



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Dramaturgie des Theaters und des Films**

**Müller, Gottfried**

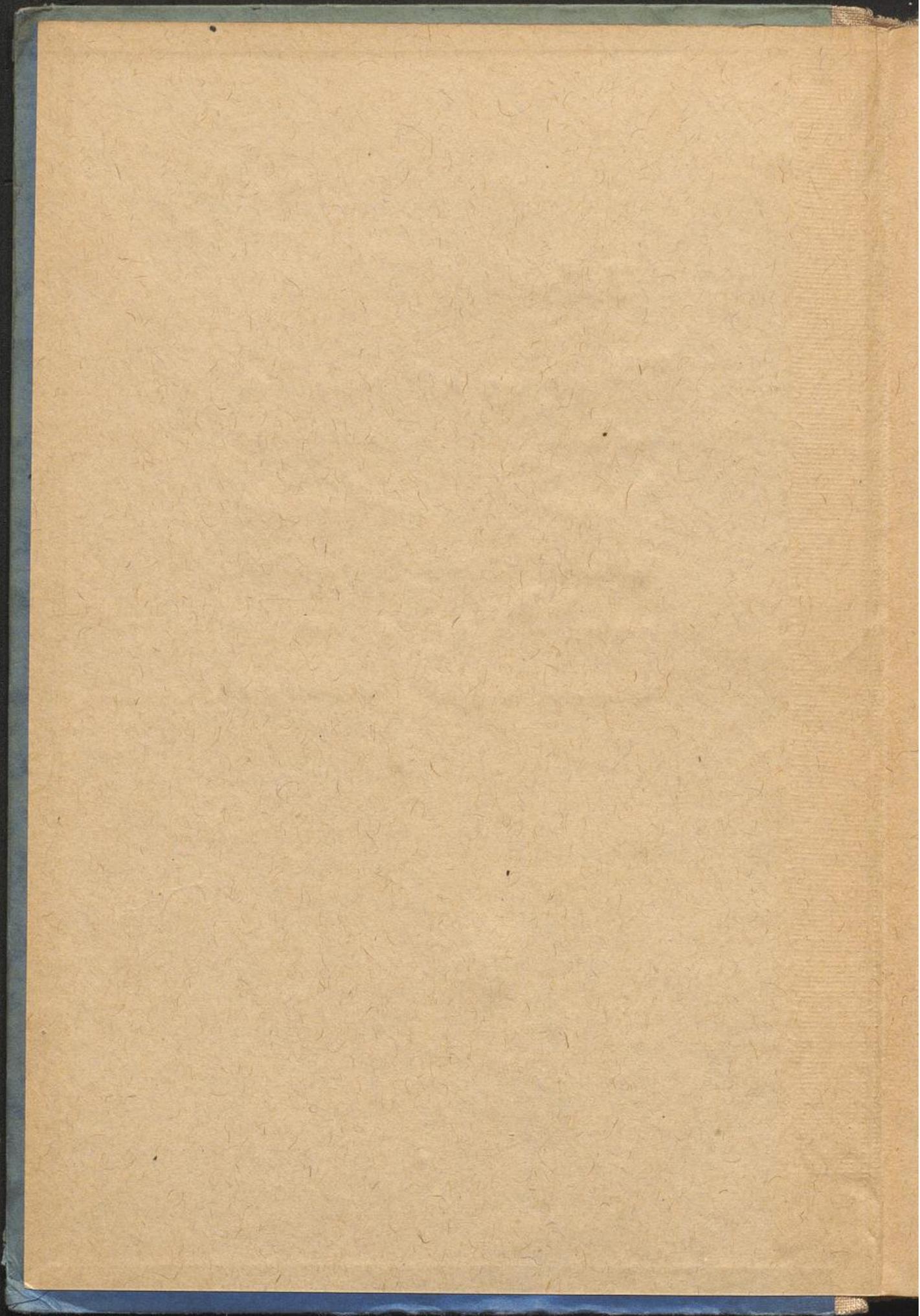
**Würzburg, 1942**

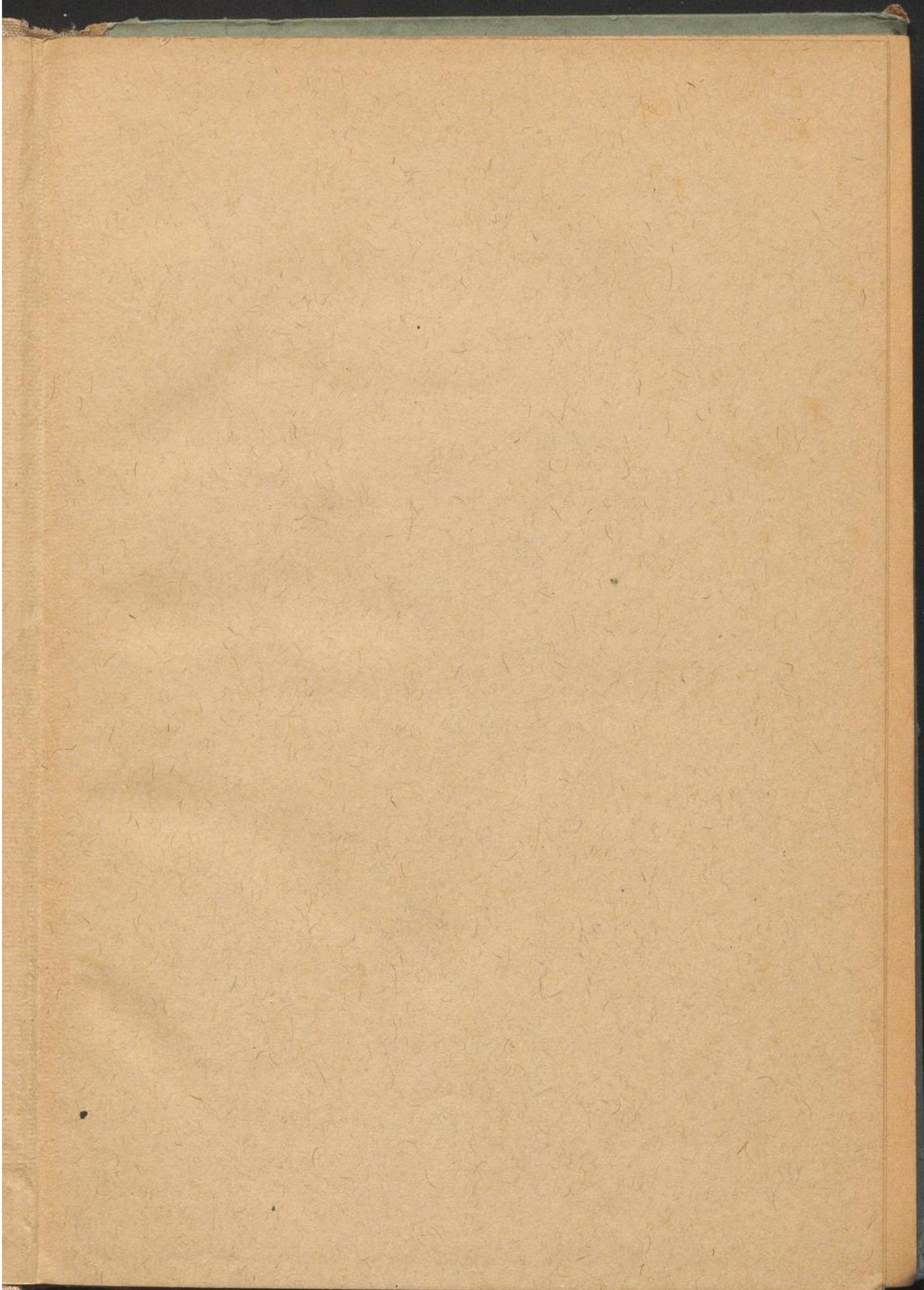
---

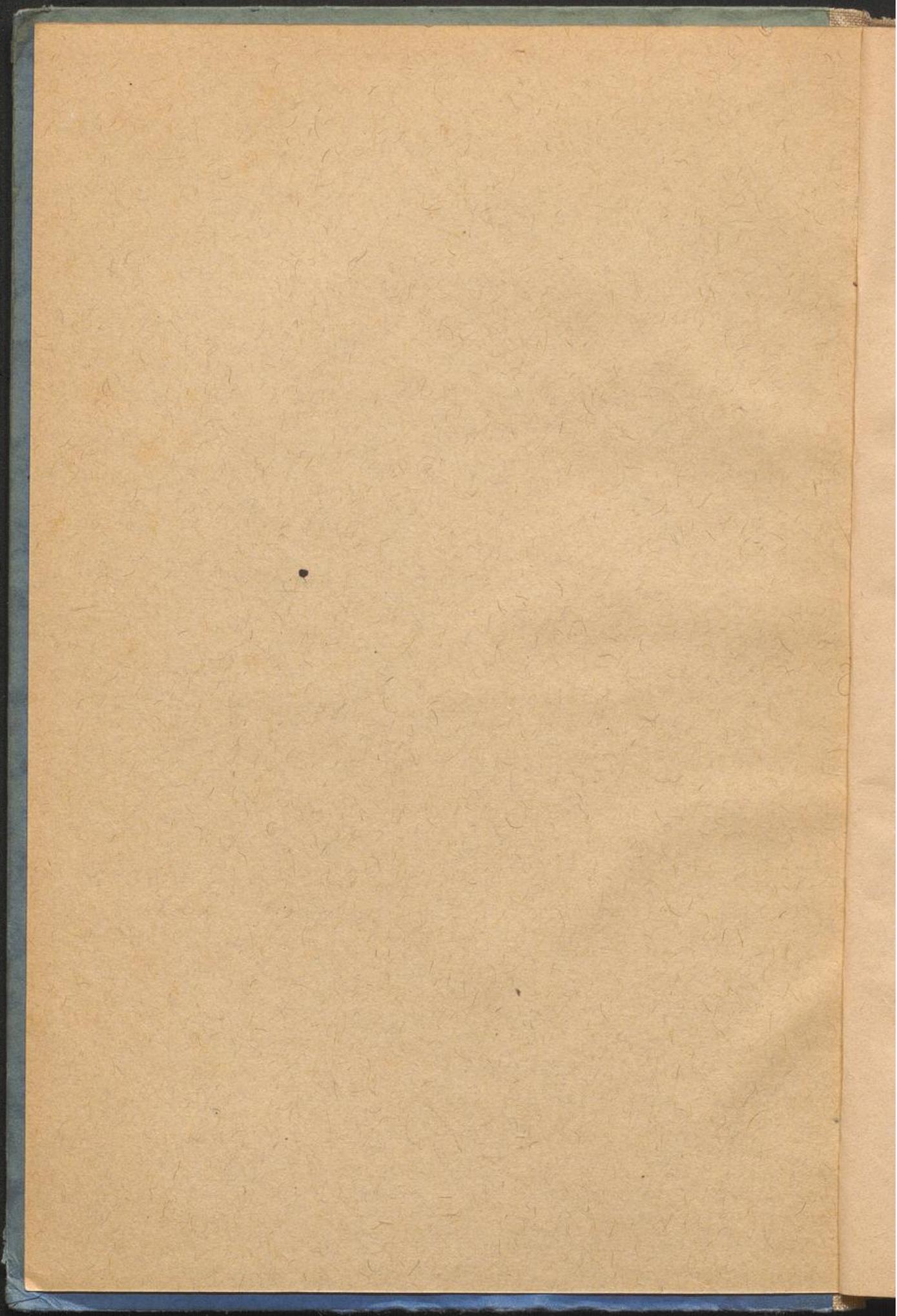
[urn:nbn:de:hbz:466:1-71786](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-71786)

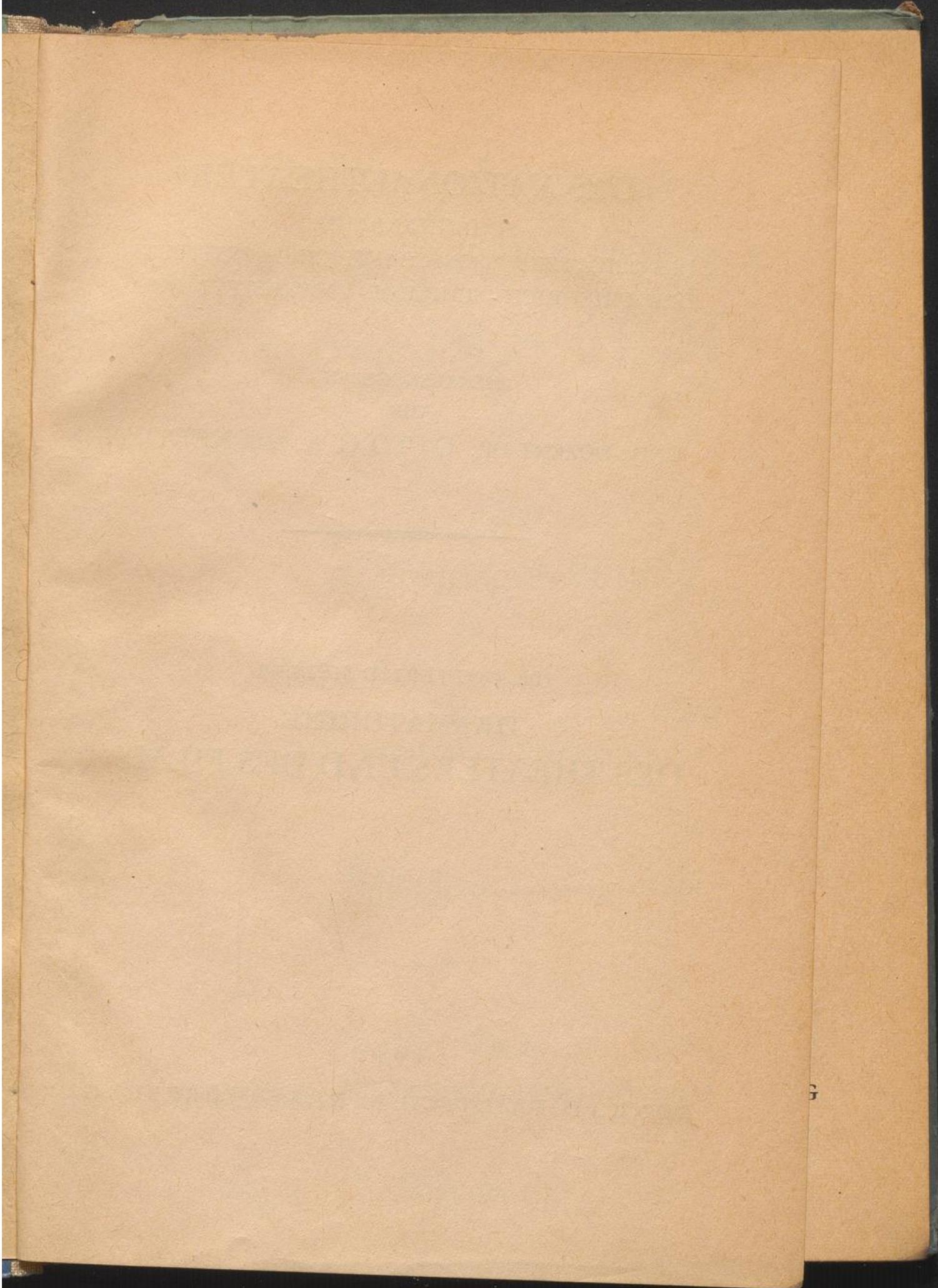
Dr. Gottfried Müller

Dramaturgie  
des Theaters  
und des Films









52

8

„DAS NATIONALTHEATER“

SCHRIFTENREIHE

DES THEATERWISSENSCHAFTLICHEN INSTITUTS  
DER FRIEDRICH - SCHILLER - UNIVERSITÄT JENA

HERAUSGEGEBEN

VON

UNIV.-DOZENT DR. OTTO C. A. ZUR NEDDEN

---

DR. GOTTFRIED MÜLLER

DRAMATURGIE  
DES THEATERS UND DES FILMS

BAND VI

1942

KONRAD TRILTSCH VERLAG WÜRZBURG

DRAMATURGIE  
DES THEATERS  
UND DES FILMS

VON

DR. GOTTFRIED MÜLLER

MIT EINEM BEITRAG VON STAATSSCHAUSPIELER  
WOLFGANG LIEBENEINER

Zweite erweiterte und verbesserte Auflage

1942

KONRAD TRILTSCH VERLAG WÜRZBURG

Heinz Rimm

Standort: P 11  
Signatur: KMG 1080(2)  
Akz.-Nr.: 75/20002  
Id.-Nr.: W1416080



ALLE RECHTE,  
AUCH DAS DER ÜBERSETZUNG IN FREMDE SPRACHEN  
VORBEHALTEN

DRUCK VON KONRAD TRILTSCH, WÜRZBURG  
PRINTED IN GERMANY

„Alle Kunst ist der Freude gewidmet und es gibt keine ernsthaftere Aufgabe, als die Menschen zu beglücken.“

Schiller: „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie.“

## Inhalt.

	Seite
<b>Spielleiter und Dichter. Ein Beitrag von Wolfgang Liebeneiner</b>	<b>1</b>
Spielleiter und Autor — Das gute spielbare Stück — Dichtende Schauspieler — Der Spielleiter als Bearbeiter — Das Soufflierbuch — Dramaturgische Bearbeitungen — Die gute Rolle — Praktische Dramaturgie — Der Bühnenbildner — Der Schauspieler — Der Spielleiter im Film — Theater- und Filmarbeit — Der Filmschnitt — Das Bauwerk des Films — Spielleiter und Filmautor — Der verfehltete Begriff des Drehbuchs — Die Filmnovelle — Dramaturgische Gesetze des Films — Avantgardistische Übersteigerungen — Routiniers — Geschäft und Kunst — Theoretiker — Künstlerisches Versagen des Films — Erst der Tonfilm ein dramatisches Kunstwerk — Der Stummfilm — „Titel“ — Einzeleffekte — Die Aufgabe des Dichters.	
<b>Was ist dramatisch?</b>	<b>20</b>
Dramatische Grundform — Dramatische Handlung — Der Held — Dramatische Unwissenheit — Dramatische Situation — Überraschung — Bühne und Wirklichkeit — Schillers Spieltrieb — Kampfhandlung — Dramatische Handlungen des Lebens — Die tragische Schuld — Einheit der Handlung — Einheit der Zeit — Umbiegen des Epischen ins Dramatische — Zeithandlung hinter den Kulissen — Einheit des Raumes — Ansteigende und fallende Linie — Hinausschub der Entscheidung — Wie erzeugt man Spannung? — Retardieren — Überraschungsmoment — Mitwisserschaft des Zuschauers — Stufenweises Enthüllen.	
<b>Die dramatischen Situationen</b>	<b>37</b>
Widerspruch zwischen Wissen und Handeln — Die Erkennungsszene des Zuschauers — Georges Polti — Die 36 dramatischen Situationen — Themen, Sujets, Vorwürfe — Situationen mit Mitwisserschaft des Zuschauers — Die dramatischen Situationen Voltaires und Victor Hugos — Opfern und Pflicht — Ehebruch — Erotische Verbrechen — Verhinderte- und Haßliebe — Dramatische Situationen mit Erkennungsszenen — Kriminalromane — Konflikte mit der Gemeinschaft.	

**Dramaturgische Regeln . . . . . 50**

Konstruieren einer Handlung — Technik der griechischen Tragödie — Formale Schöpferkraft — Die Poetik des Aristoteles — Die 6 Bestandteile der Tragödie — Einheitliche Fabel — Furcht und Mitleid — Peripetie — 5 Arten der Erkennungsszenen — 5 Arten der Handlung — Pierre Corneilles Regeln — Racines Einfachheit der Handlung — Voltaires Regeln — Diderots Dramaturgie — Sein Plan und dramatischer Aufbau — Beaumarchais Regellosigkeit — Lessings Hamburgische Dramaturgie — Schiller und die Ideenlehre Platons — Schopenhauers Theorie des Trauerspiels — Gute oder böse Charaktere? — Die Komödie — Pathos und Natürlichkeit — Die antike Komödie — Das sinnliche Element des Mimus — *commedia erudita* — Obscönität — Farsa — Maskenkomödie — *opera buffa* — *commedia dell'arte* — Goldonis Reform — Gozzis Literatenstreit — Regellosigkeit der Komödie? — Spanisches und englisches Theater — Shakespeare und Sophokles — Die drei Einheiten bei Shakespeare — Shakespeares Technik — Romantik — Musset und Victor Hugo — Der Praktiker Eugène Scribe — Die Scribetechnik — Dramatische Regeln des jüngeren Alexander Dumas — Ibsens Bühnentechnik — Die deutschen Klassiker als Vorbild — Oscar Wildes Kunsttheorie — Bernard Shaw als Wagnerianer und Ibsenist — Shaws dramatische Regeln — Deutsche gesteigerte Dramatik — Paul Ernsts Rückkehr zur klassischen Form — Curt Langenbecks Klassizismus.

**Technik des Dramas . . . . . 94**

Der Dreiakter — Gustav Freytag — Walter Harlan — Expositionserregendes Moment — Irreführung — Beleidigung — Erwartung — Zweifel — Episode — Innenkampf — Nebenkampf — Höhepunkt — Wendepunkt — Zwischenkampf — Hinausschub der Entscheidung — Gipfelpunkt — Lösender Teil — Peripetie — Schlußhandlung — Gleichgewicht — Kontraste — Wandlung — Spannung — Dialog — Die Peripetien in „König Oedipus“ — Handlungsaufbau bei aktiven und passiven Helden — Der unwissende Held — Ibsens „Volksfeind“ — Mißverständnis zwischen Geist und Wirklichkeit.

**Film und Dichtung . . . . . 106**

Zeitlich fortschreitende Mitteilungen — Rhythmus des Films — Vorrang der Dichtung — Begleitstellung der Musik — Umgekehrte Bewertung — Ruf nach dem Dichter — In Bildern denken — Dichter und Journalisten beim Film — Die Erziehung zum Dichter — Kino und Unterhaltung — Der Dilettant — Dramatiker Erzieher des Volkes — Mißachtung des Könnens — Einstellung der Dichter zum Film — Geschäftlicher Standpunkt — Niedrige Qualität der dramatischen Durchschnittsproduktion — Der Deutsche nicht form-schöpferisch und formlos? — Der Gefühlsdichter unbrauchbar — Geringe Wirkung der Romane — Amerikanisches Dichtertraining — Deutsche Bemühungen.

**Der Filmautor . . . . . 124**

Film als Kunstindustrie — Handwerk die Vorbedingung der Kunst — Die großen Meister als Handwerker — Die handwerkliche Ausbildung — L'art pour l'art Poeten — „Die Filmdichtung“ — Plagiat und Titelregister — Anonyme Kunstwerke — Kollektivarbeit — Auftragskunst — „Braucht der Film den Dichter?“ — Welche Dichter verdienen am Film?

**Dramaturgie des Films . . . . . 131**

Theaterdramaturgie — Filmdramaturgie — Lektorat — Zentraldramaturgie — Führungsdramaturgie — Geschäftsführende Dramaturgie — Preise und Verträge der Autoren — Technische Hilfsmittel — Filmeigene Dramaturgie? — Epos und Dramaturgie — Film und Theaterdramaturgie — Anfangs- und Schlußhandlung — Epische Stoffe — Hilfsmittel bei epischen Stoffen — Rahmenhandlung — Geld — Große Szene — Einzelspannungen — Retardieren — Unterbrechen — Nur eine dramatische Situation — Die Technik des gutgemachten Stückes — Aufnahmefähigkeit der Masse — Naturalistisches Drama und Operette — Stilgefühl — Kitsch — Naturalistischer Filmstil — Milieu — Wechsel der Stimmungen.

**Das Drehbuch . . . . . 153**

Gedruckte Drehbücher — Rohdrehbuch — Regiedrehbuch — Produktionsdrehbuch — Wysbars Papierfilm — Lineardimensionale Drehbücher — Dramaturgische Aufgabe des Drehbuchautors — Exposé und Theaterdramaturgie — Gegenwartsform und Optik — Das Drehbuch „Bismarck“ — Die kontinuierliche Bildfolge des Treatments — Handlungskomplexe — Drehbuch und Kameraauge — Bilder und Einstellungen — Der filmische Raum — Die filmische Zeit — Drehbuch und Schnitt — Kontrastbilder — Gegeneinstellungen — Das Drehbuch „Frau nach Maß“ — Übergänge — Überblendungen — Trickaufnahmen — Rückblenden — Kameratechnik — Gags — Bewegung — Optische Auflösung — Filmisch und unfilmisch — Symbolik der Filmbilder — Symbolik der Filmmusik — Angleichung — Leitmotiv — Die Montage des Stummfilms.

**Film und Technik . . . . . 178**

Vom Kinetoscop zum Tonfilm — Leonardo, Newton, Plateau, Stampfer, Uchatius, Eastman, Edison, Skladanowsky — Bewegung und Rhythmus — Lebende Bilder — Farbfilm — Plastischer Film — Kunst und Technik — Natürliche Wirkung des Films — Dokumentarischer Film — Technische Möglichkeiten des Films — Synchronisation — Der filmische Raum — Die filmische Zeit — Künstlerischer Wert eines Films.

	Seite
<b>Film und Bildkunst</b> . . . . .	187
<p>Bühnen- und Filmbilder Rahmenbilder — Bildende Kunst und Film — Bewegte Bilder — Typik der Filmbilder — Großaufnahme — Innere Bewegung — Photographie und Kunst — Datieren eines Filmes — Die Bedeutung des Kameramannes — Bildkunst — Die Hilfe des Spielleiters — Der Filmbildner — Der imaginäre Raum — Der Maskenbildner — Kostüme — Der Schnittmeister — Die Zeitform — Rhythmische Gliederung — Der Spielleiter — Deutsche und italienische Spielleiter — Helldunkel — Einfluß von Gemälden.</p>	
<b>Das Gesamtkunstwerk</b> . . . . .	196
<p>Wagners Kunstwerk der Zukunft — Rhythmus und Bewegung bei Musikdrama und Film — Theater und Film — Theater und Filmschauspieler — Subjektive und objektive Wirkung — Die Nuance — Das Requisit — Wirklichkeit und Illusion — Musik als Stimmungsmalerei — Das Gesamtkunstwerk — Oper und Erotik — Das Erbe des Musikdramas — Volkskunst des Alltags — Bildersprache — Urbilder der Handlungen — Allgewalt der Musik — Musik und Wille — Nietzsches „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ — Musikdrama und Filmdrama — Wagners Traumbilder — Schopenhauers Traumtheorie — Platons Ideenlehre — Objektivität und Wirklichkeit des Films — Das „Spiel“ des Theaters — Der Dichter als bildender Künstler — Das Drehbuch als Bildwerk — Das Bild löst das Wort ab — Rilke und die neue Verwandlung des Orpheus.</p>	
<b>Anhang: Das indische Drama</b> . . . . .	209
<p>Unterschied und Gemeinsamkeit zwischen indischem und griechischem Drama — Vasantasena — Sakuntala — Indische Dramaturgien — Der Bau des indischen Dramas — Die 5 Elemente — Die 3 Stufen — Die 5 Fugen — Ähnlichkeit mit Shakespeare — Die 64 Glieder des indischen Dramas — Die dramatischen Mittel — Die 33 dramatischen Ausschmückungen — Die 36 Schönheiten — Kanon der Gesten — Farbenskala des indischen Theaters — Ähnlichkeit mit Oper und Film — Schattenspiele — Javanisches Theater — Reihenplastiken — Lichtspiel dem Schauspiel vorangegangen — Ähnlichkeit mit dem Gesamtkunstwerk.</p>	
<b>Bibliographie</b> . . . . .	226
<p>Übersicht über das dramaturgische Schrifttum — Dramaturgien — Theoretische Schriften — Lehrbücher — Dichter über ihre eigene Methode — Französische Dramaturgien — Englische Handbücher — Filmschrifttum — Filmdramaturgien.</p>	
<b>Namensverzeichnis</b> . . . . .	228

## Spielleiter und Dichter

Ein Beitrag von Wolfgang Liebeneiner

Wie gut hat es doch ein Maler! Ein Bild fällt ihm ein, eigenhändig greift er zu Leinwand, Palette und Pinsel und malt solange, bis sein Kunstwerk vollendet ist. Alle Wirkung, die es nun erreicht, geht von ihm allein aus. Niemand kann ihn stören; höchstens hereinreden könnte jemand, aber dann muß es wieder der Maler selbst sein, der diesen Einwand verwirklicht, wenn er ihn als berechtigt anerkennt.

Wie schwer aber hat es ein dramatischer Autor und wie schwer hat es ein Spielleiter oder ein Schauspieler! Wie schwer hat es ein Komponist oder ein Dirigent! Sie alle sind davon abhängig, daß andere Menschen, die mit ihnen eines Sinnes sind und in der künstlerischen Absicht übereinstimmen, das schaffen, was sie nur in der Phantasie geschaut und mit Worten angedeutet haben. Wir alle wissen aus dem täglichen Leben, daß sogar schon das gesprochene Wort vielen Mißverständnissen ausgesetzt ist, daß man häufig in die Notwendigkeit versetzt wird, ausführlich zu erklären, wie man etwas gemeint hat, was einem doch selbstverständlich erscheint; und Begriffe schwieriger Art, wie etwa „Wirklichkeit“ oder „Idealismus“, werden von jedem Menschen anders empfunden, anders gehört und anders gedeutet.

Gewiß, auch ein Bild wird von den verschiedenen Betrachtern verschieden gedeutet, aber es ist doch da, es bleibt unverändert bestehen. Ein Theaterstück hingegen oder ein Filmmanuskript ist zwar auch da, aber es lebt wie der Schwan auf dem Lande: Nur wer ihn schwimmen sah, ahnt, welche Grazie und welche Anmut dieser häßliche, plumpe Vogel in seinem Element zu entfalten vermag.

