komik in einem Drama wurde über weite Strecken der abendländ. Literaturgeschichte in der Theorie abgelehnt. Bis ins 18. Jh. verlangten ästhetische Normen eine klare Trennung zwischen der ernstesten Tragödie und der unterhaltsamen Komödie, sowohl im Hinblick auf Handlungs- und Figurenkonzeption als auch und besonders in Bezug auf die Wirkung. So galt die für die Erzeugung von Tragik notwendige emotionale Teilnahme des Rezipienten am Schicksal der Figuren als unvereinbar mit der für die komische Wirkung erforderlichen emotionalen Distanz des Rezipienten zum Geschehen.

Auch in der modernen Literaturwissenschaft bleibt der Begriff der ›Tragikomödie‹ umstritten, was u. a. mit seiner unterschiedlichen Verwendung in den verschiedenen Philologien zusammenhängt. Im franko-roman. Bereich wird *tragi-comédie* ausschließlich in Bezug auf einen historisch eng umgrenzten Dramentypus der frz. Klassik verwendet; zudem bezeichnet *tragi-comédie* nicht notwendigerweise eine Verbindung von Komik und Tragik, sondern vordringlich die Kombination traditioneller Formelemente der Tragödie und der Komödie. In der dt. Literatur gibt es dagegen keinen epochenspezifischen Begriff von ›Tragikomödie‹; zwar werden in der Germanistik diverse Dramentexte des 19. und 20. Jh. zuweilen als Tragikomödien angesehen, allerdings stoßen solche Betrachtungen nicht selten auf heftigen Widerspruch. Im englischsprachigen Bereich wiederum ist ein relativ entspannter Umgang mit dem Begriff vorherrschend. Er wird traditionell für bestimmte Dramen der Renaissance, insbesondere von W. SHAKESPEARE, sowie für solche der Restauration verwendet. Daneben werden ohne allzu große Vorbehalte sehr unterschiedliche Dramen des

20. Jh. als *tragicomedy* bezeichnet. Eine explizite Gattungstradition der Tragikomödie hat sich indes in keiner Nationalliteratur herausgebildet. Das liegt wohl auch daran, dass nur relativ wenige Autoren explizit auf die Gattungsbezeichnung ›Tragikomödie‹ rekurren.

In der Literaturkritik und -wissenschaft des 20. Jh. stehen deshalb viele dem Konzept der Tragikomödie skeptisch gegenüber: G. Lukács z. B. gesteht dem Begriff nur eine geringe Bedeutung zu; auch sei die Tragikomödie in der dramatischen Praxis nicht durchführbar. H. Arntzen hält das Konzept für überflüssig und inhaltsleer; er schlägt vor, es durch »ernste Komödie« zu ersetzen. In ähnlicher Weise lehnen J. L. Styan, E. D. Leyburn oder L. Abel den Begriff der *tragicomedy* als nutzlos oder selbstwidersprüchlich ab. So blieben über lange Zeit die Arbeiten K.S. Guthkes die einzigen Versuche einer positiven Bestimmung der Tragikomödie. Guthke geht von einem der Gattung zugrunde liegenden Phänomen des ›Tragikomischen‹ aus, das er als synthetische Verschmelzung von Tragik und Komik definiert. Unter ›Tragikomödie‹ soll demnach ein »idealerweise von Anfang bis zum Ende zugleich komisches und tragisches Drama« verstanden werden; die »Gegensätze, die gleichzeitig und nicht etwa abwechselnd erfahren werden, [sollen] gleich stark [sein] und sich gegenseitig verstärken« (Guthke 1968, S. 7, 55). In Guthkes einengender und quasi normativer Bestimmung gelten folglich nur

synthetische Tragikomödien [...], Stücke, in denen eine innige Verquickung von Tragik und Komik das Gestaltganze trägt, indem Tragik und Komik wechselseitige Bedingungen ihrer selbst und somit identisch sind (1961, S. 22),

als wirkliche Tragikomödien. Im Gegensatz zu dieser ›Verschmelzungstheorie‹ bestimmen Schultze/Unger die Tragikomödie rund 30 Jahre später als »Kopräsenz des Tragischen und des Komischen«, als Drama, in dem »Elemente der Poetik der Tragödie und Komödie ›unversöhnlich‹ und unauflösbar nebeneinanderstehen« (S. 5). Der theoretische Gegensatz zwischen synthetischer Verschmelzung und antagonistischem Kontrast mag dabei auf unterschiedliche Betonungen der praktischen Tatsache zurückzuführen sein, dass in Tragikomödien potenziell komische und potenziell tragische Aspekte oft an ein und demselben Phänomen durchgespielt werden.

Im englischsprachigen Bereich steht am Beginn vieler Untersuchungen die etwas widersprüchliche Feststellung, dass die Tragikomödie zwar eine der wichtigsten Gattungen des 20. Jh. sei, aber eigentlich nicht definiert werden könne. Entsprechend vage und wenig zusammenhängend sind hier die Aussagen über die von den verschiedenen Autoren sehr unterschiedlich aufgefasste Gattung. Orr versucht die Tragikomödie als typische Gattung der zweiten Welle des Modernismus darzustellen, die er zwischen 1950 und der Gegenwart der Untersuchung ansiedelt, genauer: als Drama für ein Zeitalter der ›kontrollierten Apokalypse‹; Duttons Untersuchung zur brit. Tragikomödie ist als Neudeutung des sogenannten absurden Theaters gedacht und bestimmt die Gat-

tung recht undeutlich als Kombination von Romantik und Realismus. Ran-Moseley möchte zeigen, dass die Figur des Narren emblematisch für die tragikomische Konfrontation zwischen modernem Menschen und Gesellschaft ist, und resümiert seine Vorstellung von ›Tragikomödie‹ in vier recht abstrakten Merkmalen: 1. doppelte Perspektive ohne Lösungsmöglichkeit, 2. gegensätzliche, ambivalente, inkongruente Affekte, 3. unbeständiger Protagonist, 4. Benutzung nicht-mimetischer Darstellungsformen wie Groteskes oder Surreales. Etwas weniger vage ist die neuere Bestimmung von Foster, die mit ihrer Betonung der engen Verbindung von Tragik und Komik an Guthke anknüpft:

A tragicomedy is a play in which the tragic and the comic both exist but are formally and emotionally dependent on one another, each modifying and determining the nature of the other so as to produce a mixed, tragicomic response in the audience. (Guthke, S. 11)

In einem terminologischen Gegensatz zu Guthke und Foster steht die Arbeit von Bermel: Er versteht unter ›Tragikomödie‹ Dramen, in denen komische und tragische Elemente sich abwechseln, nebeneinander stehen, ohne sich zu verbinden. Für die synthetische Verbindung (er)findet er hingegen eine neue Gattungsbezeichnung: *comic agony*, die er wiederum in drei Bereiche unterteilt: 1. *comedy in hiding*: offensichtlich ernsthafte Dramen, die weniger offensichtliche Komponenten von Komik enthalten, 2. *pain in hiding*: offensichtlich komische Dramen, die jedoch ein ernsthaftes Thema behandeln, 3. *farcial overlay*: ganz oder teilweise von slapstickartiger Komik geprägte Dramen, die jedoch manchmal auf schreckliche Art und Weise die Qual der Figuren zeigen. Letztlich handelt es sich bei dieser Einteilung um eine quantitative Kategorisierung: Je nach Grad oder Menge der gegensätzlichen Elemente und ihrer Verbindung werden Dramen der jeweiligen Kategorie zugeordnet.