An den Ufern der dramatischen Kunst hocken viele seltsame Tiere. Nur selten sieht man einem von ihnen seine Möglichkeit an und wirft es in das ihm zukommende Element; was auch garnicht zu verwundern ist, denn die Kosten eines Bildes sind sehr gering, verglichen mit den Kosten einer Theateraufführung oder gar eines

Filmes. Einige Ausnahmen gibt es. Einige dramatische Werke sind von ihren Schöpfern so vollendet geformt, daß sie literarischen Eigenwert besitzen und darum über lange Zeiten hinweg nicht untergehen, wenn sie sich auch mit dem Wechsel der Generationen immer neue Deutungen gefallen lassen müssen. Der wirkliche Dichter wird daher versuchen, seinen dramatischen oder filmischen Visionen jenen allgemein menschlichen Inhalt und jenen endgültigen und genau treffenden sprachlichen Ausdruck zu verleihen, der den Leser in der Dichtung das Leben erkennen läßt und in ihm den Wunsch weckt, sie nun auch in Wirklichkeit lebendig vor sich zu sehen.

Es liegt in der Struktur des Theaters und des Films, daß hier keine demokratischen Prinzipien regieren können. Stets waren es autoritäre Persönlichkeiten, die neben dem notwendigen Kunstverstand und künstlerischen Handwerkszeug die erforderlichen organisatorischen und Föhreigenschaften besaßen, um die Vielfalt der mitwirkenden Persönlichkeiten in den Plan des Autors einzuordnen. Man bezeichnet diese Tätigkeit heutzutage als Regie. Der Regisseur oder Spielleiter ist ein Mann, dessen wesentliche Aufgabe darin besteht, mit Menschen umzugehen. Voraussetzung ist, daß er imstande ist, den Plan eines dramatischen Kunstwerkes von seinen Ursprüngen bis zu den kompliziertesten Verästelungen nachzuempfinden und in seiner Gesetzmäßigkeit zu erkennen, und daß er darüber hinaus die Fähigkeit besitzt, alle die Menschen, die notwendig sind, um ihn auszuführen, in die Richtung zu lenken, die der Autor vorgeschrieben hat oder von der er glaubt, daß sie der Autor vorgeschrieben hat. Dies ist, je mehr verschiedene Persönlichkeiten mitarbeiten und je stärker diese Persönlichkeiten sind, um so schwerer. Das ist auch der Grund dafür, weshalb so selten ein Autor ein guter Spielleiter ist.

Ein Autor ist gewohnt, allein zu arbeiten, in sich hinein zu horchen, langsam zu denken, zu erwägen, zu erfinden, zu verwerfen und schließlich endgültig zu gestalten.

Der Spielleiter muß in dauernder Wechselwirkung mit anderen Menschen diese in seine Richtung lenken, sie dabei nicht verstimmen, sondern noch anfeuern, das Unmögliche von ihnen verlangen, um das Mögliche zu erreichen, sich gegen hunderterlei Einflüsse wehren und doch dem Richtigen und Produktiven nachgeben.

Er muß brutal sein können und doch im gegebenen Augenblick ohne die geringste Eitelkeit, um der Sache willen jeden Grad von Selbstverleugnung auf sich nehmen; alles Eigenschaften, die ein guter

Autor nur selten besitzen kann. Für den Spielleiter ist ein idealer Autor, wer neue Forderungen an ihn stellt, die sich im Rahmen der dramaturgischen Gesetze halten. Diese dramaturgischen Gesetze, die in allen zeitlich verlaufenden Kunstwerken die gleichen sind, sollten die selbstverständliche Basis jedes dramatischen Werkes sein; aber darüber hinaus sollte ein Autor in seinen Phantasien freien Lauf haben. Er sollte niemals Rücksichten auf die sogenannten Möglichkeiten der Bühne oder des Films nehmen. Diese Möglichkeiten wachsen und verändern sich mit den Forderungen der Autoren ständig; nur die dramaturgischen Gesetze bleiben.

Nichts ist schrecklicher für den Spielleiter, als daß sein Autor ein Fachmann ist, der jede Nuance und jede technische Möglichkeit bis ins Kleinste beschreibt und aus dem Regisseur einen Handlanger machen würde, wenn — wenn der Spielleiter sich nicht immer wieder dieser Sklavenarbeit entziehen würde, um selbst produktiv zu sein und dadurch den Autor angeblich zu vergewaltigen.

Der Autor braucht kein Fachmann des Theaters und des Films zu sein. Es genügt, wenn er ein Fachmann der Dramaturgie ist. Das ist das einzige, was ein Spielleiter von ihm verlangt.

Wer nicht die dramaturgischen Gesetze beherrscht, kann kein Theaterstück schreiben, selbst wenn er ein geborener Dichter ist. Es gibt kein Theaterstück ohne dramaturgischen Aufbau. Zumindestens keines von bleibendem Werte. Wenn auch Viele den Wunsch empfinden, weg von der künstlichen Konstruktion zum Abbild der Wirklichkeit zu gelangen, so sei ihnen gesagt, daß sie damit ebenso wie die Wirklichkeit nur Vergängliches schaffen werden. Es hat zwar nur wenige Generationen gegeben, die nach dramaturgischen Regeln Theaterstücke geschrieben haben, aber ihre Werke haben alle Jahrhunderte überdauert. In der Zwischenzeit, wie im Mittelalter, gab es nur epische Spiele, die ohne bleibenden Wert waren. Zuletzt hat der Expressionismus versucht, die Regeln einzureißen und die dramatische Form aufzulösen. Unsere neue Kunst aber wendet sich jetzt wieder auf allen Gebieten den ewig gültigen Regeln zu und damit dem Interesse des g a n z e n Volkes.

Gewiß sind Regeln dazu da, daß sie überschritten und in neu-schöpferischer Weise umgebildet werden. Aber die Voraussetzung dazu ist die Beherrschung dieser Regeln. Nur wer die Grammatik beherrscht, kann neue Satzbildungen und Worte schaffen. Ein An-alphabet würde in der Rolle des sprachlichen Neuschöpfers eine lächerliche Rolle spielen.

Wir Schauspieler und Spielleiter wollen einmal den Dichtern sagen,

daß wir nichts anderes von ihnen erwarten als ein gut gebautes, spielbares Stück. Alle anderen Qualitäten wie dichterische Feinheiten, psychologische Charakterisierung, naturalistische Milieuschilderung, geistreicher Dialog, lyrische Stimmung oder sprachliche Schönheit sind zwar hoch willkommen, für das praktische Theater aber erst in zweiter Linie wichtig. Denn im Theater kommt es nur auf eines an: daß der Vorhang aufgeht und Leute im Theater sitzen. Ob das Stück noch in hundert Jahren dank seiner dichterischen Qualitäten von anderen Schauspielern gespielt und von anderen Zuschauern gesehen wird, ist uns heute ganz gleichgültig. Diesen Ruf haben die Dichter oft nicht gehört. Zu allen Zeiten haben dann die Schauspieler angefangen, selbst Stücke zu schreiben. So ist es noch heute und so war es zu allen Zeiten. Aber die Tatsache, daß es unter den vielen Schauspielern, die ausgezeichnete Dramatiker waren, wie Iffland, Curt Goetz und Sascha Guitry, auch einige wenige gegeben hat, die wie Aristophanes, Shakespeare und Molière zu den größten Dichtern gehörten, kann die lebenden Dichter nicht von ihrer Aufgabe befreien, gute Dramatiker zu sein. Wenn man den Fleiß und die Ausdauer bedenkt, mit der sich alle unsere deutschen Klassiker mit den dramaturgischen Regeln auseinandergesetzt und ihre Vorbilder studiert und übersetzt haben, so können wir wohl von unseren zeitgenössischen Dichtern fordern, daß auch sie sich die dramaturgischen Regeln aneignen.

Nicht jeder Spielleiter hat die Zeit und die Fähigkeit, ein schlecht gebautes Stück für seine Inszenierung umzuschreiben. An einer kleineren Bühne ist der Regisseur meistens zu stark beschäftigt. Hat er aber die Zeit, wenn er an einer größeren Bühne arbeitet, dann läuft der Dichter Gefahr, daß die Bearbeitung, zu der der Spielleiter im Interesse der Aufführung gezwungen ist, seine Dichtung verfälscht. Andererseits aber ist es oft so, daß die kleinen Bühnen, die keine Zeit zu einer Bearbeitung haben, weil sie fast jede Woche ein neues Stück herausbringen müssen, auf die Uraufführung in Berlin warten, weil dann erfahrungsgemäß meistens der Verlag eine neue Fassung des Stückes herausgibt, die auf Grund des Berliner Soufflierbuches verbessert worden ist.

Als ich das Erstlingsstück eines jungen Dichters im Staatstheater in Berlin inszenierte, hatte ich vor Beginn der Proben mit dem Autor zwei Wochen lang Tag für Tag das Stück den Erfordernissen der Aufführung gemäß umgearbeitet. Es wurde dann auf der Bühne ein großer Erfolg, so daß es über alle Bühnen des Reichs ging und

ich es auch als Film inszeniert habe. Gewiß ging der Erfolg auf einen reizenden Einfall und einzigartigen Dialog des Dichters zurück; aber diese Qualitäten konnten erst zur Geltung kommen, als das Erstlingswerk, das noch ohne Bühnenerfahrung geschrieben war, die unumgängliche dramaturgische Einrichtung erfahren hatte.

Es wäre für jeden dramatischen Dichter ein Segen, wenn er Gelegenheit hätte, das Soufflierbuch einer Uraufführung am Staatlichen Schauspielhaus zu sehen. Dann würde er begreifen, warum manches Stück nicht nur wegen unserer besseren Schauspieler und teureren Inszenierung einen größeren Erfolg als anderswo hatte, sondern hauptsächlich, weil es dramaturgisch verbessert worden war. In einem Lustspiel zum Beispiel haben wir mitten im zweiten Akt nach einer Pointe den Vorhang fallen lassen und den anderen Teil dieses Aktes mit dem kräftig zusammengestrichenen folgenden zu einem Akt vereinigt. In einem Stück eines bekannten Autors haben wir seitenlange Reden der Hauptfigur einer anderen Person in den Mund gelegt und ganze Teile des letzten Aktes in den ersten verlegt. Daß man ganze Szenen umtauscht, erweist sich selbst bei den berühmtesten Dichtern als notwendig. So haben wir bei einem Stück, das nach unserer dramaturgischen Einrichtung ein großer Serienerfolg geworden ist, die letzte Szene des vierten Aktes an den Beginn vor die erste Szene des vierten Aktes gelegt, dann einen Schauspieler, der nach dem Buch hätte abgehen müssen, als stummen Zuschauer während dreier Szenen auf der Bühne gelassen und ihm durch einen neuen Abgang dramaturgische Funktion verliehen. Dies geschah alles nach dem katastrophalen Eindruck der Generalprobe und gegen den Willen des Autors, der unter Protest das Theater verließ, sich aber doch bei der Premiere für den Beifall bedankte. In derselben Aufführung hatten wir eine ganze Szene aus einem anderen Stück eingefügt und damit den Erfolg vor der Pause entschieden, wobei uns zugute kam, daß wir keine Tantiemenschwierigkeiten hatten, weil der entlehnte Autor bereits über zweitausend Jahre tot war.

Wir vom Theater stellen uns immer wieder die Frage, wenn wir eine Uraufführung vorbereiten, warum wir als Spielleiter immer wieder zu dichterischen Umarbeiten gezwungen sein sollen, die doch eigentlich die Dichter viel besser machen würden, wenn sie die dramaturgischen Regeln beherrschten.

Der Ruf unserer Vorstellungen und der Erfolg unseres Theaters gibt uns Recht, wenn wir in erregten Auseinandersetzungen unsere Forderungen gegen die oft unbelehrbaren Autoren durchsetzen. Wie viel besser könnten unsere Aufführungen noch sein, wenn nicht

wir, die wir nur notgedrungen dichten, sondern die Dichter selbst auf die praktischen Erfordernisse des Theaters Rücksicht nehmen würden.

Ein Beispiel: Eine der erfolgreichsten Komödien wurde von einer Münchner Bühne zur Uraufführung angenommen, aber unter der Bedingung einer Änderung der Handlung, nämlich daß der Ehemann nach bestandnem Abenteuer wieder zu seiner Frau zurückkehrt. Daraufhin zog der Autor das Stück zurück und gab es dem Berliner Staatstheater zur Uraufführung. Wir begannen mit den Proben und stellten nach kurzer Zeit an den Autor die gleiche Forderung, weil das ganze Stück so leicht und komödienhaft angelegt war, daß ein tragischer Schluß nicht nur die Zuschauer enttäuscht und den Erfolg geschmälert, sondern auch den Stil des Stückes gesprengt hätte. Vor allem aber wäre die dramaturgische Konstruktion nicht folgerichtig gewesen. Der Autor wehrte sich mit dem ach so oft vorgebrachten Argument, daß ja das Stück nach dem Leben geschrieben und dieses eben so ausgegangen sei. Wir mußten ihm nun begreiflich machen, daß wir nicht das Leben spielen sondern Theater, und daß die dramaturgischen Gesetze mathematische und keine biologischen sind. Glücklicherweise war dieser Autor so intelligent, daß er dies einsah und die von uns geforderten Änderungen selbst durchführte. Auf diese Weise wurde aus seinem Werk eine der besten deutschen Komödien, die auf der Bühne und im Film einen sensationellen Erfolg errang.

Der Spielleiter erwartet also vom Autor, daß er die dramaturgischen Regeln, wenn er sie schon theoretisch nicht beherrscht, doch praktisch zur Anwendung bringt, daß er gutgebaute und spielbare Stücke liefert. Sollte er darüber hinaus ein Dichter sein, so wird auch die Nachwelt ihm ihre Dankbarkeit erweisen.

Die Schauspieler erwarten vom Autor dasselbe, damit sich ihre Mühe überhaupt lohnt. Die größte schauspielerische Leistung vermag nicht über einen dramaturgischen Fehler hinwegzutäuschen. Wenn ein Stück seinen Erfolg nur den Leistungen der Schauspieler verdankt, so geht nur der verhältnismäßig kleine Teil des Publikums in die Vorstellung, dem es ausschließlich darauf ankommt, seine Schauspieler zu sehen. Abgesehen davon, daß ein schlechtgebautes Stück einen geringeren Erfolg hat als ein spannungsvolles, erfordert seine Aufführung größere Arbeit. Aber das ist für den Schauspieler nicht das Wichtigste. Jeder Schauspieler erwartet vom Autor vor allem eine gute Rolle. Dazu ist aber zu sagen, daß Heinrich

Laube recht hat, wenn er aus seiner Erfahrung als Dramaturg und Theaterdirektor sagt, daß es für den Autor wichtiger ist, die *H a n d l u n g* statt die Charaktere auszubauen. Es ist für den Schauspieler leichter, einen mangelhaft gezeichneten Charakter zu vertiefen, indem er seine eigene Persönlichkeit und Phantasie hinzugibt, als aus einer schwachen Handlung eine starke zu machen. Die vielen schlechten Stücke, die die dramaturgischen Bureaus als unbrauchbar zurückschicken müssen, enthalten erstaunlich oft gute Rollen. Oft setzt sich ein Schauspieler für ein Stück ein, das eine Bombenrolle für ihn enthält, und trotzdem muß man das Stück zurückweisen, weil es dramaturgisch mangelhaft ist. Es scheint so, als ob viele Autoren, die doch eigentlich Fachleute sein sollten, ebenso naiv wie das Publikum in der Aufführung eines Stückes oder eines Filmes nur den Schauspieler und die Rolle sehen. Sie denken, daß ihnen eine Aufführung oder eine Filmvorstellung nur darum gefallen hätte, weil dieser oder jener Schauspieler ihnen einen starken Eindruck gemacht hat. Sie übersehen aber, daß die Voraussetzung für diese Leistung eine festgefügte Handlung war und daß die Rolle lediglich innerhalb des Gesamtplanes des Stückes richtig am Platze war, sonst wäre auch die beste schauspielerische Leistung nicht zur Wirkung gekommen. Der naive Autor glaubt ein gutes Stück geschrieben zu haben, wenn er gute Rollen geschrieben hat. Er tut aber dem Schauspieler, dem Zuschauer und sich selbst einen größeren Gefallen, wenn er in erster Linie bemüht ist, eine gutgebaute Handlung als Rahmen für — möglichst gute — Rollen zu schreiben.

Dieses Buch erscheint deshalb so wertvoll für den Schriftsteller und den Dramaturgen, weil es seine Theorien empirisch aus der praktischen Erfahrung ableitet. Es stützt sich dabei auf die Theorien und Rezepte erfolgreicher Theaterdichter, wie Lessing, Gustav Freytag, Diderot und Dumas. Darüber hinaus stellt das Buch Grundsätze auf, wie die des „unwissenden Helden“, der „Mitwisserschaft des Zuschauers“ und des „unbewußten Handelns“, die noch niemals so ausgesprochen wurden, obwohl sie seit Tausenden von Jahren die Voraussetzung jeder Bühnenwirksamkeit sind. Selbstverständlich handelt jeder erfahrene Bühnenpraktiker, also auch jeder Schauspieler unbewußt nach diesen Gesetzen. Es ist eine Binsenweisheit auf jeder Probe, daß „der Zuschauer klüger sein muß als die handelnden Personen“ auf der Bühne. Aber es würde die Arbeit der Theaterleute erleichtern und vereinfachen, wenn sie solche Faustregeln als Gesetzmäßigkeit er-

kennen würden und auf diese Weise begriffen, daß die Dramaturgie das Rückgrat des Theaters ist.

Das Element der Musik ist der Ton, aber ihre Form und ihren künstlerischen Ausdruck erhält sie erst durch den Rhythmus. Ebenso ist das Element des Theaters der Schauspieler, der Mimus aber seine Form, seinen künstlerischen Sinn erhält es erst durch die Handlung, die dramaturgischen Gesetzen folgt.

So wie jeder Schuster und Schneider sein Handwerk können muß, muß jeder Theaterschriftsteller, Dramaturg und Spielleiter, jeder Bühnenbildner und Theaterleiter die dramaturgischen Grundregeln kennen. Denn eine Theateraufführung ist ein Gesamtkunstwerk und wie die Erfahrung lehrt, neigt jeder daran Beteiligte nur zu leicht dazu, seine eigene Funktion zu überschätzen und in der besten Absicht den dramaturgischen Gesamtplan zu zerstören. Wie oft klagen die Schauspieler, daß die Dekorationen ihnen das Spielen erschweren, statt zu erleichtern. Wie oft muß der Spielleiter mit seinem Bühnenbildner um die Dimensionen eines szenischen Aufbaues ringen, weil dieser nur sein schönes Bild sieht und die dramaturgische Funktion dieses Bildes nicht erkennt. In einem ausgezeichneten modernen Reißer, dessen Figuren von althergebrachter Typik waren, baute ein genialer Bühnenbildner so hervorragende Bilder von einer neuschöpferischen Form, daß dem Zuschauer erst an diesem Kontrast bewußt wurde, wie abgegriffen die Figuren auf der Bühne waren. Ebenso wurde ein ganz auf psychologische Wirkungen berechnetes französisches Lustspiel durch grandiose Dekorationen um seine feinen Wirkungen gebracht. Es geschieht viel öfter, daß ein gutes Stück durch den Bühnenbildner und Spielleiter um seine Wirkung gebracht wird, indem zu viel Mühe und Geist darauf angewandt wird, als umgekehrt.

Ebenso bringen sich die Schauspieler häufig dadurch um ihren Erfolg, daß sie sich aus Mangel an dramaturgischer Beurteilung und infolge persönlicher Eitelkeit falsch kleiden. Eine Schauspielerin, die ein reiches Mädchen darzustellen hat, wird immer ihren Ehrgeiz darein setzen, möglichst nach der letzten Mode gekleidet zu sein, auch wenn der Charakter der Rolle ein ganz anderer ist. In „Minna von Barnhelm“ hat die Kleidung des Tellheim geradezu eine dramaturgische Funktion. Es wird ausdrücklich gesagt, daß Tellheim seiner guten Uniform beraubt ist. Franziska bemängelt, daß er immer die gleiche abgetragene Uniform trägt und fordert ihn auf, zum Stelldichein mit Minna sich umzuziehen. Tellheim ist nicht in der Lage, das zu tun. Seine schäbige Kleidung muß ein dramatischer

Kontrast zu seiner edlen Gesinnung und zu der Galanterie der Liebesszene sein. Die meisten Schauspieler versäumen diese Wirkung, weil sie nur bemüht sind, so gut wie möglich auszusehen. Diese Vorwürfe gegen Schauspieler und Bühnenbildner fallen aber letzten Endes auf den Spielleiter zurück, denn er müßte als der berechnende und intellektuelle Faktor einer Aufführung den dramaturgischen Wert aller anderen Faktoren kennen. Oft kennt er ihn, hat aber nicht die Macht oder die Autorität, sich durchzusetzen.

Im Film wird diese Forderung an den Spielleiter zur Kardinalfrage. Denn hier ist der Spielleiter die einzige Persönlichkeit überhaupt, die den Gesamtplan übersieht. An der Theateraufführung an einem mittleren Theater arbeiten zum Beispiel bei „Minna von Barnhelm“ ein Autor, ein Spielleiter, ein Bühnenbildner, ein Dutzend Schauspieler und der fest eingespielte Stab eines Theaters von etwa vierzig Leuten, zu denen Inspizient, Souffleuse, Garderobiers, Friseur, Beleuchter, Bühnenarbeiter, Tischler, Kaschierer, Maler, Tapezierer u. s. w. gehören. Insgesamt sind also 50—60 Leute bei dieser Theateraufführung beteiligt. Beim Film ist es die zehnfache Anzahl an Personen und Berufen, die daran beteiligt sind und alle ihre Fachinteressen haben —: Der Kameramann will jede Einstellung, unabhängig von ihrer dramaturgischen Funktion, zu einem auffallenden malerischen Kunstwerk gestalten. Der Filmbildner will originelle und auffallende Dekorationen machen, die den Spielleiter und den Kameramann dazu verführen, sie wichtiger als das Spiel zu nehmen. Der Schnittmeister will möglichst viele und abwechslungsreiche Bildeinstellungen zu originellen Schnittkunststücken zusammensetzen. Und von den zwei Dutzend Fachleuten, mit denen der Regisseur um die Abweichungen von der Norm zu kämpfen hat, damit er seine eigenen Absichten verwirklichen kann, ist der Schnittmeister der wichtigste und der gefährlichste. Denn erstens arbeitet er außerhalb des Ateliers, im „Schneiderraum“ und ist deshalb schwerer zu kontrollieren. Vor allem aber führen seine Fachkunststücke, wenn der Stil des Films sie nicht erfordert, auch dann zu einer Verfälschung des künstlerischen Ausdrucks und zu einer falschen dramaturgischen Gewichtsverlagerung, wenn die Schauspieler richtig gespielt haben und der Kameramann richtig aufgenommen hat. Denn der Schnitt ist das Rückgrat und das entscheidende Gestaltungsmittel des Films.

Der grundlegende Unterschied zwischen der Theater- und Filmarbeit, ja zwischen der Filmkunst und jeder anderen Kunst ist der, daß das Kunstwerk nicht langsam und in einem Zug

geschaffen wird, sondern in unzähligen und unzusammenhängenden Etappen, deren jede aber sofort endgültig gestaltet sein muß. Eine Theateraufführung wird solange probiert, bis man auf einer Probe das ganze Stück hintereinander durchspielen und übersehen kann, um dann alle einzelnen Szenen einheitlich abzustimmen. Oft werden noch nach der Generalprobe entscheidende Änderungen vorgenommen. Beim Film hingegen ist jeden Tag etwa zwanzig Mal Premiere. Denn die unabänderliche Voraussetzung der Filmarbeit ist, daß der Film, der mehrere tausend Meter lang sein kann, im Atelier in Stücken zwischen 3 und 120 Meter Länge aufgenommen wird. Diese Stücke sind 12 Sekunden bis 4 Minuten lang. Schauspieler und Spielleiter, Kameramann und Filmbildner müssen sich also fortgesetzt auf so kurze Stückchen ihres Riesenwerkes vollständig konzentrieren, was noch dadurch besonders erschwert wird, daß zum Beispiel am ersten Arbeitstag Premiere von zehn Filmsekunden sein kann, deren Fortsetzung oder deren vorangehende Szene zwei Wochen später gedreht wird. In dem Film „Bismarck“ nahmen wir eine Szene auf, bei der Bismarck nach einer erregten Auseinandersetzung mit dem König in das Vorzimmer stürzt und beim Zuwerfen der Tür die äußere Klinke abreißt. Die Voraussetzung für diese Erregung, die Auseinandersetzung mit dem König, wurde Wochen später gedreht. Der Schauspieler mußte nun nicht nur darauf achten, den seelischen Ausdruck an beiden Drehtagen gleichmäßig zu treffen, sondern auch mit derselben Geschwindigkeit zur Tür zu laufen und ins Nebenzimmer zu treten. Denn beide Bewegungen mußten aneinandergesetzt werden. Dieses Aneinandersetzen verschiedener Einstellungen, die wie in einem Guß gedreht erscheinen müssen, nennt man „S c h n e i d e n“. Für einen Film von 2500 Meter Länge sind durchschnittlich 2000 Aufnahmen erforderlich, von denen etwa 500 verschiedene ausgesucht und zusammen „geschnitten“ werden. Beim Zusammensetzen aber werden die einzelnen Aufnahmen wiederum zerschnitten und untereinander gemischt, sodaß zum Beispiel eine Szene zwischen zwei Personen, von verschiedenen Blickpunkten aus, in abwechslungsreicher Unterbrechung, gezeigt wird. Auf diese Weise werden aus den 500 ausgesuchten Filmteilen etwa 1500 Schnitt- und Klebestellen.

Das *Z e i t g e f ü h l*, nach dem ein Film geschnitten wird, muß sich bis auf  $\frac{1}{24}$  Sekunde erstrecken, da in jeder Sekunde vierundzwanzig Bilder aufgenommen werden und jedes einzelne Bild diesem Bruchteil entspricht. „Auf Schnitt Regie führen“ heißt, daß der Spielleiter nach Möglichkeit nur die Filmbilder dreht, die für den Schnitt

zur Auswahl gelangen. Aber ein Schauspieler braucht für den Ausdruck, den er einige Sekunden hält, oft den Anlauf von 20 Metern. Wenn in diesen für den Schnitt nicht bestimmten 20 Metern schöne Bilder sind, läßt sich ein Schnittmeister nur schwer davon abhalten, sie zu verwenden, zwischenzuschneiden und mit ihnen eine wirkungsvolle Montage zu machen. Ein Schnittmeister, der dagegen den dramaturgischen Wert einer Szene richtig einzuschätzen weiß, wird nicht die Szene nach den Möglichkeiten der Montage, sondern die Montage nach den Erfordernissen der Szene einrichten. Aus diesem Grunde muß besonders der Schnittmeister neben dem Spielleiter den dramaturgischen Aufbau des Gesamtplanes der Szenen überblicken. Ein Schnittmeister, der selbständig schneiden will und darüber hinaus den Blick zur Regie wendet, wird in der Kenntnis der dramaturgischen Regeln das sicherste Mittel zum Fortkommen finden.

Man kann die Herstellung eines Films mit der Arbeit an einem Bauwerk vergleichen. Der Autor hat einen Plan entworfen — er ist der Architekt — der Regisseur ist der Baumeister, der die praktische Durchführung des Bauplanes unternimmt. Und jeder einzelne Maurer und Zimmermann ist überzeugt davon, daß von der Genauigkeit seiner Arbeit das Gelingen des Ganzen abhängt und daß der Entwurf des Architekten eine Höchstleistung verspricht.

Am Abend gehen aus dem Filmatelier: der Regisseur, der Kameramann, der Tonmeister, der Oberbeleuchter, die Architekten, Schauspieler und Assistenten in den Filmvorführungssaal und sehen sich dort das an, was sie am Tage vorher gedreht haben. Fast immer kommen sie begeistert aus dieser Vorführung heraus und sind der Ansicht, daß sie an einem Film arbeiteten, der Epoche machen würde. Das ist auch richtig so, denn sie haben sich tags zuvor die größte Mühe gegeben und sehen nun das Ergebnis ihrer erfreulichen Kenntnisse und ihres Fleißes. Bei 90 von 100 Filmen gibt es dann, wenn die vielen kleinen Stückchen, aus denen der Film besteht, endgültig zusammengesetzt worden sind, eine große Enttäuschung. Alle Einzelheiten waren gut und das Ganze ist wiederum einer von den vielen üblichen Filmen geworden. Woran liegt das? Daran, daß der Plan schlecht war oder daran, daß der gute Plan nicht befolgt worden ist, sondern im Atelier verändert und vernichtet wurde. Das ist ein Zustand, den es in einem rationell geleiteten Filmunternehmen eigentlich nicht geben dürfte.

Brennend wird also das dramaturgische Problem bei der Ausein-

andersetzung zwischen Spielleiter und Autor. Wie viele Namen sich hinter der Bezeichnung „Autor“ auch verbergen mögen (beim Film ist es manchmal eine recht erhebliche Anzahl), der „Autor“ vertritt die Idee und den Aufbau der Handlung, die Szenenfolge und die Gestaltung der Dialoge, den Einsatz der Musik und den dichterischen Einsatz der optischen Ausdrucksmittel, kurz den geistigen Gehalt des Films. Der „Spielleiter“, der die Mitarbeiter des gesamten Stabes anonym hinter seinem Namen verbirgt, weil er sie leitet und für sie verantwortlich ist, vertritt die praktische Ausführung der Angaben des Autors in künstlerischer wie in technischer Beziehung. Es liegt auf der Hand, daß die spezifischen Fähigkeiten eines Dichters, also eines Menschen, der nach innen schaut, und seiner Phantasie am Schreibtisch gültigen Ausdruck verleiht, andere sind als die eines Spielleiters, der die Fähigkeit haben muß, eine auseinanderstrebende Schar von schöpferischen und eigenwilligen Persönlichkeiten zu lenken, mitten im lauten Atelierbetrieb den Überblick des Feldherren zu bewahren, wechselnden technischen und psychologischen Schwierigkeiten mit der Ruhe eines Irrenwärters und dem praktischen Sinn eines Autoschlossers zu begegnen, ohne dabei das geistige Ziel jemals aus dem Auge zu verlieren. Sollen diese beiden sich absolut widersprechenden Fähigkeiten in einem Menschen Platz haben? Ein solcher Fall wäre theoretisch denkbar, ist aber in der Praxis kaum dagewesen.