Viele Studien aus dem englischsprachigen Bereich unternehmen zudem den Versuch, eine Verbindung zwischen der Tragikomödie der Renaissance und der des 20. Jh. herzustellen, wobei die Überlegungen zur Renaissance meist nur einen mehr oder weniger assoziativ verwendeten Hintergrund für Untersuchungen zur modernen Tragikomödie (z. B. bei Dukore, Hirst oder Dutton) bilden. Lediglich Foster sucht systematisch nach grundsätzlichen Ähnlichkeiten zwischen Tragikomödien der Renaissance und des 20. Jh. Die Gemeinsamkeit der Tragikomödie beider Epochen sieht Foster darin, dass sie eine ›tragikomische Wirkung‹ entfalten, d. h. dass sie emotionale Beteiligung, schmerzvolle Empfindungen (Angst, Schrecken, Verzweiflung) einerseits, emotionale Distanz, kritisches oder sympathisches Lachen andererseits miteinander verbinden. Foster sieht aber auch grundlegende historische Unterschiede. In der Renaissance verleihe ein gutmütiges Universum den leidenden Figuren eine tragische Würde, ermögliche ihnen nach Verfehlungen eine zweite Chance und führe sie zum Happy End. Im 20. Jh. hingegen bleibe die Unvereinbarkeit zwischen dem Individuum und der es umgebenden Welt unüberbrückbar. So werde den zugleich komischen und leidenden Figuren hier

die Würde, etwas zu bedeuten, verwehrt; eine ihnen gegenüber gleichgültige Umwelt eröffne ihnen keine Auswegmöglichkeiten.

Theorien unterschiedlichster Provenienz definieren die ›Tragikomödie‹ hauptsächlich über eine mit ihr vorgeblich verbundene Funktion. Bei Schultze/Unger wird die Gattung als »Textbestand« interpretiert, »der auf den fundamentalen Verlust sozialer und existenzieller Orientierung ›reagiert«; das ›Tragikomische‹ wird »als Konsequenz aus der Aufhebung allgemeinverbindlicher Ordnungen und im Zusammenhang damit aus dem Verlust der Individualität« bzw. als Ausdruck der Fragwürdigkeit der Existenz verstanden (Schultze/Unger, S. 4, 15). Ähnliche Funktionszuschreibungen finden sich schon bei Melzer (Tragikomödie als Ausdruck einer Bewältigungshaltung gegenüber dem modernen industriellen Weltzustand), Mennemeier (Tragikomödie als Ausdruck der Ohnmacht des Denkens des modernen Subjekts) oder Orr (s. o.). Bernel nimmt eine positivere Funktionszuschreibung vor: Die Verbindung von Komischem und Tragischem ist für ihn Ausdruck einer grundsätzlichen Überwindbarkeit von leidhaften Erfahrungen. Alle diese Funktionszuschreibungen sind jedoch in zweierlei Hinsicht problematisch: Zum einen sind sie durch die relativ starke Abstraktheit der jeweils formulierten Funktionen wenig aussagekräftig, zum anderen lassen sich solche Funktionszuschreibungen über zumeist historisch recht weit gefasste Textkorpora wohl eher behaupten als plausibilisieren oder gar begründen.

Dass die Gattung der Tragikomödie bis heute literaturwissenschaftlich relativ unbestimmt geblieben ist, liegt wohl nicht zuletzt daran, dass viele Arbeiten sie hauptsächlich mithilfe solch problematischer Funktionszuweisungen zu bestimmen suchen. Konkrete Analysen über die Art der Verbindung von Komik und Tragik, d. h. Untersuchungen darüber, welche Arten von Komik wie mit welchen Formen von Tragik verbunden werden, sind dagegen eher selten. Einen Ansatz zu einer differenzierteren Auseinandersetzung mit dem Phänomen könnte möglicherweise Landwehrs Unterscheidung bieten, dass Tragikomödien hinsichtlich ihrer Struktur (Handlungsführung, Figurenwahl, Stil, Überblendung einer Grundstruktur mit szenischen Mitteln der Gegengattung), ihrer Wirkung (Herabminderung der Wirkung der Reinform oder Steigerung durch Kontrast) oder ihrer Funktion (Versuch der Steigerung der Wirklichkeitsnähe, der Anteilnahme oder der Kritik) bestimmt werden können.

L. ABEL: *Tragedy and metatheatre. Essays on Dramatic Form*. New York 2003. – H. ARNZTEN: *Die ernste Komödie. Das dt. Lustspiel von Lessing bis Kleist*. München 1968. – A. BERTEL: *Comic Agony. Mixed Impressions in the Modern Theatre*. Evanston (Ill.) 1993. – B. DUKORE: *Where Laughter Stops. Pinter's Tragicomedy*. Columbia/London 1976. – R. DUTTON: *Modern Tragicomedy and the British Tradition*. Brighton 1986. – V. FOSTER: *The Name and Nature of Tragicomedy*. Aldershot/Burlington 2004. – K. S. GUTHKE: *Geschichte und Poetik der dt. Tragikomödie*. Göttingen 1961. – DERS.: *Die moderne Tragikomödie. Theorie und Gestalt*. Göttingen 1968. – D. L. HIRST: *Tragicomedy*. New York 1984. – J. LANDWEHR: *Tragikomödie*. In: *Reallexikon der dt. Literaturwissenschaft*. Bd. 3. Berlin/New York ³2003,

S. 663–666. – E. D. LEYBURN: Comedy and Tragedy Transposed. In: Yale Review 53 (1964), S. 553–562. – G. LUKÁCS: Zur Soziologie des Dramas. In: Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik 38 (1914), S. 303–345, 662–706. – G. MELZER: Das Phänomen des Tragikomischen. Untersuchungen zum Werk von Karl Kraus und Ödön von Horvath. Kronberg 1976. – F.-N. MENNEMEIER: Zur Frage der »Tragikomödie«. In: H. D. IRMSCHER/W. KELLER (Hg): Drama und Theater im 20. Jh. FS für W. Hinck. Göttingen 1983, S. 66–70. – J. ORR: Tragicomedy and Contemporary Culture. Play and Performance from Beckett to Shepard. Ann Arbor 1991. – F. RAN-MOSELEY: The Tragicomic Passion. A History and Analysis of Tragicomedy and Tragicomic Characterization in Drama, Film, and Literature. New York u. a. 1994. – B. SCHULTZE/T. UNGER: Das Prinzip des Tragikomischen von Frank Wedekind bis zu Ivan Klima. In: Forum Modernes Theater 15/1 (2000), S. 3–20. – J. L. STYAN: The Dark Comedy. The Development of Modern Comic Tragedy. Cambridge ²1968.

Gattungsgeschichte: Als erste Tragikomödie der abendländ. Literatur gilt *Amphitruo* (um 200. v. Chr.) von PLAUTUS. In einem Prolog erläutert Merkur dem Publikum, dass die dargestellte Geschichte von Jupiter, der Alkmene in der Gestalt ihres abwesenden Ehemanns Amphitryon zu einer Liebesnacht verführt, sowohl als Tragödie als auch als Komödie bzw. als deren Mischung (lat. *tragicomoedia*) verstanden werden kann. Ob sich diese Bezeichnung hier allerdings nur auf die Mischung von hohen und niederen Figuren (Göttern, Menschen und Sklaven), auf die Quellenlage (Verbindung eines Komödienstoffs mit einem Tragödienstoff) oder auf die Kombination von komödien- und tragödienspezifischen Elementen bezieht, ist in der Forschung umstritten.

Sowohl im Drama des Mittelalters (z. B. in Mirakel- oder Osterspielen; vgl. Still Dixon) als auch der frühen Renaissance (besonders im Jesuitendrama) sind Verbindungen von Tragik und Komik zu finden. Allerdings kommt es in Europa erst am Beginn der 17. Jh. – möglicherweise durch die wachsende Bedeutung des Dramas in der 2. Hälfte des 16. Jh. – zu einer verstärkten Produktion und Diskussion von Dramen, die Elemente der Komödie und der Tragödie nebeneinander stellen oder miteinander vermischen. Noch in P. SIDNEYS *Defence of Poesie* (entst. wohl 1582–83, veröffentlicht 1595) werden die zeitgenössischen Dramatiker wegen der Kombination von Komik und Tragik gerügt; die Tragikomödie wird als »Bastard« bezeichnet, der weder die Wirkung der Tragödie noch die der Komödie erreiche. Von solchen Interpretationen, die, basierend auf der aristotelischen Poetik, eine klare Trennung zwischen Komödie und Tragödie fordern, versuchen sich Autoren am Beginn des 17. Jh. in ganz Europa abzusetzen.