Von dem als Beispiel viel zitierten Shakespeare wissen wir nur, daß er ein genialer Dichter und ein mittelmäßiger Schauspieler war. Von seinen Regiefähigkeiten ist uns nichts bekannt. Molière war ein besserer Schauspieler als Shakespeare, aber auch ein geringerer Dichter. Goethe war als Dichter ein Genie, als Schauspieler ein Dilettant und als Regisseur ein Theoretiker. Iffland war ein ausgezeichneter Schauspieler, Spielleiter und Dramatiker, aber kein Dichter. Wenn alle unsere regieführenden Filmautoren oder dichtenden Filmregisseure die Fähigkeiten Ifflands und seine dramaturgischen Kenntnisse besäßen, so hätten ihre Filme wenigstens das Niveau und den Erfolg der Stücke Ifflands erreicht. Leider ist es aber so, daß sich unsere Filmautoren durch ihre Regieambitionen, und unsere Filmregisseure durch ihre dichterischen Illusionen so weit von ihrer ursprünglichen Begabung ablenken lassen, daß diese Filmspielleiter schlechtere Spielleiter als Iffland und jene Filmautoren schlechtere Autoren als Iffland sind.

Der Film ist ein Gesamtkunstwerk, bei dem nicht Einer Alles, sondern Alle Eines tun müssen, nämlich den Film gestalten,

jeder auf seinem Spezialgebiet. Der Autor soll das Drehbuch schreiben und der Spielleiter es verwirklichen. So einleuchtend diese Binsenwahrheit auch klingen mag, so selten ist ihre Verwirklichung. Aus der sonderbaren Mischung von Kunst und Geschäft, von Technik und Dichtung, haben sich gewisse Organisationsformen unserer Filmherstellung nicht organisch, sondern zufällig entwickelt und werden noch heute für Gesetzmäßigkeiten und Selbstverständlichkeiten gehalten. Der folgenschwerste Fehler ist der verfehlte Begriff des „Drehbuches“. Das Drehbuch, das die Industrie von einem Autor fordern zu müssen glaubt, ist eigentlich ein „Regiebuch“. Es wimmelt darin von Einstellungsbezeichnungen, Einstellungsnummern, technischen Angaben, wie Blenden und so weiter, an die sich erfahrungsgemäß im Atelier kein Spielleiter halten kann. Sie sind nur dazu da, um den äußeren Eindruck des „Drehbuches“ vorzutäuschen, und dies nur darum, weil die Industrie das Drehbuch immer noch vom Autor statt vom Spielleiter verlangt. Denn wie der Name „Drehbuch“ sagt, ist es das Buch, an Hand dessen „gedreht“ wird, das heißt, nach dem die Filmbildner bauen, der Schnittmeister schneidet, der Kameramann die Einstellungen macht, der Schauspieler lernt, der Spielleiter inszeniert, der Aufnahmeleiter disponiert, der Produktionsleiter seine Kalkulation ausrechnet, die Presseabteilung ihre Propaganda aufzieht, u. s. w. Es muß also, wenn es gut sein soll, eine solche Fülle von technischen Angaben, von Numerierungen und Einstellungsschemata enthalten, wie sie nur der Atelierpraktiker, also der Spielleiter, machen kann. Außerdem hemmt diese Forderung die Phantasie des Autors, weil er gezwungen wird, an die technische Verwirklichung und deren Grenzen zu denken, anstatt sich mit dem dichterischen und dramaturgischen Aufbau zu beschäftigen und ein Idealmanuskript zu schreiben, in dem, wie in jedem guten Theaterstück, nicht steht, wie es gemacht werden soll, sondern, was geschehen soll. Daß Shakespeare überhaupt keine Regieanweisungen und unerfüllbaren Ortsangaben, wie „Schlachtfeld“ oder „ein Wald bei Athen“ gemacht hat, hat die Geschichte des europäischen Theaters und Generationen von Theaterleuten aller Art in der fruchtbarsten Weise vorwärtsgebracht. Ein Filmautor, der neuartige Forderungen an den Spielleiter stellte, würde die Filmkunst weiterbringen, als wenn er aus praktischer Erfahrung immer nur das als möglich Geltende wohlnumeriert aufschreiben würde. Der ideale Filmautor ist derjenige, dessen inneres Auge auf eine nur in seiner Phantasie bestehende Leinwand gerichtet ist, deren Vorgänge er mit allen äußeren Geschehnissen und allen Dialogen so beschreibt, wie er sie in einem idealen Film

zu sehen wünscht. Der ideale Spielleiter ist derjenige, der von einem solchen Buch ein Regiebuch zu machen versteht, durch dessen Verwirklichung er die Forderungen des Dichters restlos gestaltet. Solange der gordische Knoten von Drehbuch und Filmdichtung, der augenblicklich die Filmkunst fesselt, nicht zerhauen wird, — und dies kann nur von der Seite der Filmproduzenten geschehen, die von den Autoren nicht Drehbücher, sondern Filmdichtungen fordern sollten, — wird es eine wahre Filmkunst nur vereinzelt und zufällig geben.

Die ideale Form für den Filmdichter ist nämlich nicht das Drehbuch, sondern das sogenannte „Treatment“, das man Filmnovelle nennen sollte. Daher ist es auch falsch, daß man für das Treatment das Dreifache des Exposés und für das Drehbuch das Vierfache des Treatments zahlt. Man sollte den höchsten Betrag für das Treatment bezahlen und nichts für das Drehbuch, das im Regiehonorar einbegriffen sein müßte. Bisher wirkte die völlig überflüssige Voraussetzung einer Kenntnis des Atelierbetriebes auf den wahren Dichter nur abschreckend. Genau sowenig wie ein Bühnenautor über die Technik der Drehbühne, über Seilzüge des Schnürbodens oder die Kunst des Schminkens Bescheid zu wissen braucht, muß der Filmdichter über den Unterschied zwischen einem Schniepex und einem HalbKW oder über die Technik eines parallaxenfreien Schwenks unterrichtet sein. Das Einzige, was der Filmautor tun soll, ist immer wieder ins Kino gehen und sich einen möglichst dummen Film, bei dem er nicht durch die Handlung abgelenkt wird, so oft ansehen, bis er die Schnittstellen erkennt, sodaß er in seiner Filmnovelle beschreiben kann, wann und in welcher Reihenfolge er etwas groß und nah, oder klein und weit sehen will.

Sollte eine „Filmnovelle“ auch literarischen Eigenwert besitzen, so daß man sie als Buch veröffentlichen kann, so wird sie, genau wie ein Theaterstück seine Aufführungen, ihre Verfilmungen durch die Jahrhunderte überleben und künftige Generationen zu immer neuen Interpretierungen veranlassen.

Der Spielleiter erwartet also beim Film vom Autor dasselbe wie beim Theater: einen dichterischen Einfall, eine dramaturgisch richtig geführte Handlung, lebenswahr gezeichnete Charaktere, einen zweckentsprechend formulierten Dialog und eine dem speziellen Zweck angepaßte literarische Form. Denn die dramaturgischen Grundgesetze sind für alle zeitlich verlaufenden Kunstwerke die gleichen. Der bleibende

Wert dieses Buches für die Entwicklung des Films als Kunst liegt vor allem darin, daß die Gleichheit der Theater- und Film dramaturgie hier das erste Mal erkannt, ausgesprochen, und zu einem praktisch brauchbaren System geformt worden ist. Das bisherige Filmschrifttum mußte darum für die Praxis unfruchtbar bleiben, weil es nicht von der Praxis ausging, sondern wie die Scholastiker, von einer rein spirituellen, filmischen Theorie. Man versuchte gedanklich aus dem Begriff des Films, die „Urpflanze des Films“ abzuleiten, um zu erkennen, wie der „Urfilm“ aussehen müsse. Die Theoretiker hatten dadurch einen leichten Erfolg, weil sie mit der Unzahl derer, die dem Film kritisch und ablehnend gegenüberstanden, darüber einig waren, daß der Film noch nicht zu der künstlerischen Höhe gelangt war, die man zu Unrecht erwartete, solange dem Film noch die Eierschalen des Rummelplatzes und der technischen Sensation anhafteten. Dieses Buch kommt im rechten Augenblick. Es ist kaum glaublich, daß es nach so vielen Jahren Kampf um den Film als Kunst zwar unendlich viel theoretische Traktate über den Begriff des Films gibt, aber noch keine Dramaturgie und kein Rezeptbuch; dabei sieht jeder, der offenen Auges ins Kino geht, daß die erfolgreichsten Film-Fabrikanten, die Amerikaner, längst nach Rezepten arbeiten und nach ganz strengen dramaturgischen Regeln. Es ist ein Stück vom deutschen Michel, daß man es bei uns vorgezogen hat, statt von der Praxis ausgehend, sich ein sauberes künstlerisches Handwerkszeug zu schaffen, immer wieder den Versuch zu unternehmen, den „Film an sich“ aus geistigen Grundbegriffen abzuleiten und der Praxis vorzuschreiben, wie ein idealer Film aussehen müßte. Und gewisse Filmbeobachter in den Zeitungen kommen sich nie bedeutender vor, als wenn sie in ihrer Zeitung erzählen können, daß sie sich zwar in einem Film großartig unterhalten hätten, daß er aber aus irgendwelchen mystischen Gründen „kein Film“ sei. Das ist eine völlig unzeitgemäße Einstellung, die endlich einmal radikal vernichtet werden müßte, denn sie hat ihre schädlichen Wirkungen in jeder Richtung ausgeübt. Nicht nur, daß gewisse avantgardistische Übersteigerungen wie: daß der Film nur Optik und optische Symbolik sei, die gesunden Begriffe verwirrt haben — nein, auch die Gegenseite war nicht faul und stellte ein System auf, nach dem der Film eine Art künstlerische Wochenschau sein müßte. Dazwischen befanden sich dann jene Routiniers recht wohl, die unbeschwert von irgendwelchen Grundsätzen und irgendwelchem dramaturgischen Wissen, die zufällig gewordene Film- und Drehbuch-Technik immer weiter trugen.

Die Praxis hatte begreiflicherweise nur an diesen Männern ein Interesse, denn der Film ist nun einmal eine Spottgeburt aus Geschäft und Kunst; und da bei uns die Abteilung Kunst in gegenseitigen Geisteskämpfen und Beschimpfungen ihren Geschäftswert immer mehr ruinierte, so war schließlich die Film-Produktion, um überhaupt existieren zu können, auf das Funktionieren der geschäftlichen Seite angewiesen. Dazu kam noch die große Zahl derjenigen „Freunde“ des Films, die immer wieder bewiesen, daß der Film überhaupt nie eine Kunst sein könnte, denn ein Kunstwerk würde von einem Künstler geschaffen; dieser Künstler schüfe für sich oder für einige wenige Gleichgestimmte, schlimmstenfalls für einen bestimmten Kreis, der bekannt sei, — für das Publikum eines Theaters etwa — oder für die Gemeinde der Musik-Interessenten, — der Film aber wollte für alle da sein. Schon die Geschichte des Films beweise es; die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts sei im rechten Augenblick entstanden, um für die Masse eine technische Vervielfältigungsmöglichkeit der wahren Kunst bereitzustellen. Vielleicht, daß der Schauspieler, wenn er vor der Kamera spielt, wahre Kunst produziert, das was im Film erscheine, sei jedenfalls bloß photographierte und nicht mehr die wirkliche Kunst. Inzwischen hat einfach die Praxis alle diese Auffassungen widerlegt.

Anstatt nun aber das künstlerische Versagen des Filmes auf dem Gebiete der Dramaturgie zu suchen, die wir bereits als Rückgrat des Theaters erkannt haben, glaubte man aus den lediglich technischen Möglichkeiten eine völlig neue sogenannte „Film-dramaturgie“, eine noch unentdeckte Kunstform konstruieren zu müssen, die jenes nebelhafte Schlagwort „filmisch“ hervorgebracht hat, das undefinierbar ist und einer ganzen Generation von Autoren, Kritikern und Filmfreunden die Köpfe verwirrt hat. Als ob man aus der Technik des Buchdrucks die Gesetzmäßigkeiten des Romans ableiten könnte! Es hätte jenen Theoretikern eigentlich längst zu denken geben müssen, daß erst mit der Erfindung des Tonfilms der Film ein dramatisches Kunstwerk geworden ist. Statt dessen haben alle diese Theoretiker heute noch den Blick nach rückwärts gerichtet und schauen verklärten Antlitzes in den Abgrund ihrer Erinnerung, in dem mit immer größerer zeitlicher Entfernung der Stummfilm zu der sagenhaften Vollkommenheit eines zu früh Verstorbenen versinkt. De mortuis nil nisi bene! Diese Theoretiker verhalten sich zum Tonfilm wie eine Witwe zu ihrem zweiten Mann, dem sie die angeblichen Vorzüge ihres Verblichenen solange vorhält, bis die zweite

Ehe auseinandergeht. Es wäre aber nicht schade, wenn die Ehe dieser Theoretiker mit dem Tonfilm recht schnell auseinanderginge, weil sie unfruchtbar bleiben muß.

Wie hat nun das mythische Stummfilmkunstwerk in Wahrheit ausgesehen? Als künstlerischer Fakultätsleiter der deutschen Filmakademie habe ich meinen Studenten zahllose der besten Stummfilme vorgeführt, und ich gestehe heute gerne, daß ich vorher selbst so unter dem Banne jener Filmtheoretiker stand, daß ich künstlerische Offenbarungen erwartet habe. Von Mal zu Mal waren wir enttäuscht und schließlich gezwungen, unsere „filmischen Theorien“ gründlich zu revidieren. Dabei wurden uns auch die Ursachen klar, die zu dem Stummfilmmythos geführt haben. Eine Unsumme von Fleiß, Phantasie, Erfindungskraft und Pionierarbeit steckt im stummen Film. Viele dieser alten Pioniere sind heute noch im Film tätig und ihre Erinnerung verklärt die gute alte Zeit. In einem Film hatte ich denselben Oberbeleuchter, der einen berühmten Stummfilm ausgeleuchtet hatte. Ich erfüllte ihm einen Herzenswunsch, als ich ihn und einige seiner Kameraden, denen er tausend Mal versichert hatte, daß jener stumme Film alle modernen Beleuchtungskünste bei weitem übertroffen hätte, zu einer Vorführung desselben in die Filmakademie mitnahm. Er weinte fast vor Enttäuschung. Und seine Kameraden waren so verduzt, daß sie sich kaum zu äußern wagten. Natürlich hatte der gute Mann subjektiv recht. Denn für die damalige Zeit bedeutete dieser Film einen ungeheueren Fortschritt. Alle jene Menschen, die mit echten geistigen und künstlerischen Maßstäben messen, wußten, daß der Stummfilm bis auf geringe Ausnahmen, keinen Ewigkeitswert hatte, auch wenn er großartige Augenblickswirkungen und bleibende Eindrücke hinterließ. Nun kamen die Fachleute nach jedem Fortschritt und sagten: „Seht her, wie weit wir es gebracht haben!“ Gewiß war ein Fortschritt zu verzeichnen, der für die damalige Zeit äußerst anerkennenswert war. Aber das Niveau der Kunst, das über der Zeit steht, war noch lange nicht erreicht.

Die Zeichnung eines zwölfjährigen Kindes bedeutet zweifellos gegenüber der Zeichnung eines achtjährigen Kindes einen Fortschritt. Aber weil sie „für ein zwölfjähriges erstaunlich“ ist, wird man sie nicht mit einer Menzelzeichnung vergleichen wollen. Die berühmten historischen Stummfilme bestanden aus pomphaften Aufzügen, und verzerrten Grimassen. Der wichtigste Bestandteil des Films, die Handlung, wurde einfach in den „Titeln“ erzählt. Freilich konnten die Titel sehr gut sein. In dem schwedischen Stummfilm

„Hern Arnes Schatz“ hatte man den Originaltext der Novelle von Selma Lagerlöf zu erklärenden Titeln verwendet. Man las also immer ein Stück der Novelle und sah dann in einfachen, schön photographierten Bildern die Illustration. Auch Gerhart Hauptmann hat Filmtitel geschrieben. Damals war der Film nichts anderes als eine mit bewegten Bildern illustrierte Novelle. Später lernte man, die Titel einzuschränken oder gar zu vermeiden. Der Film wurde zur Pantomime und durch die Kunst der Montage gelang es auch, Gefühlsketten und Gedankenverbindungen durch assoziative Aneinanderreihung von Bildern optisch auszudrücken. Diese Details hatten oft schöpferischen Wert. Auf sie beziehen sich die Theoretiker und glauben, die Forderung erheben zu können, daß ein Film als Ganzes so aussehen müßte, wie ein solches gelungenes Detail. Der Theoretiker sieht nur die gelungenen 50 Meter mit ihren technischen Effekten und verlangt, daß man diese auf 2000 Meter Länge auswalzen soll. Man kann aber 2000 Meter nicht mit technischen Spielereien füllen, sondern nur mit einer dramatischen Handlung. Die wenigen Stummfilme, die wirkliche Kunstwerke waren und auch heute noch aufgeführt werden und wahrscheinlich Ewigkeitswert besitzen, wie zum Beispiel Murnaus „Tabu“, haben diesen Wert allein durch ihren dichterischen Gehalt, der in einer dramatischen Handlung in Erscheinung tritt, und zwar unter Verzicht auf technische Spielereien. Ein Film wie „Panzerkreuzer Potemkin“ hat sich gerade dadurch überlebt, daß er technische Mittel, die wir heutzutage ganz selbstverständlich anwenden, zu einem Stilprinzip erhob, das zeitbedingt war. Unsere Theoretiker gefährden die gesunde Entwicklung des Films aufschwerste, indem sie jedes neue Ausdrucksmittel zum Prinzip erheben und durch avantgardistisches Geschrei diskreditieren. Als Sascha Guitry das Ausdrucksmittel des Kulturfilms, eine stumme Handlung durch Begleittext zu erläutern, im Spielfilm anwandte, erklärten es in Deutschland die Theoretiker und Filmkritiker als neuen Filmstil, mit dem Erfolg, daß niemand sich mehr trauen kann, Guitrys fruchtbare Anregung weiterzuentwickeln, ohne in den Verdacht des Plagiators und Avantgardisten zu kommen. Aber es muß ja auch jemand zum ersten Mal mit der Kamera gefahren sein oder eine Großaufnahme gewagt haben. Und niemand macht uns heute den Vorwurf des Plagiats, wenn wir dasselbe tun.

Auch hierin sind also die Theoretiker nicht fördernd, sondern hemmend für die Entwicklung der Filmkunst gewesen. Das halbe Dutzend zeitloser Stummfilme, das von den zehntausenden übrig

geblieben ist, beweist, daß nur der künstlerische Wert, der einem eigentlich als Tagesware geschaffenen Werk innewohnt, die Zeit überdauert, so wie die Zeitungsartikel von Kleist und Tageskritiken von Lessing Ewigkeitswert besitzen. Diejenigen Stummfilme, die ihre Zeit überlebt haben, hatten ihre künstlerischen Qualitäten in der dramatischen Handlung, die in Bildern gezeigt und nicht in Titeln erzählt wurde. Der Tonfilm hat garnicht die Möglichkeit, Titel einzuschieben. Er muß, auch wenn er mit Worten erklären will, diese als Dialog in die dramatische Handlung einbauen. Darum ist der Tonfilm viel mehr als der Stummfilm an die geschlossene dramatische Handlung gebunden. Darum hat auch die Dramaturgie eine viel größere Bedeutung für den Tonfilm als für den Stummfilm. In der Anwendung der ewiggültigen dramaturgischen Regeln auf den Film liegt seine Zukunft.

Diese Erkenntnis muß nicht nur der Filmautor sich zu eigen machen. Nicht nur für den Spielleiter muß sie eine Selbstverständlichkeit sein, sondern jeder am Filmschaffen Beteiligte muß sich bei der Arbeit dessen bewußt sein, daß sie nur dann zum Erfolg führen kann, wenn er nicht den Interessen seines Spezialgebietes nachgeht, sondern sich dem dramaturgischen Gesamtplan einfügt. Wir wollen uns aber davor hüten, das Wort „Dramaturgie“ zu einem ähnlichen Schlagwort werden zu lassen, wie das Zauberwort „filmisch“, das jeder im Munde führt, ohne einen Begriff damit zu verbinden. Dramaturgie heißt nichts anderes als die Kunst des Handlungsaufbaues. Weil es die Aufgabe des Dichters ist, sich ihrer zu bedienen, ist die Zukunft des Films in seine Hand gegeben.

## Was ist dramatisch?

Drama heißt Handlung. Dramaturgie die Kunst, eine Handlung so aufzubauen, daß ihre künstlerische Wiedergabe ein Publikum, das ohne eine andere Absicht, als sich zu unterhalten, in einem verdunkelten Raum ausharrt, mit immer neuen Spannungen erfaßt. Da der Mensch von jeher aus den gleichen psychologischen Voraussetzungen lacht, Schmerz empfindet, Spannung und Langeweile, haben sich die dramaturgischen Gesetze seit Tausenden von Jahren nicht geändert. Es gibt Dramaturgien, also Handwerkslehren für die Dichtung von Theaterstücken, die in Sanskrit, in Griechisch, Lateinisch, Italienisch, Spanisch und Französisch geschrieben sind. Es sind immer die gleichen Regeln, und das klassische Drama der Franzosen unterscheidet sich im Aufbau nicht wesentlich von dem römischen. Wenn die Form auch starr ist, so ist der Inhalt doch keiner Fessel unterworfen. Ja die Tragödie kann mühelos in ein Lustspiel gewandelt werden, ohne einen Balken ihrer Konstruktion einzubüßen. Kann es einen größeren Unterschied zwischen dem „Cid“ des Corneille, dem „Glas Wasser“ von Scribe und der „Hedda Gabler“ von Ibsen geben? Und doch sind in allen diesen Stücken die Gesetze der Griechen angewandt.

Hugo Dinger<sup>1</sup> sagt: „Wenn wir das ernste Drama des Abendlandes auf seine Struktur hin prüfen, so finden wir, daß von der hellenischen Tragödie bis über Shakespeare zu Schiller und Wagner die meisten Werke auf ein und derselben Grundform aufgebaut sind. Selbst auf das feinere Lustspiel ist diese Feststellung anzuwenden.“ Das Gegenteil einer dramatischen Handlung ist eine epische. Sie stellt chronologisch genau den Ablauf eines Einzelschicksals dar, so wie es für den Geschilderten von Gültigkeit war. Dabei kann der Dichter verfahren, wie er will, lange Abhandlungen einschalten, Selbstbetrachtungen, und in Vergangenheit und Zukunft ausschweifen. Der epische Mensch handelt aus dem Verstand und dem Willen, gleichsam aus Überlegung heraus. Je gescheiter und erfolgreicher ein Romanheld ist, umsomehr wird er Anklang finden.

<sup>1</sup> Hugo Dinger: „Dramaturgie als Wissenschaft“ (Leipzig 1904, 1905). 2 Bände. (Seite 164, Band I.)

Die dramatische Handlung kann niemals ein Einzelschicksal behandeln, sondern nur das eines Helden. Ein Held aber ist ein Mensch, dessen Charaktereigenschaften von allgemeinem Interesse sind, der aber auch alle Fehler der Zuschauer in sich vereinigt. Er muß kräftig und von ungebrochener Vitalität sein, womöglich schön und jung. Niemals darf er klug und berechnend sein. Wenn auch begabt, muß er doch alles im Leben verkehrt anpacken und keine Konzessionen machen, weil seine Charaktereigenschaften stärker als die seines Verstandes sind. Der dramatische Held muß unbewußt von der Handlung getrieben werden. Er verwickelt sich durch Ungeschick in verworrene Situationen, aus denen er nur durch die Eigenschaften des Helden, nämlich den Mut, herausfindet. Durch diese Eigenschaften des Herzens, die die des berechnenden Verstandes außer Acht lassen, gewinnt der Held an Sympathie. Nur der ist ein Held, der geliebt wird. Seit urdenklichen Zeiten verwenden die Dramatiker das Mitleid, um ihren Helden sympathisch zu machen. Denn jeder Zuschauer sieht sich selbst in der traurigen und ungerechten Situation. Und da sich jeder Mensch selbst am meisten liebt, genießt er den Helden, in dessen Schicksal er sich selbst versetzt. Da nicht anzunehmen ist, daß alle Theater- und Kinobesucher gescheit sind, wohl aber, daß ihre charakterlichen Eigenschaften ausgebildet sind — sonst könnten sie den Lebenskampf nicht bestehen — ist der Held unwissend, aber mutig. Siegfried ist ein unwissender Held, oder durch einen Trank verblendet und Parsifal ein reiner Tor. In ähnlicher Weise charakterisiert Bulthaupt<sup>2</sup> die Helden Shakespeares: „In der Reflektionslosigkeit ihres natürlichen Handelns, die nicht selten zu völliger Blindheit wird, gemahnen sie an die Gewalt sinnloser Elemente. In allen steckt etwas Elementares, Unabänderliches, der freien Selbstbestimmung Entzogenes, etwas Mechanisches, etwas Pathologisches.“ Auch der moderne Dramatiker Ernst Bacmeister<sup>3</sup> spricht vom unvernünftigen Helden, vom Menschentier, von animalischen Trieben und leiblicher Trieb Sinnlichkeit. Das edelste Ich des Dichters bleibt außerhalb der Dichtung. In der Dichtung tritt nur sein atavistisches Ich zu Tage, wie Hebbels Blitz der Erkenntnis und geheime Absicht.

Nietzsche<sup>4</sup> sagt, daß der Held in seinem rein passiven Verhalten

<sup>2</sup> Heinrich Bulthaupt: „Dramaturgie der Classiker und Dramaturgie des Schauspiels“ (Oldenburg 1882—1901). 4 Bände. (II. Band, Seite XXXIV.)

<sup>3</sup> in einem Vortrag in der Neuen Philosophischen Gesellschaft zu Berlin.

<sup>4</sup> Friedrich Nietzsche: „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik.“ Reclamausgabe, Seite 65.

seine höchste Aktivität erlangt, die weit über sein Leben hinausgreift, während sein bewußtes Dichten und Trachten im früheren Leben ihn nur zur Passivität geführt hat. Die Weisheit ist ein naturwidriger Greuel. Der, welcher durch sein Wissen die Natur in den Abgrund der Vernichtung stürzt, habe auch an sich selbst die Auflösung der Natur zu erfahren. Die Spitze der Weisheit kehrt sich gegen den Weisen; Weisheit ist ein Verbrechen an der Natur. Auch Platon sagt, daß das schöpferische Vermögen des Dichters nicht die bewußte Einsicht sei, sondern der Begabung des Wahrsagers und Traumdeuters entspreche. Denn der Dichter sei nicht eher fähig zu dichten, als bis er bewußtlos geworden sei und kein Verstand mehr in ihm wohne. Deswegen sprechen die Helden, wie Hamlet, oberflächlicher als sie handeln. Das Gefüge der Szenen und die anschaulichen Bilder offenbaren nach Nietzsche eine tiefere Weisheit, als der Dichter selbst in Worte und Begriffe fassen kann. Wir werden sehen, daß die Unwissenheit ein wesentlicher Bestandteil der dramatischen Situation ist. Nicht angeborene Dummheit aus Schwachsinn, sondern Unwissenheit innerhalb einer Situation: Dumm erscheint jemand, der weniger weiß als die anderen Menschen, in diesem Falle seine Mitspieler und das Publikum. Siegfried weiß nicht, daß Mime garnicht sein Vater ist, dessen böse Absichten er ebenfalls nicht kennt. Instinktmäßig lehnt er ihn ab. Er tötet den Lindwurm, ohne zu wissen, daß dieser das Rheingold birgt. Eine höhere Eingebung, der Waldvogel, der sozusagen die Handlung treibt, läßt es ihn finden und weist ihn zu Brünhilde, die er für einen Mann hält, da er noch nie ein Weib gesehen hat. Nur aus seiner ungebändigten Kraft, die blind zur Tat drängt, erfüllt er sein Schicksal. Niemals aus dem Verstand oder der Überlegung heraus. Dramatisch wird die Situation dadurch, daß der Zuschauer und Brünhilde weiß, wie sehnsüchtig diese ihren Befreier erwartet hat, ja wie sie ihn, dessen Geburt sie im Schlachtenlärm ermöglicht hatte, indem sie seine sterbende Mutter schützte, von Anfang gehegt und geliebt hat. Siegfried ist deswegen ein dramatischer, also vom Schicksal getriebener Held, weil er sich der Bedeutung seiner Tat, wie der von Wotan prophezeiten Wiederzusammenschmiedung des Schwertes Nothung, der Tötung des Lindwurms, der Gewinnung des Rheingoldes und der Befreiung Brünhildes, garnicht bewußt ist. Dadurch gewinnt er die Sympathie des Zuschauers, der, von einem ähnlichen Schicksal begünstigt, mit einem mutigen Herzen sich ähnlich verhielte.

\*Eine dramatische Situation kann aber auch umgekehrt so

entstehen, daß der Held mit dem Zuschauer der Wissende und seine Mitspieler die Unwissenden sind. Das Wort wird dadurch dramatisch, daß es einen doppelten Sinn bekommt. Wenn zum Beispiel jemand wie ein politischer Redner auf die Bühne träte, sagte und begründete, daß er einer bestimmten Partei angehöre, so wäre das sehr langweilig. Wenn aber der Zuschauer in einer vorigen Szene von ihm selbst erfahren hat, daß er von der Gegenpartei ist, die mit List einen Anschlag vorbereitet, wird seine Rede von dramatischer Wirkung sein, solange seine Mitspieler nicht über sein Geheimnis informiert sind. Es wird eine Spannung im Zuschauer entstehen: Wird ihm der Betrug gelingen? Aus diesem Grunde sind die billigsten Mittel zur Erzeugung einer dramatischen Situation die der Lüge aus List oder das Mißverständnis. Darauf basieren die meisten Lustspiele und der Verwechslungsdialog.