Der ital. Dichter G. GUARINI begründet in *Il compendio della poesia tragicomica* (1601), das er als Rechtfertigung seiner pastoralen Tragikomödie *Il pastor fido* (1590) verfasst, die Verbindung von Tragödie und Komödie unter Rückgriff auf das Prinzip der Mimesis, der Kunst als Darstellung oder Nachahmung der Natur. Die Verbindung von Unterschiedlichem, ja Gegensätzlichem in der

Natur liefere das direkte Vorbild für die Kombination von Tragischem und Komischem im Drama; die Frage, auf welche Weise die sich auf den ersten Blick gegenseitig ausschließenden Gattungen verbunden werden sollen, beantwortet GUARINI entsprechend, indem er zeigt, welche Elemente der Komödie und der Tragödie nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit zusammengefügt werden können. So könnten aus der Tragödie die höhergestellten Figuren, aber nicht die Handlung, die wahrscheinliche, aber nicht wahre Geschichte, die bewegten Affekte, aber in abgemilderter Form, das Vergnügen, aber nicht die Traurigkeit, die Gefahr, aber nicht der Tod übernommen werden, aus der Komödie hingegen das Lachen (aber nicht in ausschweifender Art), eine bescheidene Gefälligkeit, der erfundene Knoten der Intrige, die glückliche Wendung und die komische Struktur. Mit der Vermeidung der Extreme von Tragödie (Brutalität und Tod) und Komödie (eine dem Anstand des gesitteten Menschen widersprechende Ausgelassenheit) wird die Tragikomödie für GUARINI demnach zu einer der ausgeglichenen menschlichen Natur angemessenen Kunstform. Dabei sei das Darstellungsziel ein doppeltes, nämlich das Zeigen von Mitleid erregendem Geschehen und von fehlerhaft-inkongruentem Verhalten, wohingegen ihr Wirkziel ein einfaches sei, nämlich dasselbe wie das der Komödie: die Vertreibung der Traurigkeit. Ähnlich argumentieren in England J. FLETCHER in seinem Vorwort zu *The Faithfull Shepheardesse* (um 1610), in Spanien F. LOPE DE VEGA in *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) und etwas später in Frankreich F. OGIER in seinem Vorwort (1628) zu J. de SCHÉLANDRES *Tyr et Sidon*. Letzterer fügt dem Nachahmungs-Argument noch eine rezeptionsbezogene Wendung hinzu: Da im Gesicht des Menschen dieselben Muskeln und Nerven sowohl für das Lachen als auch für das Weinen verantwortlich seien, könne der Wechsel von Komik und Tragik vom Rezipienten verkraftet werden.

Die Kombination von Komischem und Tragischem im Drama wird am Beginn des 17. Jh. aber nicht nur propagiert, sondern auch ins Werk gesetzt, besonders in England. So werden manche der gemeinhin als Problemstücke oder Romanzen klassifizierten Dramen SHAKESPEARES von der Forschung als Tragikomödien angesehen, z. B. *All's Well, That End's Well* (um 1604), *Measure for Measure* (um 1604) oder *The Winter's Tale* (um 1610; vgl. Klein Maguire; McMullan/Hope). Andere Autoren bezeichneten ihre Dramen explizit als *tragicomedy*, so etwa J. FLETCHER und F. BEAUMONT (z. B. *A King and No King*, 1611) oder P. MASSINGER (z. B. *The Maid of Honour*, 1621).

Die Situation der Tragikomödie in Frankreich in der ersten Hälfte des 17. Jh. ist eine besondere, denn die *tragi-comédie* ist zu dieser Zeit eine der erfolgreichsten Gattungen der frz. Literatur. Ihre Kennzeichen sind u. a. der gehobene Stand der Figuren, die nicht-historisch verbürgte, erfundene Geschichte, die (teilweise) Aufhebung der Einheit von Handlung, Ort und Zeit und insbesondere der glückliche Ausgang einer ernsten, potenziell tragischen Handlung. Die Verbindung von tragischen und komischen Elementen ist dabei eine Mög-

lichkeit, aber keine Notwendigkeit (vgl. Guichemerre, S. 7–16). So enthält die bekannteste *tragi-comédie* der frz. Klassik, P. CORNEILLES *Le Cid* (1636), keinerlei komische Elemente. Weniger bekannt sind heute die Dramen von Autoren wie S. ROTROU (z. B. *Les occasions perdues*, 1633), G. SCUDÉRY (z. B. *Le prince déguisé*, 1634) oder P. QUINAULT (z. B. *Amalasonte*, 1658).

In Deutschland wird die Tragikomödie als Verbindung von Komik und Tragik noch im 18. Jh. streng abgelehnt: Für J. C. GOTTSCHED ist sie theoretisch ein »ungereimter Begriff«, praktisch ein »Ungeheuer« (GOTTSCHED, S. 647), und auch G. E. LESSING spricht sich in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* gegen die Gattung aus, indem er das Nachahmungs-Argument verwirft. Da in der Natur die unterschiedlichsten Dinge nebeneinander vorkämen, könne man jede Art von »dramatische[m] Ungeheuer, das weder Plan noch Verbindung, noch Menschenverstand [hat]«, mit dem Nachahmungsargument rechtfertigen (LESSING, S. 532). Nach LESSING soll der Kunst bei der Darstellung der Wirklichkeit ein der Wahrnehmung ähnlicher Abstraktionsprozess zugrunde liegen; dem Rezipienten sollen nur die für die zu erzielende Wirkung relevanten Teile der Wirklichkeit präsentiert werden. Allerdings sei die Kombination von Tragik und Komik für Phänomene erlaubt, bei denen eine solche Abstraktion nicht möglich sei. Demnach müsste einer Tragikomödie also eine Art tragikomisches Phänomen zugrunde liegen.

Die Suche nach neuen Ausdrucksformen in der Periode des ›Sturm und Drang‹ führt dann letztlich dazu, dass nach 1770 auch in Deutschland verschiedene Autoren komische und tragische Elemente in Dramen kombinieren, so z. B. J. M. R. LENZ in *Der Hofmeister* (1774) und *Die Soldaten* (1776) oder J. W. GOETHE in *Götz von Berlichingen* (1773) und *Faust* (1808/32). Die europ. Romantik propagiert schließlich, nicht zuletzt wegen der Vorbild-Stellung SHAKESPEARES, eine generelle Auflösung der Gattungsgrenzen und damit auch eine Vermischung von Tragischem und Komischem. Entsprechende Aussagen finden sich z. B. in Deutschland in den kunsttheoretischen Schriften von A. W. SCHLEGEL (1767–1845), G. W. F. Hegel (1770–1831) oder F. W. J. Schelling (1775–1854). In Frankreich fordert V. HUGO im Vorwort zu seinem Drama *Cromwell* (1827) eine Verbindung von Groteskem und Erhabenem, zu der auch die Kombination von Tragischem und Komischem gehört.

Ein klassisches Beispiel für die Verbindung von Komik und Tragik ist H. v. KLEISTS *Amphitryon* (1807). KLEIST nimmt darin den plautinischen Stoff wieder auf, allerdings in der rein komischen Verarbeitung durch MOLIÈRE (1668), verleiht der frz. Hahnreikomödie jedoch eminent tragische Aspekte, indem er aus der komischen Figurenverdopplung und Verwechslungskomik eine philosophisch-psychologische Erkenntnis- und Identitätsproblematik entwickelt. Ganz anders gelagert ist die Tragikomik in A. de MUSSETS zu den *proverbes* (Sprichwörter) gehörendem Drama *On ne badine pas avec l'amour* (1834; dt. *Mit der Liebe spaßt man nicht*). Das von den Protagonisten inszenierte komische Spiel mit der Liebe wird hier zu einem tragischen Ende geführt. G. BÜCHNERS *Leonce*