Ein zweites dramatisches Grundprinzip ist das der *Überraschung*. Spannung kann nur erzeugt werden, wenn immer eine neue unerwartete Situation entsteht. Aber bereits der Auftritt muß eine Überraschung sein. Wenn ein als Liebhaber angekündigter Mann im Priesterrock erscheint, steigert das die Spannung. Denn man wird sich fragen: Wird er die Geliebte heiraten können? Wird er das Gewand ablegen? Ein Variététrick, um eine Überraschung zu erzeugen ist folgender: Drei Männer ziehen mit allen Kräften an einem Seil, als ob sie einen störrischen Bullen auf die Bühne bringen wollten. Statt dessen erscheint ein kleines Hündchen am Ende.

Sind das nicht alles unnatürliche Kunstmittel, wird mancher fragen? Nein, denn auch in der Wirklichkeit hat das Wort einen doppelten Sinn, auch das Leben ist dramatisch, immer unerwartete Situationen bietend. Der Held unserer Zeit ist mutig, nicht vom Verstand, sondern vom Schicksal getrieben. Wir gebrauchen Worte zu einem bestimmten Zweck und meinen etwas anderes. Oscar Wilde hat die dramatische Entdeckung gemacht, daß die Wahrheit im Paradoxen liegt. Wenn man sie nicht in der Bedeutung des Wortes findet, braucht man die Worte nur umzudrehen, um einen Schritt näher zur Wahrheit zu gelangen. Wenn man nicht glaubt, daß die Kirche verzeihend und der Staat unerbittlich sei, versuche man doch einmal zu untersuchen, ob nicht in manchem die Kirche unerbittlich und der Staat verzeihend sei? Oder macht Geld reich? Ist nicht eher Armut Reichtum, wenn Freiheit das höchste Gut ist? Ja, sind nicht unsere Taten auch paradox? Wir heiraten, um uns zu binden. Und vielleicht werden wir erst dadurch gelöst? Wir rüsten, um mit

den Waffen des Krieges den Frieden zu erhalten. In all diesen Beispielen ist das Wort, das durch die Wirklichkeit einen doppelten Sinn erhält, der genasführte dumme Held, der nicht weiß, was es eigentlich bedeutet. In diesem Falle sitzt der wissende Mensch als Publikum im Theater und betrachtet auf der Bühne die Wirklichkeit, deren paradoxe Tatsachen den Verstand und die Erfahrung, die von dem Schauspieler, dem Wort gespielt werden, Lügen strafen. Nur der Mensch und die Wirklichkeit wissen, wie dumm das auf der Bühne gespielte Wort ist, das den mitspielenden Tatsachen Bezeichnungen gibt, deren Sinn den Tatsachen widerspricht. Aber selbst wenn das Wort keinen doppelten Sinn auf der Bühne erhält, kann seine Wirkung von doppelter Bedeutung werden: der alte Theatertrick, daß jemand ein Geständnis macht, das, wie das Publikum weiß, von einem dritten belauscht wird.

Aus all dem geht hervor, daß auf der Bühne niemals eine Wirklichkeit gespielt wird, sondern ein raffiniert arrangiertes Spiel, wie ja schon der Name Schauspiel, Lustspiel, Singspiel besagt. Es ist nicht nur so, daß die Bühne eine Illusion ist und Schauspieler Rollen spielen, auch die Rollen spielen miteinander. Nehmen wir das Lustspiel „Lauter Lügen“ von Hans Schweikart: Die treue Ehefrau erfährt vor der Ankunft ihres Mannes von einer Amerikanerin, daß ihr Mann sie mit dieser während seinesurlaubes betrogen hat. Der Inhalt des Stückes ist der, daß die betrogene, treue Gattin ihrem heimkehrenden Mann vorlügt, daß sie ihn betrogen habe und betrüge. Dazu führt sie eben ein Spiel auf, in das sie sich durch immer neue Lügen verwickelt, bis die Wahrheit eine Schlußlösung herbeiführt. Da das Publikum von Anfang an weiß, daß alles Lüge ist, wie schon der Titel verrät, amüsiert es sich köstlich über die dumme Figur des belogenen Helden.

Schiller hat in seinen ästhetischen Schriften den Spieltrieb des Menschen als die eigentliche Ursache für jede künstlerische Betätigung definiert und im Spiel die höchste Erfüllungsmöglichkeit menschlicher Wünsche gesehen. Dramatisch wird ein Spiel auf der Bühne aber erst dadurch, daß es ausschließlich den Kampf zum Inhalt hat. Würde man ein Liebespaar drei Akte hindurch in selbigem Einverständnis zeigen, wäre das lyrisch und langweilig. Nirgends bewahrheitet sich das Wort, daß Haß und Liebe dasselbe seien, so wie auf der Bühne. Ein Bühnenliebespaar liegt sich so oft in den Haaren, als es sich umarmt. Dabei ist der Haß das dramatischere Element und wir gehen heute so weit, die Versöhnung am Schluß oft nur diskret anzudeuten. Sie ist nur der Schlußstein und

wirkt oft trivial und abgestanden. Lyrik verträgt man überhaupt nur in der Mitte des ersten Aktes. Nach den heißen Würstchen im Zwischenakt verdaut man nur noch dramatische Kost.

Das Wesen der Spannung liegt im *Überraschungsmoment*. Allein das Unerwartete auf die Bühne zu bringen, birgt schon ein Spannungsmoment. Zum Beispiel ein Steuerzahler, der sein Geld der Behörde aufdrängt, die es aber nicht annehmen will und ihm noch etwas zurückzahlt. Man sieht, es genügt oft, nur das Gegenteil der Wirklichkeit auf die Bühne zu bringen, und eine Wirkung ist geschaffen. Der Dramatiker darf nur dort naturalistisch sein, wo er in paradoxer Weise die Wirklichkeit zeigt, die sich hinter der Wortbedeutung der Dinge verbirgt. Ein Tyrann, der sich vor einer Maus fürchtet, ein katholischer Pfarrer, der Kinder hat, ein Gott, der hilflos und in der Hand von Zwergen ist wie Wotan, sind von dramatischer Wirkung. Das Theater ist surrealistisch, denn es zeigt paradox die Wahrheit, die sich hinter den Dingen verbirgt. Daher hat das Theater eine philosophische Bedeutung, denn es allein vermittelt anschaulich dem Durchschnittsmenschen, daß das Leben zweierlei Seiten hat. Das, was Kant schwierig verklausuliert beweist, daß hinter der Scheinwelt noch eine Wahrheit steckt, zeigt lustig und anschaulich, jedem verständlich, der Schwankautor mit seiner derbsten Posse.

*Tabularasa* der Vorurteile, Erfahrung gegen das Prinzip bringt das Theater, das die nackte Enthüllung, die Peinlichkeit der Gegenüberstellung liebt. Nur keine Kompromisse! Die Gegner müssen sich die Wahrheit ins Gesicht schleudern. Alles muß zu Tage treten. Je peinlicher die Situation, desto dramatischer wirkt sie. In einem Roman können Menschen nebeneinander leben, und vieles Trennende kann zwischen ihnen bestehen bleiben. Im Drama nicht! Ibsens Nora nimmt sich in der Schlußszene ihren Mann vor und sagt: Jetzt wollen wir reinen Tisch machen! Und sie deckt alle Schlacken und Lügen, alles bisherige Mißverstehen auf, bis beide sich nackt gegenüberstehen. Die philosophische Sendung des Theaters ist, die Wahrheit zu zeigen.

Wenn dabei der Dramatiker scheinbar paradox verfährt, indem er den Helden als geschoben und die Handlung als unbewußt darstellt, tut er nichts anderes als die Natur selbst. Die wichtigsten Handlungen des Lebens sind alle „dramatisch“, nämlich unbewußt und mehr geschoben als beabsichtigt. Ein Liebespaar findet sich ohne Absicht zusammen. Sie werden vom Gefühl überwältigt. Das Weitere geschieht gegen den Willen

des Mädchens. Die Schwangerschaft tritt unbeabsichtigt ein, ohne daß ihr Verlauf bestimmt werden kann. Das Ergebnis der Geburt ist eine Überraschung. Wie eine dramatische Handlung wird auch das Leben von außerhalb der bewußten Willensphase liegenden Umständen beeinflusst.

Dramatische Situationen des täglichen Lebens sind solche, in denen ein von einem Wahn Befallener, zum Beispiel ein Verliebter, getäuscht wird. Alle anderen Menschen, außer ihm, sehen, wie er betrogen wird. Nur er hat keine objektive Beurteilung der Wirklichkeit. Seine Blindheit schafft dramatische Situationen, bei denen die Mitmenschen mehr wissen als er.

In zwei französischen Stücken ist die dramatische Situation soweit bis in die letzte Konsequenz geführt, daß ein Verliebter als Einziger unter den Mitspielern und den Zuschauern nicht weiß, daß er verliebt ist. In „Mein Fräulein Mutter“ von Verneuil hält ein junger Mann seiner gleichaltrigen Stiefmutter erbitterte moralische Predigten und bewacht eifersüchtig ihre Abenteurer. Er ist fest davon überzeugt, daß er nur die Ehre seines, übrigens auch auf Abenteurer gehenden Vaters vertritt, wenn er ihr Stelldichein mit einem anderen Mann stört, bis dieser ihm schließlich zu seinem Erstaunen ins Gesicht sagt, daß er ja in seine Stiefmutter verliebt sei. Sein Verhalten ist doppelt dramatisch: erstens, weil er unbewußt handelt, zweitens, weil er eine kämpferische, gegnerische Stellung zu seiner Geliebten einnimmt.

In „Mein Gatte“ von Géraldy läßt sich ein Mann von einer verheirateten Frau, die er, wie er glaubt, nur als Freund verehrt, raten, welches Mädchen er heiraten soll. Er läßt sich von ihr so sehr beeinflussen, daß er alle ihre Ratschläge befolgt, sich mit einem anderen Mädchen verlobt, bis er am Ende merkt, daß sie es eigentlich ist, die er liebt. Das merken aber von Anfang an die Zuschauer und bereits alle Mitspieler, besonders der Gatte, der seine Frau mit Eifersucht bedrängt. Nur der Held ist über seine eigenen Gefühle ahnungslos und bringt die verheiratete Frau in peinliche Situationen. Er kränkt sie auch dadurch, daß er sich erst so spät seiner Neigung bewußt wird und zu ihr immer von einer anderen Frau spricht, die er zu lieben glaubt.

Für eine dramatische Situation benötigt man einen Konflikt. Im folgenden Abschnitt werden die gebräuchlichsten dramatischen Situationen besprochen werden. Hier soll das Problem der tragischen Schuld erläutert werden, das einen Konflikt erst „dramatisch“ macht. Wenn jemand von einem Ziegelstein getroffen wird, ist das wohl

tragisch im landläufigen Sinne, aber nicht dramatisch. Dramatisch wird der Vorgang erst, wenn der Betreffende zu einem Teil selbst daran schuld ist, daß ihn der Ziegelstein trifft. Wenn er zum Beispiel vorher gewarnt wurde, nicht an dem auffälligen Hause vorbeizugehen und er das Schicksal herausfordert.

Hugo Dinger<sup>5</sup> definiert die tragische Schuld folgendermaßen: „Die Lehre von der tragischen Schuld besagt in ihrer einfachsten und allgemeinsten Fassung, daß der Untergang eines dramatischen Helden in kausalem Zusammenhang stehen müsse mit einer von ihm begangenen Verfehlung. Somit ist der Leidende und Untergehende in irgend einem gewissen Maße schuld an seinem Verhängnisse, und nur durch diese Schuld soll uns der Anblick seines Leidens und Untergehens erträglich erscheinen. So vermag beim Tragischen die ästhetische Lust einzutreten. Ein unverschuldetes Leiden würde uns Mißbehagen erwecken, das Leiden muß daher in unserem Vorstellungsgange gerechtfertigt sein.“ Die „tragischsten“ Personen der Weltgeschichte, Sokrates und Jesus Christus, wurden niemals dramatisiert, weil sie ohne tragische Schuld sind. Schuldloses Leiden widerstrebt der poetischen Gerechtigkeit. Die großen Bösewichter dagegen wurden immer wieder dramatisiert. Hegel sagt: „Die tragischen Helden sind ebenso schuldig wie unschuldig.“ — „Solch einem Heros könnte man nichts Schlimmeres nachsagen, als daß er unschuldig gehandelt habe. Es ist die Ehre der großen Charaktere, schuldig zu sein.“ Der Grund liegt darin, daß ihr kollusionsvolles Pathos sie zu verletzenden schuldvollen Taten führt.

Der Konflikt, der die Voraussetzung für eine dramatische Situation ist, muß also eine tragische Schuld des Helden beinhalten. Selbst die leichteste Posse wird nicht auf die Schuld des Helden verzichten. Nun sollen die drei Grundgesetze des Dramas behandelt werden: Die Einheit der Handlung, die Einheit der Zeit und die Einheit des Raumes.

### Die Einheit der Handlung:

Ein Theaterstück kann nur einen Konflikt und nur eine dramatische Situation zum Inhalt haben. Einzelspannungen dürfen nur dem einen Ziel untergeordnet sein, die Schlussszene zu erreichen. Auf diese hin muß das ganze Stück gearbeitet sein. Das Ziel ist von Anfang an bekannt. Ob und wie es erreicht wird, das ist der Inhalt des

<sup>5</sup> Hugo Dinger: „Dramaturgie als Wissenschaft“ (Band I, Seite 181).

Stückes. Ernst Hirt<sup>6</sup> sagt, daß das Drama die Tendenz habe, nur seine letzte Szene darzustellen. Die erste Szene ist nur Gegenwart, die folgenden können Vergangenes aus den vorigen Szenen anklingen lassen. Nun ist es Kompositionskunst des Dramatikers, alle vorausgegangenen Szenen in der Schlußszene noch einmal gegenwärtig zu machen und mitspielen zu lassen. Diese alle sollen, wie bei Shakespeare und Schiller, in ihr zusammenstürzen. Darin liegt die Einheit der Handlung.

#### Die Einheit der Zeit:

Neben der Einheit der Handlung muß auch die Zeit einheitlich sein. Die dramatische Zeit heißt Gegenwart. Ernst Hirt sagt darüber: „Einheit der Zeit, ununterbrochenes Spiel, ist ein immanentes Postulat der dramatischen Form. Man soll aber, um Unklarheiten zu vermeiden, zeitliche Konzentration der Ereignisse sagen. Jeder Dramatiker, außer der der Sturm- und Drangzeit, strebt nach der Einheit der Zeit. Das Drama kann als Gegenwart keine Anschauung langer Zeitstrecken geben. Das kann nur das Epos. Daher wird in schlecht dramatisierter Epik das wichtigste erzählt, was man sehen sollte.“ Hebbel sagt: „Die Kunst kann sich nicht, wie die Natur, ins Unermeßliche ausdehnen. Kunst ist Konzentration, Verdichtung, freiwillige Beschränkung.“

Wenn man eine epische Handlung, also eine, die sich auf längere Zeitstrecken ausdehnt, dramatisiert, muß man folgendermaßen verfahren: Man zeigt nur das, was unmittelbar auf die Schlußhandlung zugeht. Die Vergangenheit, die eine Voraussetzung der Schlußhandlung bildet, entwickelt man nach der analytischen Methode des König Oedipus von Sophokles oder der Gespenster von Ibsen. Man läßt stufenweise immer nur das, was von unmittelbarem Gegenwartsinteresse der jeweiligen Szene ist, lebendig werden. Hirt sagt: „Das Gesetz für die Hereinnahme des Vergangenen in die Gegenwart des Dargestellten, das Umbiegen des Epischen in s Dramatische, ist klar: das Vergangene muß von der Gegenwart als Motiv gefordert werden. Episches dramatisch machen, heißt aber, schematisch gesprochen, gegenwärtig machen.“ Denn auf der Bühne zählt nur die Zeit, die die Vorstellung einnimmt. Das einzige Zeitelement, das dem Dramatiker zur Verfügung steht, sind die zwei Stunden Spieldauer! Man erkennt den guten Dramatiker daran, daß er sich nur dieser hundertzwanzig Minuten als Zeitelement bedient. Der schlechte Dramatiker wird Vorgänge zeigen, die eine viel größere Zeitspanne benötigen, um wirklich zu ge-

<sup>6</sup> Ernst Hirt: „Das Formengesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung“ (Berlin 1923). (Seite 96 u. ff.)

schehen. Für den gewiegten Dramatiker ist jede Minute ein dramatisches Element. Ja, wenn er eine ruhige Szene bringt, die eine gewisse Zeit verstreichen läßt, dann nur, weil er eine nicht gezeigte Handlung in der Zwischenzeit hinter die Bühne verlegt. Über diese Zeithandlung hinter den Kulissen sagt Hirt: „Der Anfänger und Dilettant bringen immer nur heftige Vordergrundhandlungen, rastlos Tat auf Tat, und erkennen nicht, warum sie keinen Eindruck erzielen. Sie wissen nicht um das Geschehnis, welches die ruhige Szene doch dramatisch bewegt und dicht macht: die Zeithandlung hinter den Kulissen.“ Während der Chor bei Sophokles ruhig singt, geschieht hinter der Bühne, wie der Zuschauer wohl ahnt und später erfährt, Gräßliches. Schiller ist ein Virtuose darin, ruhige Szenen auszumalen, während wichtige Ereignisse sich abseits abspielen. Lyrik und Epik wird im Drama nur angewandt, um Zeit für die Handlung hinter der Bühne zu gewinnen. Denn schon das bloße Fließen der Zeit muß im Drama Handlung bedeuten. Der große Dramatiker läßt jede der hundertzwanzig Minuten intensiv erleben. Das Ticken der Uhr muß von dem Herzschlag des in Spannung versetzten Zuschauers begleitet sein.

#### Die Einheit des Raumes:

Die Einheit des Raumes wird durch die Gebundenheit an den Bühnenraum bestimmt. Wenn auch Drehbühne und Vorhang oftmaligen Wechsel ermöglichen, ist es nicht gut, auf räumliche Konzentration zu verzichten. Maßgebend dafür sind ebenfalls die Worte Hirts, der im einzigen Schauplatz ohne Szenenwechsel die höchste Konzentration sieht: „Was den echauffierten Dilettanten und den zu sehr im Stofflichen befangenen jungen Dichter lähmt, das freut den Meister als den wahren Quell eines organischen Stils: je mehr von der Konvention sanktionierte äußere Bedingungen hinsichtlich Aufführungszeit und Ort, je klarer, eindeutiger dieser äußere Zwang, desto reiner der Stil des Dramas. Diese äußeren Gegebenheiten schützen allein das Drama vor dem Untergang in die dialogisierte Epik.“

Wenn also der Dramatiker einen Konflikt gefunden hat, der eine dramatische Situation schafft, muß er diese so auf die Schlußhandlung zu ausbauen, daß die Einheit der Handlung, der Zeit und des Raumes gewahrt wird. Diese Entwicklung muß nach den Spannungsgesetzen kunstvoll aufgebaut sein, wie es der Abschnitt „Technik des Dramas“ zeigen wird. Jetzt sei aber schon gesagt, daß diese Auflösung des Konfliktes nicht genügt. Die Schlußhand-

lung muß um eine neue Verwicklung bereichert werden, damit die Entspannung nach der Auflösung nicht zu schnell eintritt. Gustav Freytag<sup>7</sup> hat die Technik des Dramas in eine ansteigende und eine fallende Linie eingeteilt. Der Scheitelpunkt, der zu gleicher Zeit Wendepunkt ist, liegt beim Fünfakter meistens im dritten Akt. Da man aber bekanntlich länger auf einen Berg steigt, als hinunter geht, muß der Abstieg gedehnt und durch neue Verwicklungen erschwert werden. Nun würde es aber gegen das dramaturgische Gesetz verstoßen, das besagt, daß alle Handlung nur die Schlußhandlung gegenwärtig machen darf, wenn auf einmal ein neues Motiv hinzukäme. Die Mine zu diesem Hinausschub der Entscheidung, die meistens im vierten Akt eintritt, muß von Anfang her gelegt sein. Goldoni verfährt folgendermaßen: Wenn in „Das Kaffeehaus“ der ausgerissene Leander von seiner Frau in seiner Doppelrolle entlarvt und auf den ehelichen Pfad zurückgeführt wird, könnte das Stück zu Ende sein. Aber jetzt setzt eine neue Spannung ein, die wohlweislich schon vorher motiviert wurde. Sein Spielgenosse Pandolfo wird wegen Falschspiels verhaftet. Nun zittert man darum, daß Leander, der garnicht wußte, daß er die Mittel zu seinem luxuriösen Leben dem Falschspiel seines Freundes verdankte, auch verhaftet werden könnte. Da schon im ersten Akt der Verdacht geäußert wurde, daß Pandolfo falsch spielt und der ganze Verlauf des Stückes dies scheinbar bestätigt, zittert man bis zum letzten Vorhang, daß auch Leander verhaftet werden könnte.

Dieses Beispiel soll zeigen, daß man außer dem Vorbereiten der Schlußszene noch für einen Hinausschub derselben rechtzeitig sorgen muß. Da diese Kunst nur von sehr wenigen Dramatikern beherrscht wird, kam der vierte Akt so sehr in Verruf, bis man ihn strich. Es blieben nur mehr vier Akte im Ganzen übrig und schließlich nur mehr drei. Walter Harlan<sup>8</sup> sagte, man solle statt der ansteigenden und fallenden Handlung nach französischem Muster nur eine ansteigende Handlung führen und sofort nach Lösung des Konfliktes den Schlußvorhang fallen lassen. Auch im Film hat man versucht, statt einer ansteigenden und fallenden Handlung nur eine ansteigende Handlung auf die Schlußszene hin zu führen.

Ein virtuoser Dramatiker, der den Hinausschub der Schlußhandlung meistert, wie Schiller, jongliert dagegen mit schöpferischen Konstruktionsmöglichkeiten. Er verwendet bei Maria Stuart einen

<sup>7</sup> Gustav Freytag: „Die Technik des Dramas“ (Leipzig 1876).

<sup>8</sup> Walter Harlan: „Schule des Lustspiels“ (Berlin 1903).

Pyramidenbau der Handlung, bei Wilhelm Tell eine fallende Linie der ganzen Handlung und bei Wallenstein eine steigende Linie der ganzen Handlung, abgesehen von den Stücken, in denen er in der Mitte einen Höhepunkt legt. Schiller bedient sich folgenden Hilfsmittels: Er baut seine kühnen dramatischen Konstruktionen auf zwei Pfeilern auf. Er operiert statt mit einem mit zwei Helden, oft, indem er die Rolle des Gegenspielers vergrößert: Karl und Franz Moor, Don Carlos — Marquis Posa, Maria Stuart — Elisabeth. Dadurch fließt ihm die Handlung reich aus zwei Kraftquellen zu. Wer nicht den vierten Akt schon im ersten motiviert, muß zur Streckung der Handlung zu einer Episode greifen und eine neue Figur einführen. Lessing verwendet auf diese Weise die Orsina in „Emilia Galotti“ und den Riccaut in „Minna von Barnhelm“.

Ein Beispiel dafür, daß die beengenden Regeln den Könnern zur wahren Entfaltung seines Talentes veranlassen, ist Heinrich Laube, der ein wahrer Virtuose des vierten Aktes ist. Bulthaupt<sup>9</sup> sagt über seine Technik: „Mit Geschick weiß er den Höhepunkt von dem sogenannten „tragischen Moment“ zu trennen und da er dies fast immer in den gefährlichen Akt der fallenden Handlung, den vierten verlegt, für den er sich überdies irgend ein bis dahin zwar angedeutetes aber zurückgestelltes Motiv zur Ausnutzung aufzusparen pflegt, so ist dieser Akt bei ihm in der Regel der effektvollste. — Daß der Dramatiker von diesen Kunstgriffen zum Heil der Bühnenkunst Nutzen ziehen könne, steht außer Zweifel, und ich möchte jedes Genie verpflichten, ehe es sich auf das Podium wagt, der Laubeschen Technik ein aufmerksames Studium zu schenken.“

Selbstverständlich erfordert wie ein Fünfaktor auch ein Vierakter, ein Dreiakter und Einakter, ja der kleinste Sketch einen Hin aus schub der Entscheidung, um nicht nach dem Mittelpunkt sofort an Spannung zu verlieren. Dabei soll dieses neue Spannungselement nicht als Überraschung, sondern wohlmotiviert und vorbereitet eintreten. Es muß wie jedes Handlungselement nach den Spannungsgesetzen gebaut sein.

Wie erzeugt man Spannung? Bulthaupt sagt, nicht in der Überraschung sondern in der Erfüllung des Erwarteten liegt das Geheimnis der theatralischen Wirkung. Wenn in einer dramatischen Handlung die wichtigsten Momente die Erkennungsszene und der mit ihr verbundene Glücksumschlag sind, sorgen die Spannungsmomente für eine kunstgemäße Vorbereitung der dramatischen

<sup>9</sup> Heinrich Bulthaupt, Band II, Seite 333.

Höhepunkte. Spannung besteht darin, daß meist ein Geheimnis gehütet wird, welches nahe daran ist, entdeckt zu werden. Oder es werden Personen und Geschehnisse erwartet, die lange ausbleiben oder beim Erscheinen eine ganz andere Situation schaffen, als man erwartet hat.

Ein beliebtes Spannungsmittel ist das Retardieren, daß das Ereignis in dem Moment, in dem es erwartet wird, hinausgeschoben wird. In den „Feenhänden“ von Scribe fängt der Mann, der die erlösende Botschaft bringt, plötzlich zu stottern an. Jacobs<sup>10</sup> sagt über Ibsens Technik, etwas anzukündigen, zu beginnen, im erwarteten Moment zu unterbrechen und dann wieder unerwartet eintreten zu lassen: „Den Zuschauer gleichzeitig einweihen und überraschen, ein Geschehnis öffentlich mit der Zündschnur versehen und doch unvermutet explodieren lassen.“

Die Frage, die alle Dramaturgen beschäftigt hat, ist das Überraschungsmoment. Wieviel darf der Zuschauer und wieviel die Personen von dem zu erwartenden Ereignis im voraus wissen? Aristoteles<sup>10a</sup> stellt vier Möglichkeiten fest:

1. daß die Personen etwas Schreckliches bewußt tun, ihr nahes Verhältnis wissen, wie die Medea des Euripides, die ihre Kinder umbringt. Diese Möglichkeit hält Aristoteles für nicht sehr günstig.
2. Es ist aber auch möglich, daß die schreckliche Tat unbewußt vollbracht wird und das nahe Verhältnis erst später erkannt wird. So zum Beispiel beim Oedipus des Sophokles, der nicht weiß, daß er seinen Vater getötet und seine Mutter geheiratet hat. Aristoteles hält diese Möglichkeit für besser, denn so fällt das Verletzende weg und die Erkennung wirkt niederschmetternd.
3. Der, welcher eine schwere Tat unwissentlich zu vollbringen im Begriffe steht, erkennt das nahe Verhältnis noch vor Ausführung. Iphigenie erkennt in dem Fremden, den sie opfert, ihren Bruder. Diese Möglichkeit bezeichnet Aristoteles als die wirksamste.
4. Wenn eine Person wissentlich eine schwere Tat auszuführen im Begriffe steht, sie aber nicht ausführt. Diese Möglichkeit ist die schlechteste.

Bei all diesen Möglichkeiten wird als selbstverständlich vorausgesetzt, daß der Zuschauer über das nahe Verhältnis unterrichtet

<sup>10</sup> M. Jacobs: „Ibsens Bühnentechnik“ (Dresden 1920).

<sup>10a</sup> Aristoteles: „Die Poetik“, übersetzt von Dr. Hans Stich, Reclams Universalbibliothek, Band 2337.

ist. Er weiß von Anfang an, daß Orestes der Bruder der Iphigenie und Oedipus der Sohn Jokastes ist.

Euripides enthüllte in seinem Prolog nicht nur die Vorgeschichte, sondern er klärte auch das Verhältnis der Personen untereinander auf, das sich diesen erst im Laufe der Tragödie offenbart. Darüber hinaus erzählt er den Lauf, den die Handlung nehmen wird und nimmt den Ausgang vorweg. Weit gefehlt, wer glaubte, er bringe den Zuschauer dadurch um jede Spannung. Umso aufmerksamer verfolgt dieser, wie die Personen, denen die Umstände und der weitere Verlauf noch nicht bekannt sind, reagieren und sich verhalten. Er weiht die Zuschauer in die köstliche Dialektik seines konstruierten Spiels ein und läßt die unwissenden Personen die ganze Dramatik erleiden.

Lessing sagte: „Überrasche Deine Personen, so viel du willst, aber gefälligst nicht uns, die Zuschauer!“

Diderot<sup>11</sup> stellt die Frage auf, ob man dem Zuschauer den Ausgang verheimlichen oder von der ersten Szene ankündigen soll? Vorbereitung oder Überraschung? Er entscheidet sich für die Vorbereitung. Der Zuschauer soll vorbereitet sein, dadurch wird die Erregung gestreckt. Sonst bleibt nur ein Moment der Überraschung und Trauer. Wenn auch die Personen unwissend sind, der Zuschauer muß unterrichtet sein. Denn wenn der Zustand der Personen dem Zuschauer unbekannt ist, hat er nicht mehr Interesse als die Personen. Es wird aber verdoppelt, wenn er genügend unterrichtet ist und wenn er fühlt, daß die Personen anders handeln würden, wenn auch sie informiert wären. Dadurch entsteht Spannung.

Diderot sagt: „Als Zuschauer will ich womöglich über alles unterrichtet sein, was die Personen nicht wissen. Zufrieden über das, was ist, soll ich stark das hoffen, was kommen wird. Eine Person soll mich auf die andere neugierig machen, ein Geschehen soll mich gegen das andere treiben, das ihm folgt. Die Szenen seien lebhaft und sollen nur das für die Handlung wichtige enthalten. Dann werde ich interessiert sein. Der Ausgang sei bekannt und zwar früh. Der Zuschauer sei immer schwebend in Erwartung des Lichtstrahls, der alle Personen in Bezug auf ihre Handlungen und ihren Zustand erleuchten wird.“ „Unwissenheit und Bestürzung erregen die Neugierde des Zuschauers und halten sie aufrecht; aber es sind die bekannten und immer erwarteten Dinge, welche ihn verwirren und

<sup>11</sup> Denise Diderot: „De la poésie dramatique.“

bewegen. Diese Quelle ist sicher, um die Katastrophe immer bereit zu halten.“

Bei historischen Stoffen ist der Ausgang ohnedies im voraus bekannt. Man weiß, daß Cäsar von Brutus ermordet wird. Auch nimmt die Bezeichnung „Trauerspiel“ den Ausgang vorweg. Mit Diderot und Lessing haben sich fast alle Dramatiker für die Mitwisserschaft des Zuschauers entschieden. Nur der jüngere Alexander Dumas hat in seinen „Notes du Théâtre“ und in seinem Stück „Demi-monde“ die zweite Theorie der Überraschung des Zuschauers versucht. Bei der Überraschung des Zuschauers darf dieser nicht eingeweiht sein, er vermute, wenn er kann und sei überrascht, wenn er nicht vermutet. Aber diese Theorie ist gefährlich, es gibt da einen riskanten Grenzstein, über den man stolpern kann.