und *Lena* (1838) kann als Parodie auf die romantische Komödie, als Kritik der sozialen und politischen Verhältnisse, aber auch als philosophische Tragikomödie über die Sinnlosigkeit der menschlichen Existenz gelesen werden. Eine noch stärker sozialkritische und satirische Variante bietet C. F. HEBBELS explizit als Tragikomödie gekennzeichnetes *Trauerspiel in Sizilien* (1857), das nach eigener Interpretation »ein tragisches Geschick in untragischer Form« darstellt:

Man mögte vor Grauen erstarren, doch die Lachmuskeln zucken zugleich; man mögte sich durch ein Gelächter von dem ganzen unheimlichen Eindruck befreien, doch ein Frösteln beschleicht uns wieder, ehe uns das gelingt. (HEBBEL, S. 379)

Als Begründer der Tragikomödie der Moderne wird in der Regel H. IBSEN angesehen; *Vildanden* (1884; dt. *Die Wildente*), wo die Unfähigkeit zur Einsicht in die eigene Situation, die komische Lebenslüge und die Selbstverkenning des Protagonisten zum tragischen Selbstmord seiner Tochter führen, gilt als erste moderne Tragikomödie. Als paradigmatisch gelten aber auch Dramen wie *Djadja Vanja* (1897; dt. *Onkel Wanja*), *Tri sestry* (1901; *Drei Schwestern*) oder *Višněvyi sad* (1904; dt. *Der Kirschgarten*) von A. ČECHOV. Hier wird die Wirkung komischer Szenen und lächerlicher Unzulänglichkeiten der Figuren mit deren Unfähigkeit miteinander zu kommunizieren sowie mit Themen wie Verlust, Einsamkeit, Vergänglichkeit kontrastiert.

G. HAUPTMANN gibt seinem naturalistischen Großstadt-Drama *Die Ratten* (1911) selbst die Gattungsbezeichnung »Berliner Tragikomödie«. Die teilweise komische Suche der kleinbürgerlichen Hauptfigur Frau John nach persönlicher und gesellschaftlicher Erfüllung durch Mutterschaft führt schließlich zum tragischen Selbstmord. Frau Johns Schicksal wird dabei zudem von komischen Figuren aus dem Bildungsbürgertum konterkariert und kommentiert. Insgesamt möchte HAUPTMANN den tragikomischen Gehalt des menschlichen Daseins darstellen. In einer gewissen Nähe zum Naturalismus stehen auch die irischen Autoren S. M. SYNGE und S. O'CASEY. SYNGES *The Playboy of the Western World* (1907) kann als tragikomische Variante des Ödipus-Stoffes gelesen werden, O'CASEYS pazifistisches Anti-Kriegs-Drama *The Silver Tassie* (1928) trägt explizit die Gattungsbezeichnung *tragicomedy*.

A. SCHNITZLERS frühe Dramen weisen mit ihrer Sozialkritik ebenfalls Berührungspunkte zum Naturalismus auf. Seine Dramen kreisen jedoch wie sein ganzes Werk insbesondere um das Verhältnis von Schein und Wirklichkeit, wobei mehrere dieser Dramen als Tragikomödien angesehen werden können (z. B. der Einakter-Zyklus *Anatol*, 1893; *Der grüne Kakadu*, 1899); indes wird nur eines explizit so bezeichnet: *Das weite Land* (1911). Dieses Konversationsstück über eheliche Treue und Liebesverhältnisse im Wiener Großbürgertum weist jedoch wenig eminent komische oder eminent tragische Aspekte auf; die Gattungsbezeichnung scheint hier eher andeuten zu wollen, dass das (gesellschaftliche) Leben eine Komödie mit tragischen Seiten darstellt bzw. eine Tra-