Als der jüngere Dumas bei seiner Demi-monde das Publikum überraschen wollte, legte der Regisseur die Arbeit nieder und Dumas mußte selbst für dieses unerhörte Wagnis die Verantwortung übernehmen.

Als Olivier seiner früheren Maitresse Suzanne mitteilt, daß er ihren Verlobten, seinen Freund Raymond, im Duell getötet habe, überwindet sie rasch den Schmerz und fällt ihrem früheren Freund um den Hals. In diesem unerhört dramatischen Moment tritt der hinter der Portiere versteckte Raymond, der nur verletzt ist, hervor und ist nun endlich von Olivier über die Nichtswürdigkeit Suzannes überzeugt.

Nach alten Theaterregeln hätte man die Zuschauer eingeweiht, daß hinter der Portiere Raymond, der garnicht gestorben ist, versteckt sei. Fiebernd vor Aufregung saß Dumas bei der Premiere in seiner Loge, einen Theaterskandal erwartend. Schon waren die Hauschlüssel für ein Pfeifkonzert gezückt. Ein anderer Teil des Publikums war so überrascht, daß er innehielt, bis das ganze Theater in einen Beifallssturm losbrach. Der Theatercoup war also gelungen!

Dazu ist aber zu bemerken, daß die ganze Täuschung des Zuschauers nur während einer Szene anhält, und daß diese Szene die vorletzte des Stückes ist. In der Schlußhandlung ist aber jede Überraschung gestattet, denn eine Wendung jagt die andere. Das Hervortreten aus dem Vorhang ist, dramaturgisch gesprochen, der „Geniestreich“<sup>12</sup>, der zwischen dem „Gipfelpunkt“, der

<sup>12</sup> Siehe Seite 97 f.!

Todesnachricht, und der „Peripetie“, dem Abwenden Raymonds von Suzanne liegt. Der Geniestreich soll aber eine Überraschung auch für den Zuschauer sein. Als „Lösungsspitze“ gibt Raymond zur Abfertigung einen Scheck. Suzanne überwindet die „letzte Hemmung“, indem sie den Scheck aus dem Papierkorb, in den sie ihn verächtlich geworfen hat, wieder hervorholt, und die „Schlußhandlung“ ist die Möglichkeit, daß Olivier sich mit seiner früheren Maitresse wieder aussöhnt.

Diese letzten dramatischen Situationen der Handlung laufen mit einer mathematischen Präzision wie ein Uhrwerk und in einem atemberaubenden Tempo, eine die andere jagend, ab, daß sie, je mehr Überraschungen sie enthalten, umso mehr Spannung erzeugen. Um aber das Überraschungsmoment nicht nur auf die Personen, sondern auch auf die Zuschauer anzuwenden, muß man die Theaterpraxis eines Dumas besitzen, der ganz genau wußte, daß er sich nur in den Schlußszenen eine solche Herausforderung des Publikums erlauben durfte.

Ibsen hätte den Vorhang zwar nicht gelüftet, aber durch geheimnisvolle Andeutungen, durch abgebrochene Mitteilungen, den Zuschauer ahnen lassen, daß irgend etwas zu erwarten sei. Er hätte geschickt dem Zuschauer den Verdacht eingeflößt, daß Raymond vielleicht garnicht tot ist, daß hinter dem Vorhang jemand verborgen sein könnte. Daß Olivier Suzanne vielleicht nur eine Lektion erteilen wolle!

Ibsen schlägt sozusagen den Mittelweg ein. Er entscheidet sich zwar auch für die Mitwisserschaft des Zuschauers, aber er sagt ihm nicht gleich alles. Er weilt ihn etappenweise ein und läßt ihn den Ausgang nur ahnen. Niemals darf ein Geschehen zufällig, ohne vorheriges Motivieren und Vorbereiten eintreten. Es muß sich logisch aus dem Vorgegangenen entwickeln.

Jacobs<sup>13</sup> charakterisiert Ibsens Methode folgendermaßen: „Ibsens Instinkt geht offenbar darauf, den Zufall, den Abgott der schlechten Bühnendichter, vom Altar zu stoßen. Zu diesem Zweck überzieht er sein gesamtes Werk mit einem Netz von Andeutungen, die, richtig verstanden, auf jede Schicksalswende vorbereiten. Bei diesem Beginnen wird die höchste Fertigkeit der technischen Kunst erfordert. Denn es gilt, der szenischen Wirkung zwar die Plumpheit, aber nicht zugleich die überraschende und überrumpelnde Kraft zu rauben. Der Zuschauer genießt obendrein das ästhetische

<sup>13</sup> M. Jacobs: „Ibsens Bühnentechnik“ (Dresden 1920).

Vergnügen, in einer halb überhörten Ankündigung nachträglich den Wink seines Dichters zu erkennen und solchermaßen bewußt in den Kreis der Eingeweihten vorzudringen. Die Mitspieler sollen aus der Fassung vor Schreck fallen, nicht die Zuschauer.“

Wenn nämlich die Zuschauer von Anfang an gleich alles wissen, brauchen sie garnicht den Schluß abwarten. Die Möglichkeit des Schlusses muß aber vorher schon angedeutet sein. So verfahren auch alle Kriminalromane und Kriminalstücke, die scheinbar den Leser und den Zuschauer an der Nase herumführen. Wenn diese aber am Schluß das Vergangene überdenken, kommen sie darauf, daß sie aus diesen oder jenen Andeutungen wohl den Ausgang hätten voraussehen können. Dieses Intelligenzspiel ist der Reiz solcher Stücke. Sie geben ein Rätsel auf, das für jeden aufmerksamen Zuschauer zu lösen ist

Die Technik dieser Stücke ist, den Zuschauer stufenweise mehr wissen zu lassen. Wenn er auch scheinbar nicht mehr als die Personen weiß, so wird doch durch Hinweise, unerklärliche Andeutungen und den Personen verborgene Ermittlungen der Verdacht des Zuschauers in die Richtung der Lösung gesteuert.

Einen wirkungsvollen Beweis, daß nur eine dramatische Handlung einem Theaterstück bleibenden Wert verleihen kann, gibt Otto zur Nedden<sup>14</sup>: Die mittelalterliche Dramendichtung entbehrte bleibender Dauer und Gültigkeit, weil ihre Stoffe epischen Charakter hatten und eigentliche dramatische Momente fehlten, wie sie die Griechen sofort als Voraussetzung und innere Notwendigkeit einer großen dramatischen Kunst erkannt hatten. Daher müsse sich das moderne Drama von einer falschen Nachahmung einer äußeren Form Shakespeares freimachen, die durch die zweistöckige elisabethanische Bühne verursacht war. Zur Nedden folgert: „Das Drama wird nur dann eine Zukunft haben, wenn es die in den letzten Jahren und Jahrzehnten schon fast zur Gewohnheit gewordene „Bilderbogen“-Technik wieder verläßt und seine Aufgaben gegenüber dem Roman und dem Film scharf abgrenzt.“

---

<sup>14</sup> Otto C. A. zur Nedden: „Drama und Dramaturgie im 20. Jahrhundert“ (Würzburg 1940).

## Die dramatischen Situationen.

„Dramatisch“ heißt im gewöhnlichen Sprachgebrauch eine heftig gesteigerte Handlung. Wenn jemand laut schreit, wenn eine Tötlichkeit begangen wird, ist das schon dramatisch. Es gibt auch Rüpel-szenen, in denen auf der Bühne die Dramatik lediglich in derb gesteigerten Handlungen liegt. Das hohe Drama dagegen beschränkt sich auf solche Situationen, in denen auch eine gesteigerte seelische Spannung liegt. Diese tritt am heftigsten zu Tage, wenn die Handlung in Widerspruch zum Wollen gerät: Wenn ein Vater seinen Sohn opfern muß, zwei Liebende sich hassen müssen.

Wenn wir aber alle dramatischen Situationen durchgehen, so werden wir bemerken, daß nur diejenigen die Jahrhunderte überdauern, in denen ein Widerspruch zwischen Wissen und Handeln liegt. Der Zuschauer empfindet die höchste Lust, wenn er mehr als die Personen auf der Bühne weiß.

Die Erkennungsszene, der Höhepunkt im griechischen Drama, in der die Personen den Irrtum erkennen, in dem sie sich bisher befanden, wird verdoppelt, indem ihr eine andere Erkennungsszene vorangeht, in der der Zuschauer den Irrtum erkennt, in dem sich die Personen befinden. Dadurch erlangt der Zuschauer ein Überlegenheitsgefühl über die Personen. Er kommt sich gescheit vor, die dramatischen Personen erscheinen dumm. Welch höheres Lustgefühl kann ein Mensch empfinden als das geistiger Überlegenheit? Der dümmste Tropf wird durch den Dramatiker, solange er im Theater sitzt, zu einem Wissenden erhoben. Ein höheres Glück kann dem schmeicheleibedürftigen Menschen nicht widerfahren. Denn in die Lage versetzt zu werden, Königen und Bettlern, Jünglingen und Greisen überlegen zu sein, in diese gehobene Lage wird der Durchschnittsmensch im Leben nur selten versetzt.

So schmeichelhaft auch die Mitwisserschaft des Zu-

schauers ist, sie ist nicht die Bedingung für eine dramatische Situation. Es gibt auch solche, die nicht dieses Lustgefühl vermitteln. Um einen kurzen Überblick über die dramatischen Situationen zu geben, wollen wir alle der Reihe nach durchgehen. Der französische Dramaturg Georges Polti<sup>1</sup> hat sie in einem Buche mathematisch gegenübergestellt, alles Gemeinsame und alle Abarten in Tabellen gesammelt.

Der Anfänger möge seinen Schöpferdrang, neue Situationen zu schaffen, vor der beschränkten Zahl der bisher verwendeten Situationen eindämmen.

Goethe sagte zu Eckermann, daß Gozzi behauptete, daß es nur sechsunddreißig dramatische Situationen gäbe. Schiller mühte sich sehr, um mehr zu finden, aber er fand nicht einmal so viele wie Gozzi. Gérard de Nerval zählte sogar nur vierundzwanzig.

Wir wollen also der Reihe nach die 36 dramatischen Situationen, wie sie Georges Polti erläutert, betrachten:

1. Situation: *Bitte*. Handelnde sind: Ein Verfolger — ein Bittender — eine unentschiedene Macht. Oedipus auf Kolonos bittet um ein Asyl, um zu sterben.
2. Situation: *Rettung*. Handelnde: Der Unglückliche — der Drohende — der Retter.  
Es ist die umgekehrte Situation: Lohengrin erscheint als unerwarteter Retter.
3. Situation: *Rache*. Das Verbrechen — der Rächer — der Schuldige. Polti zählt fünfzehn verschiedene Rachen auf. Clavigo rächt seine entehrte Schwester, der Richter von Zalamea seine Tochter. Shylock im „Kaufmann von Venedig“ rächt sich, nachdem er der Seinen beraubt ist, der Graf von Monte Christo (Dumas) rächt nach einer falschen Anklage.
4. Situation: *Familienrache*: Erinnerung an das verwandte Opfer — verwandter Rächer — verwandter Schuldiger. Elektra rächt ihren gemordeten Vater an der schuldigen Mutter.
5. Situation: *Strafe*: Die Züchtigung — der Fliehende. Schillers Räuber wegen Straußenraub von der Gerechtigkeit verfolgt. Don Juan vom Schicksal wegen Frevels verfolgt. Im gefesselten Prometheus von Aischylos, Goetz von Berlichingen von Goethe und Ring des

<sup>1</sup> Georges Polti: „Les 36 situations dramatiques“ (Paris 1895); 1924 erschien eine zweite Auflage mit neueren Beispielen.

Nibelungen von Wagner: ein Held im Kampf gegen eine strafende Übermacht.

6. Situation: **Schweres Mißgeschick:** Feindlicher Sieger oder Vorbote — geschlagene Macht. Die Perser des Aischylos erleiden eine Niederlage. Gestürzte Könige: Bei Shakespeare Heinrich VI., Richard II. König Lear erleidet Undank. Das von Faust verlassene Gretchen.
7. Situation: **Beute:** Gebieter oder Unglück — der Schwache. „Die natürliche Tochter“ Goethes wird unschuldig das Opfer ehrgeiziger Intrigen. „Die Blinden“ von Maeterlinck sind von ihrer einzigen Hoffnung verlassen.
8. Situation: **Revolt:** Der Tyrann — die Verschwörung. „Die Verschwörung des Fiesco“, „Wilhelm Tell“ von Schiller, „Egmont“ von Goethe.
9. Situation: **Wagnis:** Der Waghalsige — der Gegenstand und der Widersacher. Faust's Jagd nach Abenteuern, Parsivals Wiedernahme des Grals.
10. Situation: **Entführung:** Der Entführer — die Entführte mit oder ohne Zustimmung der Wächter. „Die Entführung aus dem Serail“ von Mozart.
11. Situation: **Rätsel:** Der Frager — der Sucher — das Zweifelhafte. Turandot von Gozzi.
12. Situation: **Erlangen:** Der Bittsteller — der Zurückweisende oder Schiedsrichter — die Gegenpartei. Durch List oder Gewalt vom Besitzer einen Gegenstand erlangen. Wildes Salome will das Haupt des Jochanann.
13. Situation: **Familienhaß:** Cain von Byron — Bruderhaß. In „Die Cenci“ von Shelley haßt die Tochter den Vater.
14. Situation: **Nebenbuhlerschaft der Verwandten:** Viele Stücke Voltaires behandeln die Rivalität unter Brüdern.
15. Situation: **Mörderischer Ehebruch:** Ehebrecherischer Gatte — mitschuldiger Ehebrecher — betrogener Gatte. Bei Aischylos wird Agememnon aus Ehebruch getötet. In „Zobeide“ von Gozzi wird die Gattin aus Ehebruch und Berechnung getötet.

16. Situation: **Wahnsinn**: Der Irre — das Opfer. Ibsens Hedda Gabler zerstört aus Bosheit ein Werk. Kalidasas Sakuntala verliert durch Wahnsinn den Geliebten.
17. Situation: **Verhängnisvolle Unklugheit**: Der Unbesonnene — das Opfer oder der verlorene Gegenstand. Aus Unklugheit sein eigenes Unglück sowie Ehrlosigkeit verursachen, aus Neugierde ein geliebtes Wesen verlieren, aus Leichtgläubigkeit den Tod jemandes verursachen. In der „Wildente“ wird Tod und Übel aus Torheit verursacht.

Dies waren bisher nur Themen, Sujets, Vorwürfe, Ausgangspunkte für eine dramatische Handlung oder deren Endziel. Nun folgen zwei Situationen, die bereits in sich den Keim zu einer dramatischen Handlungsführung haben, weil sie so angelegt sind, daß sich aus ihnen von selbst eine Handlung entwickelt, indem die Mitwisserschaft des Zuschauers und der Irrtum der dramatischen Personen bereits vorgebildet sind. Diese Situationen bereiten schon von Anfang an die Erkennungsszene vor. Man wird bemerken, daß gerade diese Situationen häufig dramatisiert wurden, weil sie am ergiebigsten sind.

18. Situation: **Unbewusstes Liebesverbrechen**: Der Liebhaber — die Geliebte — die Enthüllung. Oedipus erfährt, daß er seine Mutter geheiratet hat. In „Die Braut von Messina“ erfahren die Brüder, daß sie ihre Schwester geliebt haben. In den Gespenstern von Ibsen ist Oswald gerade im Begriff, seine unbekannte Halbschwester als Geliebte zu nehmen. Fälle, in denen jemand im Begriff ist, aus Unwissenheit einen Ehebruch zu begehen, sind „König Hirsch“ und die „Liebe der drei Orangen“ von Gozzi.
19. Situation: **Einen der Seinen unerkannt töten**: Der Mörder — das unbekannte Opfer — die Enthüllung. Polti zählt einundzwanzig Möglichkeiten dieser Situation. Das Wesentliche ist wohl, ob die Erkennungsszene vor der Tat erfolgt, die dann unterbleiben kann, wie in „Iphigenie auf Tauris“ (Euripides, Racine, Gluck, Goethe), wo die Schwester im Begriffe ist, ihren unbekanntem Bruder zu opfern, oder nach dem Mord, wie in „Rigoletto“ (Victor

Hugo, Verdi), wo der Vater, der den Entführer seiner Tochter töten lassen will, entdeckt, daß diese statt des Liebhabers getötet wurde. Im „24. Februar“ von Werner tötet der Vater, ohne es zu wissen, seinen Sohn. In Semiramis von Voltaire wird die unbekannte Mutter von ihrem Sohn getötet, in „Mahomet“ von Voltaire tötet der Held auf Ratschläge seinen Vater, ohne es zu wissen und heiratet seine unbekannte Schwester. Das „Blaue Ungeheuer“ von Gozzi ist im Begriffe, den Geliebten zu töten, ohne ihn wiederzuerkennen.

Nicht nur Voltaire hat sich auf diese Situation spezialisiert. Besonders Victor Hugo bezieht den größten Teil seiner dramatischen Wirkungen aus dieser Situation: In zehn seiner Dramen kommt diese Situation vor. Für Victor Hugo ist das Drama die unfreiwillige Ursache, direkt oder indirekt den Tod dessen, den man liebt, zu verursachen. Nicht nur zehn seiner Dramen handeln davon, in „Lucrezia Borgia“ kommt diese Situation fünfmal vor:

1. Im ersten Akt läßt Gennaro seine unbekannte Mutter beschimpfen.
  2. Er beschimpft sie selbst, ohne sie zu erkennen.
  3. Im zweiten Akt verlangt die Mutter den Tod ihres unerkannten Sohnes.
  4. Es gibt kein anderes Mittel für sie selbst, als den Tod des Sohnes herbeizuführen, immer noch unerkannt und von ihm beschimpft.
  5. Im dritten Akt vergiftet sie ihren Sohn, ohne es zu wollen, um von ihm, unerkannt, beschimpft, bedroht und getötet zu werden.
20. Situation: Sich dem Ideal opfern: Der Held — das Ideal — der Gläubige oder das Opfer. Diese Situation handelt von der politischen oder religiösen Ehre. Im Interesse des Staates sein Leben zu opfern ist der Inhalt fast aller Tragödien des Corneille: Othon, Sertorius, Sophonisbe, Pulchérie, Titus und Bérénice. Die Antigone des Sophokles opfert sich für das Wohlergehen der Ihren, „Der standhafte Prinz“ von Calderon für seinen Glauben.

21. Situation: **Sich für Nahestehende opfern**: Der Held — der Nahestehende — der Gläubige oder das Opfer. Sein Leben, sein Wohl, seinen Ehrgeiz, seine Ehre dem Wohle eines Nahestehenden, eines Geliebten, eines Verwandten opfern. „Maß für Maß“ von Shakespeare.
22. Situation: **Sich der eigenen Leidenschaft opfern**: Der von der Leidenschaft ergriffene — der Gegenstand der verhängnisvollen Leidenschaft — das Opfer. Tannhäuser: Eine Leidenschaft zerstört das Gelöbnis der Reinheit. Manon (Prevost, Massenet, Puccini): Eine Leidenschaft zerstört die Zukunft. Antonius und Cleopatra (Shakespeare): Eine Leidenschaft zerstört die Macht. L'Arlesienne (Daudet, Bizet): Eine Leidenschaft zerstört die Gesundheit. Salome (Wilde, Richard Strauß): Versuchungen schlagen das Gefühl der Pflicht und des Mitleids nieder.
23. Situation: **Die Pflicht, die Seinen zu opfern**: Der Held — der zu opfernde Nahestehende — die Notwendigkeit des Opfers. In „Iphigenie in Aulis“ (Euripides, Racine) muß der Vater seine Tochter aus öffentlichem Interesse opfern.
24. Situation: **Rivalität Ungleichher**: Der geringere Nebenbuhler — der überlegene Nebenbuhler — das Ziel. Polti zählt zwölf verschiedene Arten auf: Die Rivalität eines einfachen Menschen und eines Zauberers, eines Siegers und eines Besiegten, eines Königs und eines Herren (Sakuntala von Kalidasa), eines Reichen und eines Armen, eines Geehrten und eines Verachteten, zwischen zwei fast Gleichen (Meistersinger von Richard Wagner), einer Siegerin und ihrer Gefangenen (Maria Stuart von Schiller), einer Königin und ihrer Untertanin (Maria Tudor von Victor Hugo), einer Herrin und ihrer Dienerin.

Dann gibt es eine doppelte Rivalität, wie sie Lessing in „Emilia Galotti“ zeigt.

25. Situation: **Ehebruch**: Der betrogene Gatte — der ehebrecherische Gatte — der mitschuldige Ehebrecher.

Dreißig verschiedene Arten des Ehebruchs stellt Polti auf seiner dramatischen Tabelle zusammen: Die Maitresse wird wegen eines jungen Mädchens betrogen (Miß Sara Sampson von Lessing) oder wegen einer jungen Frau.

Die Gattin wird betrogen wegen einer Sklavin, die nicht liebt (Andromache von Racine), aus Ausschweifung (Francillon von Dumas Sohn), wegen einer verheirateten Frau, in Bigamie, wegen eines jungen Mädchens, die nicht liebt (Heinrich VIII. von Shakespeare), durch ein junges Mädchen, die in den Gatten verliebt ist (Stella von Goethe), wegen einer Kurtisane, aus Rivalität zwischen einer schlechten legitimen Frau und einer sympathischen Maitresse. Ein unsympathischer Gatte wird einem sympathischen Ehebrecher geopfert, ein verloren und vergessen geglaubter Mann wird betrogen, ein beliebiger Gatte wird einem sympathischen Ehebrecher geopfert (Tristan und Isolde von Richard Wagner), ein guter Gatte wird wegen eines minderen Rivalen betrogen. Eine entartete Frau betrügt ihren guten Gatten wegen eines grotesken Rivalen, wegen eines hassenswerten Rivalen, wegen irgendeines Rivalen (Madame Bovary von Flaubert), wegen eines häßlichen, aber nützlichen Rivalen.

Ein betrogener Ehemann rächt sich (Die Affäre Clemencau von A. Dumas), opfert seine Leidenschaft seiner Sache.

Ein Gatte wird von dem abgewiesenen Liebhaber verfolgt.

Da alle diese Ehebruchssituationen von vielen Generationen auf der Bühne behandelt wurden, ließe sich jede einzeln belegen.

26. Situation: **Erotische Verbrechen**: Der Verliebte — der Geliebte. Es gibt acht erotische Verbrechen. An ihnen kann man besonders gut erkennen, wie sich nur solche Situationen zur Dramatisierung eignen, in denen eine sich entwickelnde Handlung enthalten ist.

1. Die Onanie: Sie veranlaßt nicht zum Handeln und wurde daher nicht dramatisiert.

2. Die Notzucht: Sie ist nach Polti nur ein Akt und keine Situation.
3. Die Prostitution: Sie sowohl wie die sie ersetzende Galanterie und der Donjuanismus werden erst dramatisch, wenn auf sie eine Bestrafung folgt. Es ist dies dann die fünfte dramatische Situation.
4. Der Ehebruch: Bereits als 25. Situation behandelt.
5. Die Blutschande: Sie gliedert sich in drei Gruppen: Von Kindern zu Eltern, von Eltern zu Kindern, zwischen Geschwistern.  
 Ein Sohn liebt seine Mutter: Oedipus von Sophokles, Semiramis von Crébillon.  
 Eine Tochter liebt ihren Vater: Myrrha von Alfieri.  
 Ein Vater schändet seine Tochter: Die Cenci von Shelley.  
 Eine Mutter liebt ihren Stiefsohn: Phädra von Racine. In Don Carlos von Schiller lieben sich beide.  
 Eine Frau ist zu gleicher Zeit die Geliebte von Vater und Sohn.  
 Ein Mann ist der Liebhaber seiner Stiefschwester. Bruder und Schwester lieben sich: Eole von Euripides, Die Walküre von Wagner.
6. Homosexualität: Sie teilt sich in Päderastie und lesbische Liebe.  
 Ein Mann liebt einen anderen Mann: Laius des Aischylos und Chrysippus des Euripides. Letztere Tragödie galt als die schönste im Altertum. Laius hat eine verbrecherische Leidenschaft für den jungen Chrysippus, gegen den die eifersüchtige Gattin seine Brüder aufhetzt.  
 Ferner: „Soeben erschienen“ von Bourdet.  
 Eine Frau liebt eine andere: „Lawn Tennis“ von Maurey, „Die Büchse der Pandora“ von Wedekind, „Die Gefangene“ von Bourdet.
7. Sodomie: Die Sagen von den Verwandlungen des Zeus in einen Stier (Europa) und einen Schwan (Leda) geben dazu den Stoff: „Europa“ von Georg Kaiser.

8. Die Liebe zu Minderjährigen, als letztes erotisches Verbrechen, wurde nicht dramatisiert.

27. Situation: Die Schande eines geliebten Wesens erfahren: Der, der erfährt — Der Schuldige.

Diese Situation ist wieder eine gesteigerte dramatische, wie die 18. und 19. Situation, weil sie die Erkennungsszene bereits in sich enthält. Sie wurde so oft dramatisiert, daß Polti 16 verschiedene Möglichkeiten gliedert. Eine große Anzahl der französischen Stücke des 19. Jahrhunderts verwendet diese Situation. Die Schande der Mutter erfahren, die in der Vergangenheit liegt. „Odette“ und „Georgette“ von Sardou. „Frau Warrens Gewerbe“ von Shaw.

Die Schande des Vaters erfahren.

Die Schande der Tochter erfahren.

Eine Schande in der Familie der Verlobten entdecken.

Erfahren, daß die eigene Frau vor der Heirat geschändet wurde, daß sie vorher einen Fehltritt begangen hat (Denise von Dumas Sohn), erfahren, daß die eigene Gattin eine Dirne war.

Erfahren, daß die Geliebte eine Dirne war (Marion Delorme von Victor Hugo).

Erfahren, daß der Geliebte einen Verstoß gegen die Ehre begangen hat.

Erfahren, daß die Geliebte, die eine Dirne war, ihr früheres Leben wieder aufnimmt. (Die Kameliendame von Dumas Sohn, La Traviata von Verdi).

Erfahren, daß der eigene Sohn ein Mörder ist (Werner von Byron).

Seinen Sohn als Vaterlandsverräter strafen müssen (Brutus von Voltaire und von Alfieri).

Seinen Sohn nach dem selbst erlassenen Gesetz verurteilen müssen, ihn züchtigen, weil man ihn schuldig glaubt.

Seinen Bruder strafen, weil er ein Mörder ist.

28. Situation: Verhinderte Liebe: Der Liebhaber — Die Geliebte — Das Hindernis.

Verhinderte Heirat wegen Ungleichheit des Standes, des Geldes, wegen Feinden und etwaigen Hindernissen. Alle Feerien nach Gozzi haben diesen Inhalt.

Verhinderte Heirat, weil das Mädchen einem anderen bestimmt ist.

Die Eltern und Schwiegereltern vereiteln eine Liebe: Romeo und Julia von Shakespeare.

29. Situation: Den Feind lieben: Der geliebte Feind — der Liebende — der Hassende.

Der Geliebte ist der Feind der Angehörigen seiner Geliebten. Lakmé von Délibes.

Der Geliebte ist der Mörder des Vaters seiner Geliebten. Der Cid von Corneille.

Der Geliebte ist der Mörder des Mannes oder früheren Liebhabers seiner Geliebten, die diesen zu rächen geschworen hat. Fédora von Sardou.

Der Geliebte ist der Mörder eines Verwandten seiner Geliebten. Romeo und Julia von Shakespeare.

Die deutschen Dramatiker haben die Haßliebe gestaltet. Bei Kleist, Hebbel, Strindberg und Wedekind lieben und hassen sich Mann und Frau zu gleicher Zeit. Penthesilea von Kleist, Herodes und Mariamne, Judith von Hebbel.

30. Situation: Der Ehrgeiz: Der Ehrgeiz — das, was er begehrt — der Widersacher. Diese Situation ist eine intellektuelle, ohne antikes Vorbild.

Ehrgeiz, belauert von einem Nahestehenden, oder Freund, oder Patriot (Julius Caesar von Shakespeare), von einem Parteigänger (Wallenstein von Schiller).

Aufständischer Ehrgeiz: Fiesco von Schiller.

Der Ehrgeiz, der aus Gier Verbrechen häuft: Macbeth, Richard III. aus Tyrannei, aus Ruhmsucht und Eitelkeit.

31. Situation: Kampf gegen Gott: Der Sterbliche — Der Unsterbliche.

Dies ist die älteste Situation. „Der gefesselte Prometheus“ von Aischylos. „Manfred“ von Byron.

Nun kommen wieder zwei Situationen, die bereits die Erkennungsszene und die Mitwisserschaft des Zuschauers enthalten:

32. Situation: Irrige Eifersucht: Der Eifersüchtige — Der Gegenstand, um dessen Besitz er eifersüchtig ist — der vermeintliche Mitschuldige — die Gelegenheit oder die Ursache des Irrtums.

Der Irrtum kommt aus dem Argwohn des Eifersüchtigen („Komödie der Irrungen“ von Shakespeare). Der Irrtum entsteht durch einen verhängnisvollen Zufall (Zaire von Voltaire). Die Eifersucht entsteht bei platonischer Liebe, aus falschem Klatsch der Böswilligen („Der Hüttenbesitzer“ von Ohnet) — durch einen Verräter, den der Haß treibt (Othello, „Viel Lärm um nichts“ von Shakespeare) — dasselbe, wobei der Verräter aus Berechnung verleumdet („Cymbeline“ von Shakespeare). Der Verleumder handelt aus Interesse und Eifersucht („Kabale und Liebe“ von Schiller). Die Eifersucht kann auch durch einen abgewiesenen Bewerber, durch eine verliebte Frau, durch eine verächtliche Rivalin und einen betrogenen Ehemann eingeflößt werden.

33. Situation: Justizirrtum: Der sich Täuschende — das Opfer — der täuschende Umstand — der wirklich Schuldige.

Es gibt dreierlei Arten: Erstens: Ein nur vorgestelltes Vergehen, das aus einem zufälligen Irrtum entsteht — zweitens: es gibt ein Vergehen, aber der Unschuldige wird verdächtigt — und drittens: der Schuldige hat aus Rache oder Interesse den Verdacht auf einen persönlichen Feind abgewälzt.

Die erste Möglichkeit, falscher Verdacht, wo Glaube notwendig gewesen wäre, ist die „Schlangenfrau“ von Gozzi und der „Korb“ von Gozzi.

Die zweite Möglichkeit: Der falsche Verdacht ist auf sich selbst abgelenkt, um einen Freund zu retten („Lieben ohne zu wissen wen“ von Lope de Vega). Der falsche Verdacht fällt auf einen Unschuldigen. Das gleiche, nur der Unschuldige hatte eine schuldige Absicht. Ein Zeuge des Verbrechens läßt aus Liebe zum Schuldigen den Verdacht auf einen Unschuldigen fallen.

Bei der dritten Möglichkeit empfiehlt Polti einen

sehr raffinierten Trick, den *Metastasio* in seinem *Artaxerxes* das erste Mal angewendet hat und der in der Kriminalliteratur sehr beliebt ist: Er dient dazu, um gleich zwei Opfer zu erledigen, gibt die Möglichkeit, andere Konflikte mitzugruppieren und hetzt die Personen gegen das zweite Opfer auf, um sie mechanisch zum Vollstrecker der eigenen Absicht zu machen: Der falscher Verdacht wird vom wirklich Schuldigen auf das zweite Opfer gelenkt, das er schon von Anfang an im Auge hat. Um den Tod des zweiten Opfers zu bewerkstelligen, läßt man es zu Unrecht für das eigene Verbrechen büßen. Falsche Vermutungen auf einen Rivalen ablenken, auf einen Unschuldigen, weil er die Mittäterschaft abgelehnt hat. Eine Frau wälzt den Verdacht auf einen sie verlassenden Geliebten.

Alle Kriminalromane handeln davon, daß ein fälschlich Beschuldigter um den Beweis seiner Unschuld kämpft, um den Justizirrtum abzuschütteln.

34. Situation: *Gewissensbisse*: Der Schuldige — das Opfer oder das Vergehen — der Verhörende.  
Die Erinnyen des Euripides waren die Gewissensbisse wegen eines begangenen Verbrechens. Gewissensbisse wegen eines unbekanntes Verbrechens hat Byrons *Manfred*. Wegen Gattenmordes zittert *Therese Raquin* von Zola.  
Gewissensbisse wegen eines Liebesvergehens, wie Ehebruch, sind sehr häufig. Gewissensbisse wegen einer Leidenschaft sind in *Werther* (Goethe, und als Oper von Thomas) und in Ibsens *Rosmersholm*.
35. Situation: *Wiederfinden*: Der Wiedergefundene — Der Wiederfindende.  
*Perikles* von Shakespeare. „*Der Selige*“ von Hermann Bahr.
36. Situation: *Trauer*: Der Leidtragende — der nahe Beobachter — der Henker.  
Unfähig den Tod seiner Kinder zu sehen. (Die *Troerinnen* des Euripides.) Den Tod eines Nahestehenden ahnen. (Die sieben Prinzessinnen von Maeterlinck.)

Es gibt noch Situationen, in denen Konflikte des Einzelmenschen mit der Gemeinschaft entstehen. Gefühle der Kameradschaft, das Ethos der Arbeit und Forderungen der Gesellschaft, des Volkes. Die Interessen des allgemeinen Wohles, die mit denen des Einzelmenschen kontrastieren.

Am ungebrochensten hat sich die Dramatik der Situationen erhalten, die eine Mitwisserschaft des Zuschauers ermöglichen: Es sind die 18., 19., 27., 32. und 33. Situation: Unfreiwillige Liebesverbrechen, einen der Seinen unerkannt töten, die Schande eines geliebten Wesens erfahren, irrige Eifersucht, Justizirrtum. Darin liegt ein Beweis der im vorigen Abschnitt gegebenen Definitionen des Begriffs: Was ist dramatisch? Dramatisch ist eine Situation, die außer einem starken Konflikt ein Spannungsmoment enthält.

Die Situationen, die kein Spannungsmoment enthalten, sind nur Konflikte, die nach den im Abschnitt „Was ist dramatisch“ angeführten Grundregeln erst zu dramatischen Situationen gestaltet werden. Man muß zwischen einem **K o n f l i k t**, einem Streitfall oder Zusammenstoß, der der Ausgangspunkt für eine dramatische Handlung ist, und einer daraus folgenden **S i t u a t i o n**, die ein Zustand ist, unterscheiden<sup>2</sup>. Ein idealer Konflikt wird aber bereits die Voraussetzung für eine dramatische Situation sein.

---

<sup>2</sup> Dies gilt insbesondere für alle Arbeiten über dramatische Situationswirkung und Situationskomik, wie August C. Mahr: „Dramatische Situationsbilder und -bildtypen“ (Stanford University Press, California 1928).

## Dramaturgische Regeln.

In der Antike sah man gerade im selbständigen Konstruieren einer Handlung die Aufgabe künstlerischer Schöpferkraft. Die Stofffindung spielte eine untergeordnete Rolle, denn alle Dramatiker nahmen die gleichen Sagengestalten zum Vorwurf ihrer Bearbeitung. So sagt Aristoteles: „Man muß eine Tragödie für identisch mit einer andern halten, nicht wenn die Fabel beider die gleiche ist, sondern wenn sie die nämliche Schürzung und Lösung haben.“ Es gibt eine „Iphigenie in Tauris“ von Euripides, von Racine, von Gluck und von Goethe. Jede ist eine Dichtung für sich. Heute, wo man glaubt, die Originalität einer Dichtung müsse in ihrem Stoffe liegen, wird bedenkenlos die Konstruktion, wie sie von Scribe vorgebildet wurde, in einer Unzahl moderner Komödien übernommen. Die Dichter, die sagen, es gäbe keine dramaturgischen Gesetze, schreiben entweder schlechte Stücke oder entlehnen ihre Konstruktion, bewußt oder unbewußt, fremden Vorbildern. Nur der Dichter, der bewußt die Technik des Handlungsaufbaus beherrscht, ist in der Lage, diese übernommene Fertigkeit selbständig weiterzubilden, zu ändern und in ihr schöpferisch zu sein. Alle französischen und deutschen Klassiker haben die Technik der griechischen Tragödien und ihrer Vorgänger studiert. Praktisch haben sie sich durch Nachahmungen ihrer Vorbilder und durch Übersetzungen geschult. Neben den erwähnten Vorbildern seiner Iphigenie nimmt Goethe Beaumarchais „Eugenie“ zum Vorbild seines Clavigo und übersetzt Voltaire und Diderot; Lessing studiert die dramaturgischen Schriften Diderots und übersetzt dessen bürgerliche Schauspiele. Schiller übersetzt Euripides, Racine, Shakespeare und französische Lustspiele.

Die formale Schöpferkraft des einzelnen Menschen ist sehr beschränkt. Alexander Dumas sagt: „Nicht der Mensch, sondern die Menschen erfinden; jeder kommt einmal daran zu seiner Stunde, bemächtigt sich der Dinge wie es seine Väter getan haben, faßt sie durch neue Zusammenstellungen, stirbt dann, nachdem er einige Stückchen zur Summe der menschlichen Kenntnisse gefügt hat, welche er seinen Söhnen vermachte, ein Stern in der Milchstraße. Was die vollkommene Schöpfung einer Sache betrifft, glaube ich, daß sie unmöglich ist. Gott selbst, als er den Menschen schuf, konnte oder wagte nicht, ihn zu erfinden; er machte ihn nach seinem Bilde.“

Da in früheren Zeiten der Dichter weniger gezwungen war, Originalstoffe zu erfinden, hatte er mehr Muße, sich mit der Technik des Handlungsaufbaus zu befassen. Trotzdem gab es immer romantische Epochen, die gegen die Klassik strenger Formen revoltierten. Die Abneigung gegen die Form ist nicht etwa ein deutscher Fehler. Die französischen Romantiker, wie Musset und Victor Hugo, wetterten ebenso sehr gegen sie wie Ludwig Tieck und die Expressionisten. Auf die Zeit der Regellosigkeit in der Kunst ist, von einem starken Staat gefördert, wieder die klassische Strenge monumentaler Form eingezogen. Unsere Dramatiker nähern sich wieder der griechischen Tragödie. Das Wort erklimmt den Kothurn und der Chor antwortet als Stimme des Volkes.

Die Technik der griechischen Tragödie wurde von Aristoteles in seiner Poetik behandelt. Die Poetik des Aischylos und die des Sophokles ist nicht erhalten. Im Gegensatz zu den vielen Gedanken, die sich in den deutschen dramaturgischen Schriften auf Aristoteles beziehen, den komplizierten Theorien, die die Franzosen von ihm ableiten, zeigt dieser in klarer, vollständig unproblematischer Weise die Technik dramatischer Handlungsführung für das Epos, die Tragödie und die Komödie. Der Vater der Wissenschaft sieht im Gegensatz zu modernen Dramaturgen seinen Ehrgeiz darin, von jedermann verstanden zu werden. Hören wir ihn selbst!

„Die Tragödie ist also die nachahmende Darstellung einer ernsten Handlung, die in sich abgeschlossen ist und eine bestimmte Größe hat, in verschönerter Sprache, . . . vorgeführt von handelnden Personen, nicht durch eine bloße Erzählung; ihre Aufgabe ist, durch Furcht und Mitleid eine Befreiung von derartigen Gemütsbewegungen zu bewirken<sup>1</sup>.“ Die sechs Bestandteile der Tragödie sind: Fabel, Charaktere, Reflexion, Szenerie, Sprache und musikalische Komposition. Das wichtigste ist die Fabel, die kunstmäßige Zusammensetzung der Geschehnisse, denn die Tragödie ist die nachahmende Darstellung nicht von Personen, sondern von

<sup>1</sup> Dem Mitleid und der Furcht in der Tragödie entspricht in der Komödie die Empfindung des Lächerlichen und des Wohlgefälligen. Den verlorengegangenen Teil über die Komödie glaubt Jakob Bernay („Ergänzung zu Aristoteles Poetik“ in Rhein. Museum N. F. VIII, S. 561 ff.) in dem Fragment, das in Cramers „Anectota parisienses“ abgedruckt ist, zu erkennen. Darin heißt es: „Die Komödie ist die Nachahmung einer lächerlichen und Größe nicht beanspruchenden vollständigen Handlung, in kunstmäßig erhöhtem Ausdruck, in für jedem ihrer Teile verschiedenen Verwendung desselben, durch Aktion und nicht durch Erzählung, welche Wohlgefallen und Lachen erregt und durch beide ihnen entsprechenden Empfindungsausprägungen zu klären die Kraft hat.“

Handlung und Leben, in Glück und Unglück. „Also bezwecken die tragischen Dichter durch das Vorführen der Handelnden nicht die Nachahmung der Charaktere, sondern sie bringen die Charaktere wegen der Handlungen mit zur Darstellung. Folglich sind die Geschehnisse und die Fabel Endzweck der Tragödie, der Endzweck aber ist bei allem das wichtigste. Ferner gibt es ohne Handlung keine Tragödie, wohl aber ohne Charaktere. . . . Vor allem sind die Dinge, wodurch die Tragödie am meisten auf die Gemüter wirkt, Teile der Fabel, nämlich Glücksumschlag und Erkennungsszenen. Ein weiterer Beweis ist, daß Anfänger früher in der Sprache und Charakterzeichnung eine Vollendung erreichen, als in der richtigen Zusammenstellung der Handlung.“ — „Folglich darf eine gut zusammengesetzte tragische Fabel weder einen willkürlichen Anfang haben, noch ein willkürliches Ende, sondern die genannten Kennzeichen müssen auf sie zu treffen.“ — Sie muß Anfang, Mitte und Ende haben. Die Fabel muß so einheitlich sein, daß im Falle einer Umstellung oder Wegnahme eines Teiles das Ganze zerrissen und verrückt würde. Denn etwas, dessen Vorhandensein oder Fehlen keinen bezeichnenden Unterschied zur Folge hat, ist kein Teil des Ganzen. Während der Geschichtsschreiber das wirklich Geschehene berichtet, ist es nicht Aufgabe des Dichters, das Geschehene zu berichten, sondern das, was geschehen kann, das heißt, was nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit möglich ist. „Von allen Fabeln und Handlungen sind nun die episodischen die schlechtesten. Episodisch nenne ich eine Fabel, in welcher die einzelnen Handlungen nicht nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit aus einander hervorgehen. Solche Stücke werden von schlechten Dichtern gedichtet, weil sie es nicht besser verstehen.“

„Nun ist die Tragödie die nachahmende Darstellung nicht nur einer in sich abgeschlossenen Handlung, sondern auch von Furcht und Mitleid erregenden Begebenheiten. Solche finden vor allem dann statt, wenn sie wider Erwarten kommen, und noch mehr, wenn eine Handlung wider Erwarten aus der anderen sich ergibt. Denn so wird es wunderbarer erscheinen, als wenn es aus reinem Zufall geschieht, da ja auch von den zufälligen Ereignissen die am wunderbarsten erscheinen, welche gleichsam absichtlich geschehen zu sein scheinen, wenn zum Beispiel die Statue des Mitys in Argos den Mann, der den Tod des Mitys verschuldet hatte, erschlug, als er sie betrachtete. Solches scheint nämlich nicht planlos gekommen zu sein. Darum sind solche Fabeln schöner.“

Aristoteles unterscheidet zwischen einfacher und verwickelter Handlung. „Einfach nenne ich eine Handlung, welche . . . stetig und einheitlich verläuft, sodaß sich der Schicksalswechsel ohne Glücksumschlag und Erkennungsszenen vollzieht. Verwickelt ist die Handlung, wenn sie sich mittels Erkennung oder mittels Glücksumschlag oder mittels beider entwickelt. Beide müssen sich aber schon aus der Zusammensetzung der Fabel ergeben, das heißt, die genannten Wendungen müssen nach den Gesetzen der Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit aus den vorhergehenden Ereignissen folgen. Denn es macht einen großen Unterschied, ob die Ereignisse auseinander oder nur nacheinander folgen.“

Glück und Unglück werden durch vier Mittel erzeugt: Peripetie, Erkennungsszenen, Pathos und Ethos. „Peripetie ist der Umschlag der Handlung ins Gegenteil von dem, was man beabsichtigt, und zwar muß sich derselbe, wie schon wiederholt bemerkt, nach den Gesetzen der Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit vollziehen. So kommt im „Oedipus“ der Hirte, um dem Oedipus eine erfreuliche Botschaft zu bringen und ihn von seiner Furcht bezüglich der Mutter zu befreien; indem er aber die Herkunft desselben aufdeckt, bewirkt er das Gegenteil. Und im „Lynkeus“ wird der Held des Stückes zum Tode geführt, Danaos begleitet ihn, um ihn töten zu lassen, aber es fügt sich durch die Wendung der Ereignisse, daß letzterer stirbt, Lynkeus aber gerettet wird.“

„E r k e n n u n g aber ist, wie schon der Name zeigt, der Umschlag von der Unkenntnis zur Kenntnis, und infolge davon Freundschaft oder Feindschaft der für Glück oder Unglück bestimmten Personen. Am schönsten sind Erkennungen, wenn zugleich Peripetien eintreten, wie in dem eben angeführten Beispiel aus dem „Oedipus“. — „Da sich also die Erkennung zwischen Personen vollzieht, so ist ein doppeltes möglich: entweder wird nur die eine Person erkannt, indem die andere schon bekannt ist, oder es müssen beide erkannt werden.“

Die E r k e n n u n g s s z e n e n waren die wichtigsten in der griechischen Tragödie und spielten die Rolle unserer Liebesszenen. Aristoteles unterscheidet folgende Arten der Erkennung:

1. Die Erkennung wurde herbeigeführt durch ä u ß e r e Z e i c h e n , wie Muttermale, Narben, Halsketten. Die berühmtesten Erkennungsszenen sind die des Odysseus, der an seiner Narbe von seiner Amme, anders vom Hirten und von seinem Hund erkannt wird.

2. Jemand kann sich selbst zu erkennen geben, wie sich Iphigenie durch den Brief verrät.
3. Durch Erinnerung: Als Odysseus das Lied des Zitherspielers hört, überwältigt ihn die Erinnerung und er bricht in Tränen aus; so wird er erkannt.
4. Es kann durch eine Schlußfolgerung sich die Erkennung vollziehen: Der Gekommene ist der Schwester ähnlich, ähnlich kann ihr niemand sein, als Orestes, folglich ist dieser gekommen.
5. Die fünfte Art ist der Fehlschluß: Odysseus vermutet, der andere werde den Bogen kennen, den er doch gar nicht gesehen hatte, und verrät sich dadurch selbst.

Die Erkennungsszenen haben auch heute noch die größte dramatische Bedeutung. Denn eine dramatische Situation ist nur eine solche, bei der der Zuschauer mehr weiß, als die handelnden Personen. Zumindestens eine von diesen muß die oder den anderen noch nicht erkannt haben. Der Held muß unwissend sein. Erst durch die Erkennungsszene löst sich die dramatische Situation.

Das, was im Sprachgebrauch „dramatisch“ heißt, behandelt Aristoteles ganz untergeordnet als *Pathos*, was packende und ergreifende Situationen bezeichnet, die zerstörende und schmerzliche Wirkung auslösen, zum Beispiel Tod auf offener Szene, körperliche Schmerzzustände, Verwundungen und anderes der Art.

Die vierte Art der Fabelbildung, *Ethos*, bezieht sich auf die Charakterzeichnung.

Aristoteles unterscheidet also fünf Arten der Handlung: einfache, verwickelte, wo alles auf Peripetie und Erkennung ankommt, pathetische, die erschüttern und packen, und ethische, das sind Charaktertragödien.

Über den eigentlichen Aufbau der Handlung, die Schürzung und Lösung, ist nur wenig von Aristoteles erhalten.

Horaz faßt in seiner *ars poetica* die Gesetze der griechischen Tragödie zusammen, teilt sie in fünf Akte ein und wird das Vorbild für Boileaus „*De L'art poetique*“ und die *tragédie classique*.

Thomas Corneille stellt die Einheit der Zeit, des Orts und der Handlung her. Pierre Corneille schreibt „*Trois discours sur l'art dramatique*“ und unzählige endlose Vorreden zu seinen Stücken. In der Vorrede zum *Cid* sagt er, „daß die Rezepte des Aristoteles für alle Zeiten und alle Völker gelten, weil er sich nach den

Bewegungen der Seele richtete, deren Natur sich nicht ändert. Er hinterließ Mittel, die überall ihre Wirkung gehabt hätten, seit der Schöpfung der Welt, und welche fähig sein werden diese noch überall zu haben, soweit es Theater und Schauspieler geben wird.“

Besonders die Schuldfrage der tragischen Figuren vertiefte Corneille. Aristoteles sagt, daß Mitleid und Furcht nicht erzeugt werden können, wenn tugendhafte Personen von Glück zu Unglück gelangen, noch wenn schlechte Personen aus Unglück zu Glück gelangen. Aber auch der ganz Schlechte soll nicht aus Glück zu Unglück gelangen. Denn Mitleid zollt man dem unverdient Leidenden, die Furcht aber gilt dem, der uns selbst ähnlich ist. „Folglich bleibt nur eine Person, welche in der Mitte liegt zwischen beiden übrig, das heißt, eine solche, welche sich weder durch Tugend und Gerechtigkeit auszeichnet, noch durch Schlechtigkeit und sittliche Verworfenheit ins Unglück gerät, sondern durch irgend ein Vergehen.“

In ähnlicher Weise erklärt Corneille den Erfolg seines Cid damit, daß erstens der, der leidet und verfolgt wird, weder schlecht noch ganz tugendhaft ist, sondern mehr gut als schlecht, durch menschliche Schwäche, die kein Verbrechen ist, in ein Unglück gerät, das er nicht verdient hat. Zweitens, daß die Verfolgung und Gefahr nicht von einem Feind kommen, noch von einem Unbeteiligten, sondern von einer Person, die ihn liebt, die leidet und von ihm geliebt wird. Niemand kann dies mißverstehen, ohne sich selbst zu verblenden, um ihm Unrecht zu tun. Auf diese Weise erzielt auch Racine seine rührende Wirkung.

Racine rühmt in seiner Vorrede zu Phädra, daß diese nicht ganz schuldig und nicht ganz unschuldig sei.

Corneille gibt folgende dramaturgische Regeln in seinen drei Reden über die dramaturgische Kunst: Die Handlung bis zu ihrem notwendigen Ziel treiben und nicht über dieses hinausgehen. Denn wenn die Wirkung da ist, interessiert sich der Zuschauer nicht mehr und langweilt sich darnach. Wenn die Wirkung da ist, muß auch schon der Vorhang fallen.

Ferner verlangt Corneille vom Dramatiker naive Malerei von Lastern und Tugenden. Niemals darf der Zuschauer im Unklaren sein, was er lieben und hassen, wofür er Partei ergreifen soll. Die guten Taten müssen belohnt, die schlechten bestraft werden. Das Theater hat nur eine Pflicht, gerechte und gesunde Ideen zu pflanzen, das Gute lieben und das Schlechte verachten zu machen.

Über die Befolgung der Regeln des Aristoteles sagt *Corneille*, man dürfe sie nicht zu wörtlich nehmen und soll sich nicht sklavisch daran halten. Wer einmal eine Tragödie von *Corneille* nicht gelesen, sondern in der *Comédie française* gesprochen gehört hat, dem wird bewußt werden, daß die selbst aufgelegte Zucht nur den einen Zweck hat, der Sprache den edelsten Ausdruck der geschlossenen Form zu geben, die sie jemals erreicht hat.

In seiner Vorrede zu *Bérénice* sagt *Racine* über die theatralische Kunst: Einfachheit der Handlung ist das Wichtigste. Er bezieht sich auf *Horaz*, der sagt: Was man mache, sei immer einfach und nur eins. Von König *Oedipus* von *Sophokles* sagt *Racine*, wieviele Erkennungsszenen er auch habe, er ist weniger mit Stoff beladen als die einfachste moderne Tragödie. Diese Einfachheit ist nicht ein Mangel an Einfällen. Denn nur das Wahrscheinliche rührt in der Tragödie. Und welche Wahrscheinlichkeit gibt es, die eines Tages in der Vielzahl von Dingen anmarschiert, welche mit Mühe höchstens in mehreren Wochen kommen könnten? Die erste Regel ist, zu gefallen und zu rühren. Alle anderen Regeln sind nur gemacht, um zu dieser zu gelangen.

*Voltaire*<sup>1</sup> stellt folgende Regeln auf: Er verschärft die drei Einheiten des Aristoteles. Eine Handlung kann nur an einem Orte spielen. Sie darf nur drei Stunden dauern, also solange die Tragödie zur Aufführung benötigt. *Voltaire* macht wichtige Ausführungen über das historische Drama: Man muß die Helden so zeigen, wie sie sich das Publikum vorstellt und ihm keine neuen Ideen geben. Also nicht etwa auf Grund neuer Untersuchungen einen *Philipp II.*, der eigentlich milde ist. Wenn das Publikum gewohnt ist, ihn als Tyrann zu sehen, so muß man diesen Wunsch erfüllen. Ferner übernimmt *Voltaire* von *Shakespeare* nicht nur die Gestalten der Antike, sondern auch die der eigenen Geschichte zu zeigen. So lernte der strenge Klassiker von dem verhaßten Engländer, den er einen betrunkenen Wilden und plumpen Barbaren genannt hat.

*Diderot* ist der bedeutendste Theoretiker, der jedem seiner Stücke eine ganze dramaturgische Analyse folgen läßt. In seinem „*Discours sur la poésie dramatique*“ gibt er das Rezept genauer Handlungsführung. Er gibt eine Analyse der „*Iphigenie in Tauris*“, die *Euripides*, *Racine* und *Gluck* auf die Bühne gebracht haben und die vielleicht *Goethe* für die Planung seiner *Iphigenie* ge-

<sup>1</sup> *Voltaire*: „*Discours sur la tragédie*.“

dient hat. Diderot gibt die wichtigsten Ausführungen über die dramaturgische Kardinalfrage: Wieviel darf der Zuschauer von Anfang an wissen und wann muß er eingeweiht werden? Ich habe seine Regeln darüber mit der Ansicht des jüngeren Dumas in dem Kapitel „Was ist dramatisch?“ gebracht. Hier möchte ich nur seine Regeln über den Plan der Handlungsführung bringen.

Für Diderot spricht Aristoteles als Theoretiker, Horaz als Dichter und Boileau als Lehrmeister. Er selbst ist Praktiker. Er hat die tragédie classique überwunden und das englische Gesellschaftsschauspiel oder, wie man damals sagte, bürgerliche Drama, eingeführt. Auf die zwölf-silbigen Alexandriner folgte natürliche Prosa, auf die Könige einfache Bürger, auf die Staatsaktionen Familienzwise und Liebeshändel.

Im dramaturgischen Aufbau stellt Diderot jene natürliche Selbstverständlichkeit her, die Spannungen erzeugt, deren Zustandekommen dem Zuschauer erst nachträglich, wenn er darüber nachdenkt, bewußt wird und die das Kennzeichen des gutgebauten Stückes ist. Mit seltener Klarheit und einfachen Sätzen schüttelt Diderot die Rezepte aus leichter Hand. Er gibt folgenden Plan:

Der erste Teil des Plans ist die Exposition, die die ersten Szenen füllt. Im richtigen Moment muß die Handlung beginnen, nicht zu weit und nicht zu nahe der Katastrophe. Die Klarheit will, daß man alles sage. Die Gattung will, daß man rasch sei. Die Handlung wachse in Schnelligkeit und sei klar. Von der Exposition aus muß sich schrittweise die Handlung erfüllen, sodaß der Zuschauer nicht alles weiß und nicht alles gesehen hat, bevor der Vorhang fällt. Je mehr das erste Geschehnis zurück läßt, umsomehr Details wird man für die folgenden Akte haben. Je schneller und reicher eine Handlung geführt wird, umsomehr muß man achten. Ein Geschehnis habe nur eine Ursache. Sie muß einfach und natürlich sein. Wenn man sie erst erklären muß, lang und breit bei einem Detail verweilend, ist die Spannung weg. Nichts ist schön, was nicht eines ist. Das erste Geschehnis wird die Farbe und das ganze Werk bestimmen. Die Anfangssituation muß stark sein, dann wird der ganze Rest von gleicher Stärke sein oder sie verlängern. Wenn der Plan, der in der Exposition zu Tage tritt, gut, die erste Situation gut gewählt ist, ist bereits das Stück gelungen, bevor noch der Dichter weiß, welche Charaktere er den Personen gibt.

Die Charaktere sind gut gewählt, wenn die Situationen durch

sie verwickelter werden und peinlicher. Damit die Situationen stark werden, stelle man sie den Charakteren gegenüber, stelle noch dazu die Interessen gegen die Interessen, damit einer nicht auf sein Ziel losgehen kann, ohne die Absichten eines anderen zu durchkreuzen, und damit alle denselben Ausgang im Auge haben und ihn auf ihre Art wollen! Der richtige Kontrast ist der der Charaktere mit den Situationen, der der Interessen mit den Interessen.

Die Charaktere selbst sollen nicht untereinander kontrastieren, das findet Diderot zu billig und abgenützt, sondern nur verschieden sein. Wenn man in einem Drama die Kontraste übertreibt, wird es ungenießbar. In der Komödie ist dies überflüssig.

Nachdem man den Plan gemacht hat und die Charaktere fixiert, teile man die Akte ein. In jedem Akte seien mehrere Zwischenfälle, wenig Dialoge. Der erste Akt ist der schwierigste. Er muß in Angriff nehmen, vorwärtsschreiten, exponieren und immer verknüpfen.

Während des Zwischenaktes muß die Handlung hinter dem Vorhang weiter gehen, ohne Unterbrechung, während die Neugierde des Zuschauers aufrechterhalten wird. Wenn der Vorhang aufgeht, sei die Handlung bereits weiterschritten.

Diderot war der Lehrmeister Lessings. Im Stile seiner bürgerlichen Schauspiele, die Lessing übersetzte, schrieb Lessing „Miß Sara Sampson“. Die radikale Attacke gegen die tragédie classique führte nach den theoretischen Ausführungen Diderots und dessen Prosa-Stücken Beaumarchais. Diderot behielt die klassische Form bei und wandte sich aber in weniger geschraubter und pathetischer Form an lebensnahe Stoffe. Beaumarchais sprengte die klassische Form, verwischte den Unterschied zwischen Tragödie und Komödie, beeinflusste Goethe und nach der entgegen seinen Prinzipien durchgeführten „Veroperung“ seiner „Hochzeit des Figaro“ und seines „Barbier von Sevilla“, durch Mozart und Rossini, die ganze Welt. Er führte die scheinbare Regellosigkeit und Leichtigkeit der Komödien Molières in das ernste Drama ein. Daß aber auch Molière seine Technik hatte, beweist der Umstand, daß er den „Eingebildeten Kranken“ auf Bestellung in fünf Tagen geschrieben, inszeniert und aufgeführt hat.