gödie, der man nur mit Ironie begegnen kann. Das Verhältnis von Schein und Sein ist auch ein wichtiges Thema des ital. Dramatikers L. PIRANDELLO. Er reflektiert in seinem Essay *L'umorismo* (1908/20; dt. *Der Humor*) darüber, dass hinter oberflächlich komisch wirkenden Phänomenen je nach Sichtweise durchaus ernsthafte, ja tragische Hintergründe entdeckt werden können. So werden auch in seinen Dramen komische und tragische Aspekte bestimmter Phänomene beleuchtet: *Enrico IV* (1922) z. B. zeigt sowohl die spielerischen und lächerlichen als auch die unausweichlich leidvollen Seiten menschlichen Rollenverhaltens.

Auch weite Teile des sogenannten absurden Theaters können als Kombination von potenziell komischen und potenziell tragischen Elementen betrachtet werden. So bezeichnet S. BECKETT sein Drama *En attendant Godot* (1953) in der von ihm selbst besorgten engl. Übersetzung als *tragicomedy*; E. IONESCO nennt sein Kurzdrama *Les chaises* (1952) eine »tragische Farce« und behauptet, es gäbe für ihn kaum einen Unterschied zwischen Komik und Tragik, allenfalls den, dass das Komische der Verzweiflung näher sei. H. PINTER bemerkt, dass Komisches an einem bestimmten Punkt in Schrecken umschlagen könne bzw. dass alles Tragische in gewisser Weise auch komisch sei; seine Stücke wie *The Birthday Party* (1958) oder *The Caretaker* (1960) werden als Komödien der Bedrohung angesehen. F. DÜRRENMATT schließlich vertritt in seinen *Theaterproblemen* die Ansicht, dass es in der zweiten Hälfte des 20. Jh. keine Tragödien mehr geben könne, weil die tragischen Helden fehlten. Das Tragische sei jedoch immer noch möglich; man könne es »aus der Komödie heraus erzielen, hervorbringen als einen schrecklichen Moment, als einen sich öffnenden Abgrund« (DÜRRENMATT, S. 122–123). *Der Besuch der alten Dame* (1955) wird vom Autor selbst folgerichtig als »tragische Komödie« bezeichnet.

Insgesamt spielt die Verbindung von komischen und tragischen Elementen bei vielen weiteren Dramenautoren des 20. Jh. eine wichtige Rolle, so z. B. bei T. BERNHARD (1931–89), G. TABORI (1914–2007), A. KOPIT (geb. 1937), S. SHEPARD (geb. 1943) oder E. ALBEE, dessen über weite Teile als Komödie verfasstes Drama *The Goat or, Who is Sylvia?* (2002) den Untertitel »Notes Toward a Definition of Tragedy« trägt. Auch im Film ist die Kombination von Komischem und Tragischem in vielen Spielarten vertreten, etwa in W. ALLENS Darstellungen amerik. Stadtneurotiker, in P. ALMODOVARs Schilderungen emotionaler Extremsituationen oder in A. KAURISMÄKIS Außenseiter-Portraits.

F. DÜRRENMATT: Theaterprobleme [1955]. In: DERS.: Theater-Schriften und Reden. Zürich 1966, S. 92–131. – J. C. GOTTSCHED: Versuch einer Critischen Dichtkunst [1751]. Darmstadt 1982. – R. GUICHEMERRE: La tragi-comédie. Paris 1981. – N. Klein MAGUIRE (Hg): Renaissance Tragicomedy. Explorations in Genre and Politics. New York 1987. – G. E. LESSING: Hamburgische Dramaturgie. In: DERS.: Werke 1767–69. Hg. K. BOHNEN. Frankfurt a. M. 1985, S. 181–694. – G. McMULLAN/J. HOPE (Hg): The Politics of Tragicomedy. Shakespeare and After. London/New York 1992. – M. STILL DIXON: Tragicomic Recognitions: Medieval Miracles and Shakespearean Ro-

Leseprobe

mance. In: N. KLEIN MAGUIRE (Hg.): Renaissance Tragicomedy. Explorations in Genre and Politics. New York 1987, S. 80–96.

Frank Zipfel