Jeder, der noch nie etwas von Dramaturgie gehört hat, wird den Titel der „Hamburgischen Dramaturgie“ kennen und für das grundlegende Werk halten. Sie ist auch der Ausgangspunkt

unserer dichterischen Hochblüte. Jeder, der sie aber lesen will, um daraus praktische dramaturgische Regeln zu lernen, wird enttäuscht sein. Denn sie ist keine Dramaturgie, sondern eine Sammlung von Theaterkritiken und Betrachtungen, die Lessing als Hamburger Referent geschrieben hat. Hamburgische Didaskalien wollte sie Lessing nennen, das sind Theaterbesprechungen mit polemisierenden Betrachtungen. Da nach dem Geschmacke der Zeit hauptsächlich französische Tragödien aufgeführt wurden, nimmt er Gelegenheit, gegen Corneille und Voltaire und deren Nachahmer, die die deutsche Kunst erstickten, eine nationale deutsche Kunst unter Einfluß der artverwandten Shakespeares zu propagieren. Er will die Fesseln lösen, in die uns der strenge Corneille gelegt hat und glaubt, daß im naturalistischen Drama Shakespeares mehr Ähnlichkeit mit der wahren griechischen Tragödie sei. Wie leicht man sich aber täuschen kann, wenn man diesen Literatenstreit zu sehr vom nationalen Standpunkt betrachtet, beweist der Witz der Literaturgeschichte, daß die Vorbilder Lessings im Kampf gegen die Franzosen diese selbst gewesen sind: nämlich Diderot und Beaumarchais. Lange vor Lessing und Wieland hatten die Franzosen die Engländer entdeckt und das sogenannte bürgerliche Schauspiel nach englischem Muster eingeführt. Lessing übersetzte die von Diderot verfaßten Schauspiele nach englischem Muster und studierte seine dramaturgischen Schriften. Diderot überwindet die tragédie classique, indem er statt Königen, die Verse sprechen, bürgerliche Menschen in naturalistischer Prosa auf die Bühne stellt. Beaumarchais reißt die klassischen Regeln nieder und gebärdet sich bürgerlich und revolutionär, sodaß seine Stücke nur schwer im achtzehnten Jahrhundert aufgeführt werden können. Während Diderot der Lehrmeister Lessings, wird Beaumarchais der Lehrmeister Goethes, der nach dessen Eugénie den Clavigo schreibt. Wenn Lessing und Goethe sich bei der Überwindung der tragédie classique der Franzosen bedienen, muß man aber bedenken, daß vor Diderot und Beaumarchais Mercier mit seinem „Essai sur l'art dramatique“ das naturalistische englische Drama eingeführt hat und daß dieser in Deutschland gelebt hat.

Wenn also auch die „Hamburgische Dramaturgie“ von Lessing kein Kochbuch ist, das Rezepte enthält, wie die „Technik des Dramas“ von Gustav Freytag oder die „Schule des Lustspiels“ von Walter Harlan, wird doch jeder Dramatiker und Dramaturg sie mit nationaler Begeisterung lesen.

In den ästhetischen Schriften Schillers über naive und sentimentale Dichtkunst, „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt“ wendet er die von Kant in die deutsche Philosophie eingeführte Ideenlehre Platons auf die Kunst an. Dies ist das große Verdienst Schillers, der damit der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts eine philosophische Grundlage gab, durch die sie auf die höchste Stufe, die sie jemals erreicht hat, gehoben wurde. Nur durch diese Tat Schillers konnte die Kunst an Stelle der Religion treten, Selbstzweck werden und dem Leben und der Natur, deren Nachahmer sie bisher war, als Vorbild dienen. Platon wendete seine Ideenlehre nicht auf die Kunst an. Für ihn war die Kunst Abbild nicht der Ideen der Dinge, sondern der einzelnen Dinge selbst, also ohne allgemeinen Wert. Er verbannte auch die lyrische und dramatische Kunst aus einem Idealstaat und verbrannte seine Jugenddramen. Es ist bemerkenswert, daß der große griechische Denker eine so geringe Meinung von der griechischen Tragödie hatte.

Neben den ästhetischen Schriften Schillers sind es die Schopenhauers, auf die die gesamte Kunst des neunzehnten Jahrhunderts zurückgeht.

Ein deutscher Dichter und ein deutscher Denker, Schiller und Schopenhauer, haben die gesamte gebildete Welt nicht nur in ihrem künstlerischen Schaffen, sondern auch in ihrer Lebensform beeinflusst.

Für jeden Menschen, der sich mit Fragen der Kunst beschäftigt, ist es unerlässlich, das dritte Buch von „Die Welt als Wille und Vorstellung“ von Schopenhauer, das „die Platonische Idee: das Objekt der Kunst“ heißt, zu lesen und die dazu gehörenden Ergänzungen des zweiten Bandes. Nach Schopenhauer soll der Künstler nicht die Natur abkonterfeien, sondern seine eigene Vorstellung, die er von den Dingen allgemeingültig hat. „Der bloße, reine, nach den Datis allein arbeitende Historiker gleicht einem, der ohne alle Kenntnis der Mathematik, aus zufällig vorgefundenen Figuren, die Verhältnisse derselben durch Messen erforscht, dessen empirisch gefundene Angabe daher mit allen Fehlern der gezeichneten Figur behaftet ist: Der Dichter hingegen gleicht dem Mathematiker, welcher jene Verhältnisse a priori konstruiert, in reiner Anschauung, und sie aussagt, nicht wie die gezeichnete Figur sie wirklich hat, sondern wie sie in der Idee ist, welche die Zeichnung versinnlichen soll.“

Da Roman, Epos und Drama durch richtige und tief gefaßte Dar-

stellung bedeutender Charaktere und Erfindung bedeutsamer Situationen, an denen sie sich entfalten, wirken, müssen jene sich durch eine durchgehende Bedeutsamkeit vom wirklichen Leben unterscheiden.

Schopenhauer rät folgende Möglichkeiten, im Trauerspiel ein großes Unglück herbeizuführen:

- 1.) außerordentliche Bosheit eines Charakters, welcher der Urheber des Unglücks wird: Richard III., Franz Moor.
- 2.) durch blindes Schicksal, das ist Zufall oder Irrtum: die meisten Tragödien der Alten: Oedipus, Romeo und Julia, Die Braut von Messina.
- 3.) durch die Stellung der Personen gegeneinander. Durch die Verhältnisse sind Charaktere so gegeneinander gestellt, daß ihre Lage sie zwingt, sich gegenseitig, wissend und sehend, das größte Unheil zu bereiten, ohne daß dabei das Unrecht auf irgendeiner Seite ganz allein sei. Dies ist die beste und schwierigste Art: Der Cid des Corneille, Hamlet, Clavigo, Faust, Wallenstein.

Wichtige Hinweise gibt Schopenhauer in dem Kapitel „Zur Ästhetik der Dichtkunst“ für die Anlage der Charaktere im Trauerspiel und ihre dramatische Steigerung:

„Der dem Drama mit dem Epos gemeinschaftliche Zweck, an bedeutenden Charakteren in bedeutenden Situationen, die durch beide herbeigeführte außerordentliche Handlungen darzustellen, wird vom Dichter am vollkommensten erreicht werden, wenn er uns zuerst die Charaktere im Zustande der Ruhe vorführt, in welchem bloß die allgemeine Färbung derselben sichtbar wird, dann aber ein Motiv eintreten läßt, welches eine Handlung herbeiführt, aus der ein neues und stärkeres Motiv entsteht, welches wieder eine bedeutendere Handlung hervorruft, die wiederum neue und immer stärkere Motive gebiert, wodurch dann, in der der Form angemessenen Frist, an die Stelle der ursprünglichen Ruhe die leidenschaftliche Aufregung tritt, in der nun die bedeutsamen Handlungen geschehen, an welchen die in den Charakteren vorhin schlummernden Eigenschaften, nebst dem Laufe der Welt, in hellem Lichte hervortreten.“

Schopenhauer warnt davor, edle Charaktere auf die Bühne zu bringen: „Der dramatische oder epische Dichter soll wissen, daß er das Schicksal ist, und daher unerbittlich sein, wie dieses; — imgleichen, daß er der Spiegel des Menschengeschlechts ist, und daher sehr viele schlechte, mitunter ruchlose Charaktere auftreten lassen, wie auch viele Toren, verschrobene Köpfe und Narren, dann aber

hin und wieder einen Vernünftigen, einen Klugen, einen Redlichen, einen Guten und nur als seltenste Ausnahme einen Edelmütigen. Im ganzen Homer ist, meines Bedenkens, kein eigentlich edelmütiger Charakter dargestellt, wiewohl manche gute und redliche: im ganzen Shakespeare mögen allenfalls ein paar edle, doch keineswegs überschwenglich edle Charaktere zu finden sein, etwa die Cordelia, der Coriolan, schwerlich mehr; hingegen wimmelt es darin von der oben bezeichneten Gattung. Aber Ifflands und Kotzebues Stücke haben viel edelmütige Charaktere, während Goldoni es gehalten hat, wie ich oben empfahl, wodurch er zeigt, daß er höher steht. Hingegen Lessings Minna von Barnhelm laboriert stark an zu vielem und allseitigem Edelmut: aber gar so viel Edelmut, wie der einzige Marquis Posa darbietet, ist in Goethes sämtlichen Werken zusammengenommen nicht aufzutreiben.“

Unserer Zeit entspricht mehr die Komödie wenn man den Theaterspielplan betrachtet. Zweck der Tragödie ist, Resignation zu schaffen, Leidenschaften zu paralisieren. Sie ist ein homöopathisches Verfahren. Zweck der Komödie ist Lebensbejahung zu schaffen. Voraussetzung der Tragödie ist ein Jenseits. In der Komödie dagegen werden alle Konsequenzen innerhalb dieser Welt ausgetragen. Schopenhauer sagt: „Was allem Tragischen, in welcher Gestalt es auch aufträte, den eigentlichen Schwung zur Erhebung gibt, ist das Aufgehen der Erkenntnis, daß die Welt, das Leben, kein wahres Genügen gewähren könne, mithin unserer Anhänglichkeit nicht wert sei: darin besteht der tragische Geist: er leitet demnach zur Resignation hin.“ — „Denn wäre dies nicht, wäre nicht dieses Erheben über alle Zwecke und Güter des Lebens, dieses Abwenden von ihm und seinen Lockungen, und das hierin schon liegende Hinwenden nach einem andersartigen, wiewohl uns völlig unfaßbaren Dasein die Tendenz des Trauerspiels; wie wäre es dann überhaupt möglich, daß die Darstellung der schrecklichen Seite des Lebens, im grellsten Lichte uns vor Augen gebracht, wohlthätig auf uns wirken und ein hoher Genuß für uns sein könnte? Furcht und Mitleid, in deren Erregung Aristoteles den letzten Zweck des Trauerspiels setzt, gehören doch wahrhaftig nicht an sich selbst zu den angenehmen Empfindungen: sie können daher nicht Zweck, sondern nur Mittel sein. — Also Aufforderung zur Abwendung des Willens vom Leben bleibt die wahre Tendenz des Trauerspiels, der letzte Zweck der absichtlichen Darstellung der Leiden der Menschheit, und ist es mithin auch da, wo diese resignierende Erhebung des Geistes nicht am Helden selbst, sondern bloß im Zu-

schauer angeregt wird, durch den Anblick großen, unverschuldeten, ja, selbst verschuldeten Leidens.“

Die Komödie hält dem Zuschauer einen Spiegel des Alltags vor und zeigt ihm seine eigenen Fehler und Lächerlichkeiten. Shakespeares, Calderons, Lope des Vegas, Goldonis und Molières Komödien sind nach Menander, Aristophanes, Plautus und Terenz die heiteren Sittenschilderer des Alltags. Nach Auffassung des deutschen Idealismus müßte man die Komödie über die Tragödie stellen. Denn erstens erfüllt sich das Leben innerhalb der Handlung. Zweitens gibt der Komödiendichter allgemein gültige Typen und Situationen, während die Tragödie Einzelhandlungen der Fabel oder Geschichte behandelt. Die Komödie ist immer ein Urbild, dessen Züge sich auf jeden Zuschauer und jede Lebenssituation anwenden lassen. Die Tragödie ist immer die Schilderung eines Einzelfalles. Der Tragödiendichter braucht nur ein Dichter zu sein, der Komödiendichter muß aber auch ein Weiser sein. Tragödien werden oft von jungen Menschen geschrieben, die das Leben noch nicht kennen. Denn sie halten sich an einen Einzelfall. Wenn eine Person verzeichnet ist, können sie die Ausrede gebrauchen, daß diese Person eben so war. Der Komödiendichter muß Personen schaffen, die allgemeingültige Züge aufweisen. Er benötigt dazu große Lebenserfahrung. Lessing gibt eine interessante Erklärung dafür, warum die Personen des Euripides naturalistisch gezeichnete Einzelpersonen sind und nur die des Sophokles allgemeingültige Typen: Euripides kannte nicht das Leben, daher kopierte er wenige Einzelpersonen. Sophokles dagegen kannte durch seine gehobene öffentliche Stellung so viele Menschen, daß er von ihnen die allgemeingültigen Züge nachbildete. Also der Menschenkenner Sophokles dichtet idealistisch, der menschenfremde Idealist Euripides dagegen naturalistisch. Eine Tragödie kann, wie es Euripides zeigt, naturalistisch sein und Einzelpersonen zeigen. Die Komödie aber, so naturalistisch sie auch scheinen mag, ist immer idealistisch und zeigt ewige Typen. Pulcinelle, Harlekin und Colombine, der Clown und Pantalon, der Intrigant und Bösewicht, es sind immer dieselben Gestalten, die in einer immer gleichen Maschinerie theatralischer Technik wie Marionetten agieren.

Die Tragödie bedient sich des Pathos. Nichts ist leichter, als seine seelische Unruhe laut zu äußern. Daher dichten unerfahrene Dichter in ihrer Jugendzeit Tragödien. Der Ton der Komödie aber ist der allgemeingültige, allgemein verständliche Konversationston. Ihn

zu beherrschen verlangt Selbstdisziplin, kluge Berechnung und listiges Verschweigen. Der Einfluß der antiken und italienischen Komödie machte sich beim spanischen und englischen Theater bemerkbar, die beide Stilelemente, die der Komödie und Tragödie, mischten. Daher wird das spanische und englische Theater meistens als regelloser Gegenpol gegenüber dem klassischen formgebundenen Theater genannt. Die spanischen Dramaturgien<sup>2</sup> wenden sich gegen die griechischen Regeln, und Shakespeare gilt bei Laien als die Urkraft, die alle Regeln sprengt. Denn wenn man die Geschichte des Dramas verfolgt, wie sie Wilhelm Creizenach<sup>3</sup> schildert, so findet man, daß neben dem Einfluß der griechischen Tragödie immer auch die antike Komödie gewirkt hat. Ja, im Mittelalter war die griechische Tragödie unbekannt. Aristoteles Poetik wurde erst 1468 ins Lateinische übersetzt und war im griechischen Original erst 1508 zugänglich. Um 1500 erschienen die ersten Übersetzungen des Sophokles und Euripides ins Lateinische, und Seneca, der bis dahin als einziger Tragiker bekannt war, wurde 1328 wiederentdeckt und erlebte erst am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts seine erste Aufführung durch römische Humanisten. Die Kenntnis der Tragödie blieb den gelehrten Humanistenkreisen vorbehalten.

Dagegen wurde die antike Komödie, besonders die römische des Terenz und Plautus, das ganze Mittelalter hindurch aufgeführt und erlebte in den Fastnachtspielen eine volkstümliche Neugeburt. Die *comoedia togata* brachte bürgerliches Milieu in feiner Lustspielform, die *comoedia tabernaria* derbe Possen. Die *comoedia palliata* setzte die Tradition der griechischen Komödie fort. Die römischen Stegreifspiele setzten sich in der *commedia dell' arte* fort, aus dem Centunculus wurde der Harlekinsrock. Barfuß und ohne Kothurn ist der *Planipedes* der Vorgänger des modernen Schauspielers. Plautus wurde von den modernen Dramatikern nachgeahmt. Er gibt Shakespeare den Stoff zu der „Komödie der Irrungen“, Molière zum „Geizigen“, zum „Amphitryon“ und Lessing zu dessen „Brautschatz“. Terenz schlingt wie Shakespeare mehrere Fabeln ineinander und gibt das Modell zum späteren Rührstück.

Das sinnliche Element der modernen Schaubühne, die Revue, der Sketch, die Pantomime und das Ballett gehen auf das

<sup>2</sup> Lope de Vega: „L'arte nueva die hacer comedias“ (Die Kunst in neuerer Zeit Komödien zu schreiben).

<sup>3</sup> Wilhelm Creizenach: „Geschichte des neueren Dramas“ (Mittelalter bis frühen Shakespeare). (Halle 1911—1923.) 4 Bände.

römische Theater zurück. Der Mimus, dessen Entwicklung im modernen Theater Artur Kutscher<sup>4</sup> verfolgt, mit seinem lebensnahen Gebärdenspiel, ist eine Keimzelle unserer theatralischen Unterhaltungen. Die Tänzerinnen erschienen in der bloßen Subucula, einem florartigen dünnen Untergewand. Boccaccio und Bandello erhielten in ihren Novellen die Themen des römischen Mimus und gaben sie an Shakespeare weiter, und die großen italienischen Dichter ahmten in der *commedia erudita* bewußt die römische Komödie nach. Während die Tragödie unbeachtet blieb und später nur leere und formale Nachahmer in Trissino, Poliziano und Maffei fand, die den französischen Klassikern zum Vorbild dienten, schrieben die größten italienischen Geister, wie Petrarca, Macchiavelli, Giordano Bruno, Ariost und Aretino Komödien von sinnlicher Unbeschwertheit. Die Obscönität des Mimus wurde ein Charakteristikum der italienischen Komödie, die sofort an dichterischer Originalität einbüßte, als man versuchen wollte, sie moralisch zu reinigen. Das erotische Element ist schlechthin das der römischen und italienischen Komödie und verpflanzte sich auf das spanische und englische Theater. Während die Volkspose und *commedia dell' arte* in minder anstößiger Form die römische Tradition fortsetzte, erreichten die an den italienischen Renaissancehöfen aufgeführten Stücke der *commedia erudita* den Höhepunkt der Ungeniertheit. Der Philosoph und Politiker Macchiavelli schreibt seine „Mandragola“ mit sprühendem Witz und cynischer Offenheit, Shakespeares „Was ihr wollt“ ist in der Bordellkomödie Seccos „Die Verwechslungen“ vorgebildet, Pietro Aretino verpflanzt den natürlichen Gesprächston seiner „Hurengespräche“ in seinen Komödien auf die Bühne und der berühmte italienische Philosoph Giordano Bruno schreibt mit satirischem Übermut und sinnlicher Kraft mit seinem „Lichtzieher“ das beste Lustspiel der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts. Im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert wurden in Italien 5000 Theaterstücke, zumeist Komödien, gedruckt. Über die Komödien des großen Epikers Ariost gibt Robert Prölss<sup>5</sup> folgende, auch auf die anderen Vertreter der *commedia erudita* anwendbare Charakteristik: „Seine Lustspiele, welche zuerst am Hofe zu Ferrara zur Aufführung kamen, sprechen für die außerordentliche Begabung des Dichters in der Erfindung komischer Situationen, in der Schlingung und Lö-

<sup>4</sup> Artur Kutscher: „Die Elemente des Theaters“ (Düsseldorf 1932).

<sup>5</sup> Robert Prölss: „Katechismus der Dramaturgie“ (Leipzig 1877).

sung der Intrigue. Es ist keineswegs zufällig, daß Ariost in all diesen Stücken sich nur auf ein bestimmtes Gebiet der römischen Lustspiel-dichter eingeschränkt hat, daß sie alle die leichtfertigsten, anstößigsten geschlechtlichen Verhältnisse mit cynischer Nacktheit und einer bedenklichen Neigung zum Obscönen zum Gegenstand haben, denn nicht nur schlagen fast alle bedeutenden Dichter der Zeit auf diesem Gebiete einen ähnlichen Ton an, nicht nur sehen wir diese Hervorbringungen von den Herren und Frauen der gebildetsten Höfe, der feinsten Gesellschaft besonders in Gunst genommen — sondern es läßt sich beobachten, daß die dichterische Genialität der italienischen Lustspieldichter in demselben Maße zu sinken beginnt, als sich dieselben zu einem ehrbaren Tone zu erheben suchen.“

In der volkstümlichen Farsa lebte der Mimus in Toscana, Rom, Neapel und Venedig weiter und entfaltete bedeutende schauspielerische Talente. Es entstand die Maskenkomödie, deren geschriebener Text dialektgefärbt war. Die Masken trugen landschaftlichen Charakter: Der venetianische Kaufmann als Pantalon, der bolognesische Dottore, der bergamaskische Bediente in der Doppelrolle des albernen Harlekin und des verschmitzten Scapino, der kalabresische Pulcinello, der ferraresische Kuppler, der Schelm Tartaglia und Brighella. Die spanische Komödie übernahm den miles gloriosus als capitano glorioso. Durch die Masken wurde eine Typisierung der Rollen herbeigeführt, die bereits das griechische Theater kannte. Während die griechische Tragödie achtundzwanzig Masken hatte, verwendete Aristophanes in seiner Komödie „Die Vögel“ fünfzig verschiedene Masken. Es ist dies eine Bestätigung der Theorie Artur Kutschers, daß der Stil des Volksstückes garnicht naturalistisch ist und daß Wirklichkeitstreue unwesentlich erscheint. Gerade die Maskenkomödie beweist, daß die Bühne niemals individuelle Einzelwesen sondern nur allgemeine Typik zeigt. Die opera buffa hat die italienischen Masken unserer modernen Bühne erhalten und sie leben als Operettenfiguren noch heute. Ja, unsere Rollenfächer: jugendlicher Liebhaber, Held, Heldenvater, Naive und Sentimentale, Charakterspieler, Bonvivant, komische Alte sind nichts anderes als der Rest der Masken.

Die Stegreifkomödie, commedia dell' arte, Kunst- oder Zunftkomödie genannt, behielt die Gesichtsmasken nur für den Pantalone, Brighella, Harlekin und den Dottore bei. Sie war eine freiere Abart der Maskenkomödie, hatte nicht wie diese einen vollständigen Text, sondern nur ein Szenarium, in dem der Gang der

Handlung skizziert war. Wenn die Verbindungslinie riß, stellte sie der Harlekin mit seinen Späßen, die man Lazzi, Bänder, nannte, wieder her. Es wurde improvisiert und man machte aktuelle Anspielungen.

Während die italienische Komödie das spanische und englische Theater befruchtete und später in der französischen Komödie und dem Vaudeville weiterlebte, verfiel sie in Italien. Carlo Goldoni persiflierte die Mängel der Stegreifkomödie und den schlechten Geschmack der alten italienischen Komödie in seiner dramatisierten Poetik „Il teatro comico“ und reformierte unter französischem und deutschem Einfluß das italienische Lustspiel, indem er fast jeden Monat ein naturalistisches Lustspiel mit protraitmäßigen Zügen der alltäglichen Wirklichkeit schrieb. Ein Virtuose der Technik, von graziöser Anmut und romanischer Leichtigkeit, konterfeite er das lebenslustige Venedig des Rokoko in gutgemachten Komödien, die im théâtre des Italiens auch Paris eroberten. Während Goldoni und der langweilige Chiari mit ihrem seit der französischen Revolution modernen bürgerlichen naturalistischen Stil die Theater Venedigs beherrschten, warf ihnen der venezianische Graf Carlo Gozzi den Fehdehandschuh zu.

Gozzi versuchte die alte Maskenkomödie und die *commedia dell'arte* wieder zu beleben. Er stellte die Romantik des alten Theaters gegen die Nüchternheit der modernen Vielschreiber. Seine Feerien und Märchendichtungen zauberten „Tausend und eine Nacht“, die romantischen Stoffe des spanischen Theaters, die Mystik des Mittelalters und die Schlichtheit des Volkstheaters wieder hervor. Größer als in Italien war sein Einfluß auf die deutsche Romantik, auf Schiller, E. T. A. Hoffmann, Richard Wagner, der seine „Feen“ vertonte, und auf die französischen Romantiker, wie Musset, der seine *Memorie inutili* übersetzte. Seine „Turandot“ wurde durch Schiller dem deutschen Theater einverleibt. Gozzi besiegte Goldoni, dessen Manier er in dem Märchenspiel „Die drei Pomeranzen“ so sehr persiflierte, daß Goldoni nach Paris gehen mußte. Denn in Venedig waren wieder die alten Masken auferstanden und führten ihr spukhaftes Spiel, das später im Wiener Volkstheater Raimunds weiterlebte. In seiner dramaturgischen Schrift<sup>6</sup> und seinen Vorreden erklärt er als das Wichtigste die Fabel, den guten Geschmack, die gute

<sup>6</sup> Carlo Gozzi: „La più lunga lettera di riposta che sia scritta, inviata da Carlo Gozzi ad un Poeta italiano de' nostri giorni, Frammenti, Commenti, Opposizioni, Notizie sincere e Pareri sopra a' detti Frammenti.“ Im 14. Band von „Opere edite e inedite del Conte Carlo Gozzi“ (Venezia 1802).

Absicht und den gemeinverständlichen Sinn, wie ihn Menander, Aristophanes und Shakespeares angewandt haben. Er mischt das Tragische mit dem Komischen, Geschichtliches mit Zauberei, Fabelhaftes mit gewöhnlichen Gemeinplätzen, Mögliches mit Unmöglichem. Statt einer französischen Nachahmung des bürgerlichen und Rührstückes bringt er Originalität und „unsere glänzenden komischen italienischen Masken in neuem Gewand“. In dem vierten Fragment verteidigt er die *commedia dell' arte* gegen die regelrechte Dramatik, die von Goldoni unter französischem Einfluß nach dem Muster Diderots eingeführt worden ist. Dies sei nur eine vorgetäuschte Kultur, denn Italien sei ja der Lehrmeister der französischen *tragédie classique* gewesen. Gozzis Feerien im venezianischen Dialekt seien wahre Volkskultur. Aber Gozzi wurde vergessen und lebte nur durch die deutsche Romantik weiter. Goldoni pflanzte in Paris den Geist der italienischen Komödie auf die französische Bühne, nachdem schon Molière und Beaumarchias vorher diesen Geist in sich aufgenommen hatten. Nachdem die italienische Tragödie beim Zeugungsakt der *tragédie classique* gestorben war, ging nun auch die italienische Komödie in der französischen auf. Das literarische Theater war in Italien tot. Aber aus Torquato Tassos Schäferspiel *Aminta* hatte sich inzwischen eine neue theatralische Form, die italienische Oper entwickelt, die als die höchste Vollendung theatralischer Dramatik die Welt eroberte und die Typen der *commedia dell' arte* in der *opera buffa* unsterblich gemacht hat. In der *opera seria* erstand der griechische Chor zu neuem Leben. Die Oper bewies, daß die Italiener als theatralisches Volk das Erbe der Griechen angetreten hatten.

Die bedeutsame Feststellung Gozzis, daß die Italiener, die mit ihren Komödien die Regellosigkeit des spanischen und englischen Theaters verursacht hatten, mit ihren Tragödien erst die Regeln der französischen *tragédie classique* geschaffen hatten, führt uns zu dem Schluß, daß die dramaturgischen Regeln sowohl wie die scheinbare Regellosigkeit denselben Urheber haben. Nur der Umstand, ob italienische Tragödie oder italienische Komödie Vorbild war, würde entscheiden, wenn nicht gerade Lope de Vega und Shakespeare beide Stilelemente gemischt hätten! Bevor wir aber die sogenannte „Regellosigkeit“ Shakespeares, auf die sich die einzigen regellosen Dramatiker, die des Sturm und Drang und des Expressionismus beriefen, untersuchen, wollen wir feststellen, ob bei

der antiken und italienischen Komödie überhaupt von einer Regellosigkeit im Gegensatze zur Tragödie gesprochen werden kann. Wenn auch der Mimus ein unzüchtiges Stegreifspiel war, das sich der Gebärdensprache der Landbevölkerung bediente, legte doch schon Kratinos der Komposition eine selbständige Bedeutung bei, die Aristophanes, an der Tragödie geschult, verbesserte. Aber die mittlere Komödie übertraf in Menander an Erfindung und Verknüpfung der Handlung, in der folgerichtigen Entwicklung der Charaktere die ältere. Naturalistisch, in der Nachahmung des Lebens, bereitet die neue Komödie der Griechen die Formen des späteren Theaters vor: Charakterlustspiel, Intriguenlustspiel, feineres Lustspiel und Posse. Stehende Charaktermasken waren: „der treulose Kuppler, der leidenschaftliche Liebhaber, der verschmitzte Diener, der spekulative Sklavenhändler, der dienstfertige Vertraute, der bramarbasierende Soldat, der leckermäulige Schmarotzer, der heuchlerische Verwandte, die freche Buhlerin“.<sup>7</sup>

Es ist aufschlußreich, zu verfolgen, wie die komischen Wirkungen von Plautus bis zu den modernen Schwankautoren sich ähneln, ja zum Teil immer die gleichen bleiben. Bethge<sup>8</sup> hat in einem Aufsatz die technischen Mittel Molières untersucht und ihren Ursprung teilweise in der römischen und italienischen Komödie festgestellt. Ein Vielschreiber wie Molière, der nebenbei Schauspieler, Spielleiter und Theaterdirektor war und auf Bestellung oft in wenigen Tagen ein Stück liefern mußte, war stofflich nur in wenigen Stücken selbständig, machte Anleihen bei Vorbildern und wiederholte bedenkenlos erfolgreiche Szenen und Situationen aus seinen früheren Stücken.

Man kann Molières komische Mittel in mimische Mittel, in Dialogmittel und inhaltliche Mittel einteilen.

Mimische Mittel:

1. Jemand ist so eifrig bei einer Sache, daß er dabei hinfällt.
2. Jemand empfängt die für einen andern bestimmten Schläge. Diese beiden komischen Mittel sind bei der italienischen *commedia dell'arte* sehr beliebt.
3. Verkleidung.

<sup>7</sup> zitiert nach Robert Prölss: „Katechismus der Dramaturgie“ (Leipzig 1877).

<sup>8</sup> J. Bethge: „Zur Technik Molières.“ Zeitschrift für französische Sprache und Literatur (Berlin 1899).

4. Komische Umarmung. Sie ist ein häufiges Mittel bei Lope de Vega.
5. Jemand versucht vergebens, jemanden zu züchtigen.
6. Jemand will sich entfernen, kehrt jedoch immer wieder zurück.

#### Dialogmittel:

1. Jemand teilt in umständlicher Weise nebensächliche statt wichtige Dinge mit. Quinault wendete dieses Mittel zuerst an.
2. Jemand wird fortwährend unterbrochen. Das geht auf Gillet de la Tessonerie zurück.
3. Jemand spricht, ohne einen anderen Anwesenden zu bemerken. Wird von Plautus bereits angewandt.
4. Mehrmalige Wiederholung der gleichen Worte. Zuerst bei Molière.
5. Jemand geht auf die Worte und Bemühungen eines anderen garnicht ein. Bereits von Plautus angewandt.
6. Jemand erwidert dem anderen mit denselben Worten. Eine Erfindung Molières.

#### Inhaltliche Mittel:

1. Mißverständnisse, die sich während einer Unterhaltung ergeben. Der Verwechslungsdialog erhielt durch Molière seine Gestalt.
2. Jemand macht einen anderen zu seinem Vertrauten, ohne zu wissen, daß dieser sein Feind ist. Von Thomas Corneille angewandt.
3. Jemand verständigt sich mit einem anderen durch Worte und Gebärden, ohne daß es ein dritter bemerkt.
4. Ein Stubenmädchen wird zu seiner Herrschaft frech.
5. Jemand verstößt gegen einen Grundsatz, den er kurz zuvor selbst aufgestellt hat.
6. Zwei Liebende streiten und versöhnen sich kurz darauf.
7. Jemand trägt ein schlechtes, oft selbstverfaßtes Gedicht oder Lied vor. Diese komische Wirkung wendet Ben Jonson bereits an.
8. Jemand beruft sich bei seiner oft egoistischen Handlungsweise auf den Willen des Himmels.

Wir werden sehen, daß Scribe und Labiche diese komischen Mittel Molières angewandt und um viele bereichert haben.

Wenn auch erst das französische Lustspiel unter Anwendung der Regeln der tragédie classique das „gutgemachte Stück“ her-

vorbrachte, so sehen wir doch bereits in den Komödien des Menander, des Plautus und Terenz, der *comedia erudita*, bei Lope de Vega, den Lustspielen Shakespeares und Molières eine kunstvolle Handlungsführung, die mit feststehenden Typen nach dramaturgischen Regeln verfährt. So wie die Gestalten selbst von immer derselben Typik, kehren auch immer wieder dieselben Aktionen und theatralischen Effekte wieder. Das Marionettenhafte des Theaterspiels tritt besonders bei der Komödie deutlich in Erscheinung.

Ich möchte die Komödie mit einem Schachspiel vergleichen, bei dem die Figuren in Gestalt bestimmter Typen nach festgesetzten Spielregeln in gemeinsamem Takte ihre Plätze vertauschen. Wie wenn das Schachbrett nur in der Mitte auf einer Spitze balancierte, wird das Gleichgewicht durch die regelmäßigen Bewegungen der Figuren auf beiden Seiten gehalten. Wenn über eine Hälfte ein Schatten fällt, wird durch die wechselnde Beleuchtung der Wandel der Figuren veranschaulicht, den diese in jedem gutgemachten Stücke erfahren.

Der Einfluß der antiken und italienischen Komödie auf das spanische und englische Theater bewirkt also nicht deren sogenannte Regellosigkeit. Nur der Umstand, daß Komödien- und Tragödienform von Lope de Vega und Shakespeare gemischt wurden, und bei Calderon noch der Einfluß des mittelalterlichen Mysterienspiels hinzukam, bewirkt eine gelockerte Form.

Der Laie, der glaubt, Shakespeare sei ein intuitives Genie, der keiner Regeln und klassischen Vorbilder bedurfte, irrt sich. Seit der Renaissance müssen die alten Tragiker und Aristoteles auch bei allen englischen Dichtern als bekannt vorausgesetzt werden. Hat doch Luther<sup>9</sup> die Poetik als einziges Werk des Aristoteles von seinem Verdammnisurteil ausgenommen. Als der Stagirit seine Autorität in der Wissenschaft, die er das ganze Mittelalter hindurch beherrschte, verlor, begann sein Einfluß auf die Dichtung aller Völker. Melanchthon übersetzte den ganzen Euripides und veranstaltete lateinische Aufführungen in Wittenberg. Königin Elisabeth von England, die den Blankvers in die dramatische Dichtung einführte, übersetzte Seneca teilweise ins Englische. Holbein zeigt auf seinem Bild von Mores dessen Tochter Margaret mit einem Buch, dem Oedipus des Seneca, auf dem Schoße. Daran können wir das Bildungsniveau der englischen Gesellschaft vor Shakespeare ermessen.

<sup>9</sup> In Martin Luther: „An den christlichen Adel deutscher Nation.“

In einer anonymen Tragödie Richard III. vor Shakespeare, stirbt der Held mit den letzten Worten des Ajas von Sophokles. Shakespeare erwähnt in einer Stelle in Titus und Andronicus die Beerdigung des Ajas, wie sie Sophokles darstellt.

Über den Einfluß der antiken Tragödie auf Shakespeare sagt Hugo Dinger<sup>10</sup>: „Wir finden auch in Shakespeare, wenn auch ungleich künstlerisch erweitert und außerordentlich vervollkommenet, die innere Struktur der griechischen Tragödie wieder, die Ökonomie des alten Schemas.“ Aber schon vor Shakespeare war diese Fähigkeit den englischen Dramatikern eigen. Wilhelm Creizenach<sup>11</sup> sagt über die dramatische Technik des englischen Theaters vor Shakespeare: „Die Kunst, ein Drama fesselnd und anziehend zu gestalten war unter den begabten und unternehmungslustigen Playwrights sehr verbreitet. — Sie alle wissen, daß der Dramatiker uns rasch in medias res versetzen, die Exposition womöglich in fortschreitender Handlung auflösen und dann unaufhaltsam zum Ziele vorwärts steuern soll.“

Wie verhält sich Shakespeare zu den drei Einheiten? Die Einheit der Zeit wurde von ihm ebensowenig eingehalten wie von den antiken Tragikern, bei denen während eines Chorgesanges Kriege oder Reisen in fremde Länder stattfinden. Erst die Franzosen wendeten sie an.

Die Einheit des Ortes wurde ebenfalls von Aristoteles nicht gefordert und ergab sich 1570<sup>11</sup>, bedingt durch die italienische Renaissancebühne. Man kann aber auch bei Shakespeare von einer Einheit des Ortes sprechen, wenn man die Gegebenheiten der Shakespearebühne ins Auge faßt. Otto zur Nedden<sup>12</sup> schildert die Bühne der Shakespeare-Zeit, das System der Vorder- und Hinterbühne, die, bei gleichbleibendem Ort, eine sinnfällige, äußerst schnelle und häufige Ortsverlegung ermöglichte. „War es doch auf diese Weise möglich, den „Hamlet“, den wir auf unseren heutigen Bühnen strichlos kaum unter vier bis viereinviertel Stunden spielen können, in zwei bis zweieinviertel Stunden zu spielen, allerdings pausenlos, trotzdem aber in weit kürzerer Zeit, als es bei uns selbst unter Einsatz der modernen Drehbühne möglich wäre.“

<sup>10</sup> Hugo Dinger: „Dramaturgie als Wissenschaft“ (Leipzig 1904, 1905, S. 174).

<sup>11</sup> Wilhelm Creizenach: „Geschichte des neueren Dramas“ (Halle 1911—23), 4. Bd. S. 309.

<sup>12</sup> Otto C. A. zur Nedden: „Drama und Dramaturgie im 20. Jahrhundert“ (Würzburg 1940), S. 76.

Die Einheit der Handlung, die ebenfalls erst später von Theoretikern aus Aristoteles herausgelesen wurde, befolgt Shakespeare insoferne, als er immer bestrebt ist, die Handlung zu vereinfachen und nur dem einen Ziele, der Katastrophe, entgegenzujagen. Er verwendet einfache und verwickelte Handlungen. Othello, Macbeth und Timon von Athen sind einfache Handlungen. Er verwendet den Kunstgriff des Plotting, um die Fülle und Mannigfaltigkeit zu vereinfachen, wegzunehmen, verschiedene Bestandteile ineinanderzuverarbeiten und zu durchdringen.

Aber selbst bei verwickelten Handlungen, wie dem König Lear, setzt er zwei völlig gleichartige Handlungen, die Lears und Glosters, nebeneinander und verschmilzt sie zu ungeheurer Wirkung. Diese Kunst, verschiedene Fäden in eine Richtung zu spannen, nennt man Polymithie. In der einheitlichen Zusammenfassung verschiedener Bestandteile ist Shakespeare ein großer Meister<sup>13</sup>. Nur das Lustspiel „Verlorene Liebesmüh“ artet in Überladung aus. Otto Ludwig<sup>14</sup> charakterisiert Shakespeares Technik folgendermaßen: Größte Einfachheit der Maschinerie, seine Handlung bis aufs innerste, bis auf den Kern simplifiziert und konzentriert. Einfachste und primitivste Motive, damit der Zuschauer nicht nachdenken braucht.

Ludwig erkennt in der Handlungskonstruktion eine Art Sonatenform:

Im ersten Teil werden die Motive exponiert und in Widerspruch gebracht.

Im zweiten Teil erhitzen sie sich und treffen zusammen, eine Verwicklung eingehend und die Spannung erhöhend.

Im dritten Teil erfolgt die Auflösung in der Gewißheit des Ausgangs. Die Spannung wird zur tragischen Stimmung, die Ungewißheit zur Ergebung, die Furcht zum Mitleid.

Shakespeare entwirft die Fabel in wenigen großen Zügen, die, kausal miteinander verknüpft, feststehen: eine Hauptsituation, ein Motiv, ein Ziel eines Hauptcharakters, also eine Richtung desselben. Nun bereichert er die Handlung mit mannigfaltigem Detail, das aber nicht unter sich selbst wieder Afterorganisationen bildet, die ihre eigene Spannung und eigenes Interesse haben.

<sup>13</sup> siehe über Plotting und Polymithie bei Creizenach.

<sup>14</sup> Otto Ludwig: „Shakespeare-Studien“.

Ein Shakespearestück ist eine fortwährende Vorbereitung auf die Katastrophe.

Ebenmaß von Schuld und Strafe ist in jeder Person des Stückes proportioniert. Je bewußter die Schuld, je bewußter die Bestraftheit. Die Schuld und Strafe der Naiven kommt kaum zu ihrem Bewußtsein.

Über dieses klare mathematische Gerüst strenger klassischer Regeln wirft Shakespeare ein üppiges barockes Faltenkleid, das das Gerippe der Konstruktion verhüllt. Die Schnörkel dieses Gewandes verwirrten seine Nachahmer, die nur den äußeren Glanz seiner Szenenfolge sahen. Es ist aber falsch, die Geschlossenheit der Vorder- und Hinterbühne in aufeinanderfolgende Guckkastenbilder aufzulösen und durch naturalistische Dekorationen die Vielfalt der Schauplätze zu betonen. Die modernen Bühnenbildner neigen wieder dazu, ein feststehendes System von Vorder- und Hinterbühne während eines ganzen Stückes beizubehalten und die einzelnen Dekorationen nur anzudeuten. Es ist übrigens von Goethe der Versuch gemacht worden, Shakespeare im Stil der tragédie classique aufzuführen.

Die Romantik verachtete nicht nur in Deutschland mit Tieck die strengen klassischen Regeln, sondern auch in Frankreich, wo man für Shakespeare und Goethe schwärmte. Musset und Victor Hugo ignorierten in ihren Dramen die Regeln. Sie schweiften in unendlichen Tiraden und poetischen Ergüssen aus und vernachlässigten das dramatische Gleichgewicht und die eingeklügelte Ordnung. Sie kehrten wieder zu den Versen zurück.

Während die Romantik mit ihrem Gedankenflug nur geringen theatralischen Erfolg erzielte, eroberte ein kalter Praktiker, ohne jede dichterische Ambition, die Bretter der ganzen Welt. Eugène Scribe fabrizierte vierhundert Stücke, errichtete mit mehreren Mitarbeitern eine dramaturgische Werkstatt und verdiente ungezählte Millionen. Er begann seine Karriere 1811 mit einem Durchfall und hatte 1835 bereits elf Bände Théâtre complet veröffentlicht. Er ist der Dramatiker *κατ' εμπονην*, dem nichts am Inhalt, an den Charakteren und der seelischen Entwicklung seiner Personen liegt, der alles auf den äußeren Effekt abstellt. Er ist so unpersönlich, daß er ein Dramatiker des Gegenstandes, des Requisites und der sichtbaren Aktion wird. Gerade darin kann er Vorbild für den Filmdichter sein, weil bei ihm jede dramatische Spannung äußerlich sichtbar gemacht wird. Bei ihm sind es nicht mehr die Worte, die dramatische Ladungen enthalten; sondern ein vertauschter Hut, eine

unsichtbare Tür, ein Brief, ein Klingelzeichen betreiben das dramaturgische Uhrwerk. Er wurde der Lehrmeister aller Schwankautoren, aber auch des größten französischen Dramatikers, des jüngeren *Dumas*, und *Victorien Sardou*s. Letzterer begann ebenfalls seine Karriere mit einem Durchfall. Gerade dieser Start scheint den Ansporn zu einer besseren Beherrschung der dramatischen Technik gegeben zu haben.

*Scribe* selbst hat niemals ein Wort über seine dramaturgische Technik verlauten lassen. Statt lange Vorreden zu schreiben, schrieb er ein neues Stück. Am Urteil der Welt lag ihm wenig, mehr am Erfolg. Nach dem Urteil der Franzosen hat er keinen Stil, keine Beobachtungsgabe, keine Kenntnis des menschlichen Charakters, ist ohne jede Tiefe, ja selbst ohne Witz und Freude. Er ist ungebildet und ohne Kultur. Er hatte nur eine Eigenschaft, die ihn zum Dramatiker geeignet machte: er beherrschte das Handwerk. Es genügte ihm, ein Theatermensch zu sein, genau zu wissen, was erregt, rührt und das Publikum in Spannung hält. *La Bruyère* sagte schon über die dramatischen Regeln: Es ist ein Handwerk, ein Buch, ebenso wie eine Uhr zu machen.

*Scribe* wird von allen Literaten falsch beurteilt, weil er nicht lesbare sondern nur spielbare Theaterstücke schrieb, nur „Regiebücher“, die erst auf der Probe durch den Schauspieler die endgültige Gestalt bekamen, dem er die Möglichkeit zu sichtbaren Aktionen, zu sogenannten *scènes à faire*, gab. Die Ausgefeiltheit der Sprache war ihm gleichgültig. Es kam ihm nur darauf an, daß der Schauspieler aus seinen Worten, die auf der Bühne oft geändert wurden, wirkungsvolle Gesten ableiten konnte. Nicht Literatur, sondern Theater, nicht Lesedramen, sondern Schauspiele schrieb er. Man darf seine Stücke also nicht lesen, sondern man muß sie schauen. Er sah nur die sichtbare Handlung, gleichgültig, ob sie als Drama, Oper oder Ballett verwirklicht wurde. Tatsächlich wurden seine Stücke oft als Vorlage für Puppenkomödien verwendet. Er schrieb fast alle Operntexte für *Meyerbeer* und *Auber*, viele für *Rossini*, *Boildieu* und *Halévy*. Bis in unsere Zeit lebten die Operettenlibrettisten zu einem großen Teil von den Einfällen und Konstruktionskünsten *Scribes*. Dieser durchaus praktische Fabrikant von etwa vierhundert Theaterstücken nahm es mit überlegenem Lächeln auf sich, von den Dichtern geschmäht zu werden. Aber erst er hat dem Dichter, der bisher von der Mildtätigkeit eines Mäcens abhängig war, wirtschaftliche Freiheit verschafft. *Scribe* war nämlich der Ansicht, daß der beste

Mäcen das Publikum sei. Erst Scribe verschaffte dem dramatischen Autor, der bisher mit einem einmaligen Honorar abgefertigt wurde, einen bestimmten Prozentsatz als Tantième. Scribe war auch der erste Dramaturg, der sich seinen praktischen Rat, wie ein Stück zu bauen oder umzubauen sei, bezahlen ließ.

Als Scribe einmal in die Große Oper zu der Generalprobe eines Balletts kam, konnten sich der Direktor und der Verfasser des Balletts nicht über den mißglückten Schluß einigen. Man fragte Scribe. „Stellen Sie mir eine Anweisung auf tausend Franken aus und ich sage Ihnen, wie es gemacht werden muß.“ Der Direktor, der schon die Aufführung gefährdet sah, erfüllte den Wunsch. Daraufhin machte Scribe seinen Vorschlag und verhalf dem Ballett zu einem durchschlagenden Erfolg. Viele Leute behaupteten sogar, daß sich Scribe oft darauf beschränkte, die Stücke seiner Mitarbeiter nur dramaturgisch zu überarbeiten.

Aus all dem geht hervor, daß Scribe heute einer der bestverdienenden Filmautoren sein würde, die ähnlich verfahren und einen materiellen Sinn entwickeln. Denn wie diese machte Scribe nichts ohne Honorar. Ja sogar das Vorlesen eines Stückes kostete bei ihm Geld. Und zwar pro Akt tausend Franken.

In seinem Lustspiel „Charlatanisme“ legt er dem Dramatiker Delmar folgende Worte in den Mund: „Weshalb sollten die Männer, die Geist besitzen, ihn nicht zum Geldverdienen verwenden? Weshalb soll der Reichtum das ausschließliche Vorrecht der Narren und Dummköpfe sein? Weshalb soll ein Mann der Feder beständig den Großen zur Last fallen? Zum Teufel nein! Er hat einen Beschützer, dem er, ohne zu erröten, seine Werke widmen kann, einen edlen und großmütigen Mäcen, der belohnt, ohne zu feilschen, und der Jeden bezahlt, der ihn unterhält: das ist das Publikum. Ich schreibe komische Opern und Vaudevilles. In der hohen Literatur geht man zu Grunde, in der kleinen wird man zum reichen Mann. Zehn Jahre mögen ausreichend sein, um ein Meisterwerk zu schaffen, um die unsrigen zu vollenden, brauchen wir drei Tage, und oft sind wir dabei noch unsererer Drei.“

Über Scribes Technik, die man „La Scribie“ nannte, schreibt Eugen Zabel<sup>15</sup>: „Es handelt sich dabei vornehmlich um die Gliederung der Fabel eines Stückes. In diesem Punkte zeigte sich das Talent Scribes

<sup>15</sup> Eugen Zabel: „Zur modernen Dramaturgie“, Studien und Kritiken über das ausländische Theater (Oldenburg und Leipzig 1899).

im glänzendsten Lichte, hier war er wirklich der Schöpfer einer neuen Gattung. Aus kleinen überraschenden Vorkommnissen wußte er zur Verblüffung der Zuschauer einen Knoten zu schürzen, ihn fest und scheinbar unauflöslich zuzuziehen und ihn schließlich doch mit einigen eleganten Kniffen wieder aufzuknöpfen. Er ist der Erfinder der modernen Intrigue auf der Bühne, der souveräne Beherrscher all der Mißverständnisse und Überraschungen, die er zu seinem persönlichen Gebrauch ersonnen hat. In dem Moment, als er zuerst seine Figuren auf dem Theater durcheinanderwirbelte, war es mit der früheren Einfachheit der Vorgänge vorbei. Durch eine ganz merkwürdige Gewandtheit im Verstecken und Wiederherausholen der Motive wurde das Publikum in die höchste Spannung versetzt. Manchmal schien ihm der Atem zu stocken, aber dann trat auch schon eine wohlthuende Befreiung von dem Druck ein und man konnte aufs Neue aufatmen und dem erstaunlichen Hexenmeister für sein soeben vollbrachtes Kunststück danken. Das alles sah sich so leicht an und war doch in Wirklichkeit recht schwer.“

Angeblich war es Sardou, der folgendermaßen die Scribetechnik studiert hat: Er las nur den ersten Akt eines Stückes und vollendete die Handlungslinie nach eigener Erfindung. Dann verglich er seine Abweichungen von denen des Meisters, um diesem mit der Zeit näher zu kommen.

Am genauesten hat Labiche, der erfolgreichste französische Schwankautor, die Scribetechnik übernommen. Eigentlich war Labiche nur Dramaturg. Denn von 57 Theaterstücken hat er nur vier allein verfaßt. Er hatte 23 Mitautoren, die ihm die Stoffe lieferten, die er bühnenwirksam zurichtete. Er war also ein Zuschneider, der die Stoffe anderer bearbeitete. Er war ein glänzender Techniker, aber kein Schöpfer. Scribe war beides. Die besten seiner Theaterstücke hat er allein geschrieben. Nur aus der Überfülle seiner Arbeits- und Einfallskraft ist es zu erklären, daß er über seine eigene Produktion noch die der anderen befruchten wollte. Als alter Mann, als er schon längst aus der Mode war, fürstliche Schlösser und Millionen besaß, antichambrierte er erfolglos in den Theaterkanzleien, um seine neuesten Stücke anzubringen, die schon längst vom Zeitgeschmack überholt waren. Für ihn war die Arbeit, die er täglich um sechs Uhr früh begann, die große Leidenschaft seines Lebens.

Scribe war der erste, der die moderne Drehbuchtechnik in seiner dramatischen Werkstatt anwendete: Einer verfertigte den Plan, ein anderer schrieb die Dialoge und ein Dritter lieferte die

Pointen. Diese Kompagniarbeit wurde in Frankreich und Deutschland von vielen Lustspielautoren angewandt, bis sie der Film übernahm.

In einer amerikanischen Arbeit über moderne dramatische Bauart gibt D. Kaucher<sup>16</sup> folgende Merkmale für Scribes Technik an: ein klar bezeichnetes Ziel; Hindernisse sind erfinderisch am Weg verstreut, je mehr man sich dem Ziel nähert. Mehrere oder alle von dieser Art Stücke haben nicht deswegen einen Konflikt, weil das die Grundlage eines jeden Dramas ist, sondern dieser Konflikt ist ein Konflikt der Umstände und nicht ein Konflikt der Charaktere oder der Willenskraft. Deswegen spielen leblose Gegenstände, wie ein Brief, ein Handtuch, ein Glas Wasser oder ein Blumenstrauß eine hervorragende Rolle im Entstehen der Verwicklung. Einen Charakter geschickt aus einer Verwicklung herauswickeln, in die er verwirrt ist, während mehrerer Akte, ist ein beliebter Sport von Scribe und von denen, die seine Methode, ein Stück zu bauen, nachahmen. Jeder Akt hat eine bestimmte Funktion. Die beiden Hauptpläne sind Umkehrung und Offenbarung, welche beide aus Ungewißheit stammen. Diese beiden Grundlagen eines gutgemachten Stückes sind die Umkehr- und Erkennungsszenen des griechischen Dramas. Ebenso wie bei den Griechen geschieht die Offenbarung in einem Moment, nicht stufenweise durch mehrere Akte wie bei Ibsen.

Eine Arbeit von Michael Kaufmann<sup>17</sup> „Zur Technik der Komödien von Eugène Scribe“ ist eine wertlose Ergänzung der aufschlußreichen Arbeit Heinrich Falters. „Die Technik der Komödien von Eugène Labiche“. Da der erfolgreiche Schwankautor Labiche, wie so viele andere, sklavisch die Sribetechnik nachahmte, kann man die von ihm befolgten Regeln bei seinem Vorbild wiederfinden. Diese sind:

Die Exposition am Anfang des Stückes ist sehr einfach. Sie wird herbeigeführt durch Gespräche der Dienerschaft, durch Verlesen eines Briefes oder einer Kurliste, was Anlaß gibt, über die

---

<sup>16</sup> Dorothy Juanita Kaucher: „Modern Dramatic Structure“, University of Missouri Studies 1928.

<sup>17</sup> Michael Kaufmann: „Zur Technik der Komödien von Eugène Scribe“ (Hamburg 1911); Heinrich Falter: „Die Technik der Komödien von Eugène Labiche“ (Leipzig 1909).

Personen des Stückes informiert zu werden. Oft wird dies so gemacht, daß sich jemand einem anderen vorstellt und über sich selbst Auskunft gibt.

Der Ausgangspunkt der Handlung, die *erste Situation*, wird im Verlauf des ersten oder zweiten Aktes konstruiert. Sie ist klar, einfach, wahrscheinlich. Die Phantasien kommen erst später, kein Wort, das nicht zur Situation gehört.

Für die Abwechslung sorgt eine *Parallelhandlung* oder ein Gegensatz. Die Situationen werden verdoppelt: Zwei Ehefeinde werden vereinigt, zwei Familien täuschen sich nicht vorhandenen Reichtum vor.

Die *Spannung* besteht darin, daß meist ein Geheimnis gelüftet wird, welches nahe daran ist, entdeckt zu werden, oder Personen und Geschehnisse werden erwartet, die lange ausbleiben.

Wenn alles in bester Ordnung ist, muß die Spannung *neu angekurbelt* werden.

Die *Lösung des Konflikts* ist oft so leicht wie bei Molière, der seine billigen Mittel der italienischen *commedia dell' arte* entnimmt. Plötzlich ist ein *deus ex machina* da, der die Lösung herbeiführt, oder die Voraussetzungen des ganzen Konfliktes und des fast tragischen Endes stellen sich unerwartet als falsch heraus, als ein Irrtum, eine falsche Benachrichtigung, oder sonst findet sich irgend eine befriedigende Erklärung. Die Hauptsache ist, daß alles so schnell geht, daß man nicht darüber nachdenken kann.

Die Verwicklungen, Verwechslungen, die drastische Situationskomik, das Verwechseln von Gegenständen, das Unterbrechen zur Spannungserzeugung, die Mißverständnisse, die Schläge auf die falsche Person, das Sichverstecken, Belauschen und Verkleiden, sind keine typischen Merkmale für Scribe. All das gibt es schon in der italienischen Komödie, bei Molière und im spanischen Theater. Scribe vervollkommnete nur so die Technik der *unbewußten Handlung*, daß sie zum Vorbild für alle Possen und Filmlustspiele wurde.

Die charakteristischsten Methoden sind folgende:

*Unbewußte Handlungen*: Der Verfolger verhilft dem Verfolgten selbst zur Flucht, in dem er ihm, den er nicht kennt, ein Pferd gibt und ihn mit seiner eigenen Verfolgung beauftragt („Frauen-Kampf“ von Scribe und Olfers).

Eines der beliebtesten Mittel: Eine Handlung erreicht das Gegenteil des beabsichtigten Zweckes. Siehe griechische Tragödie!

Durch Wiederholung einer Handlung kann eine komische Wirkung erzielt werden; weil statt eines erwarteten neuen Vorganges ein alter, schon bekannter eintritt. Dies ist ein Schulbeispiel dafür, daß dramatische Spannung nur entsteht, wenn der Zuschauer mehr weiß als die Personen. Denn dem Zuschauer ist der weitere Verlauf der wiederholten Handlungen schon bekannt, die einem Teil der Personen neu sind. Auch kann jede Handlung komisch werden, wenn sie von mehreren Personen nacheinander ausgeführt wird: Drei küssen einen Ring, den sie, ohne es zu wissen, von derselben Frau erhalten haben. Ebenso wird bei einer Parallelhandlung jede Situation wiederholt.

„Wechsel zwischen der Handlung und ihrem Gegenteil“ nennt Heinrich Falter, „wenn auf eine beschlossene Handlung hin das Gegenteil beschlossen oder ausgeführt wird, dann etwa nochmals die erste Handlung eintritt, so hat der in diesem Wechsel liegende Kontrast eine starke komische Wirkung.“ Zum Beispiel: Die Braut will ihren heftigen Bräutigam beim nächsten Wutanfall mit einer Klingel zur Besinnung bringen. Wenn sie klingelt, wird sie selbst so wütend, daß er klingelt.

Durch Wechsel der Wahl kann dramatische Spannung entstehen. Verwechslungen und Änderungen des Willens, wenn einer sich dreimal verlobt und dann doch die Erste heiratet.

Umkehrung einer an sich normalen Handlung wirkt immer komisch: Ein Bauer nimmt Kinder in Pflege und läßt sich von seinen Pflegekindern pflegen. Die Stieftochter ist achtundvierzig, der Stiefvater achtundzwanzig. Ein Ehemann betrügt den Liebhaber seiner ihm durchgegangenen Frau mit dieser. Oder ein Mann wirbt um eine Frau bei deren Mann, den er für ihren Onkel hält. Oder ein Mann pflegt den Liebhaber seiner Frau, den er töten will, während dessen Krankheit mit Aufopferung.

Der Kontrast zwischen Rede und Inhalt ist bühenwirksam: „Lieber Freund!“ (für sich: „Der Teufel hole ihn!“) Oder man hat auf jemanden geschimpft und ist freundlich zu ihm, sobald er kommt. Der Kontrast zwischen Ton und Inhalt: ein lustiges Lied mit weinerlicher Miene vorgetragen. Der Kontrast zwischen Worten und Ereignissen: Jemand sagt, er gehe für immer weg und kommt immer wieder. Der Kontrast zwischen Tun und Reden: Jemand wird zum Gehen aufgefordert und bleibt.

Otto Ludwig<sup>18</sup> charakterisiert die französische Theater-technik folgendermaßen: „Ich glaube, daß die neueren französischen Dramatiker die Sache so machen: Nachdem die Expositionsszenen und die äußeren Umrisse der Handlung erdacht sind, sagt der Autor zu sich selbst: Jetzt muß der auftreten, den man am wenigsten erwartet. Dann muß der kommen, von dem der Zuschauer wünscht, er komme nicht. Es muß das geschehen, wovon man wünscht, es geschehe nicht. Auch das wird möglich gemacht und immer wieder das Erste mit dem Neuhinzugekommenen in möglichste Harmonie und Verbindung gebracht. Dazu wird darauf gesehen, daß gegen Ende eines Aufzuges womöglich die sämtlichen Personen des Aufzuges, am Ende des Stückes die des Stückes auf der Bühne sind.“

Während Alexander Dumas noch Romantiker war, hunderte von Romanen, Theaterstücken historischen und modernen Inhalts schrieb, führte sein Sohn diese klassische Form, die von Scribe äußerlich mit allen theatralischen Effekten ausgestattet wurde, wieder in das Bereich der dichterischen Haltung zurück. Der j ü n g e r e D u m a s ist Moralist, Theoretiker, Anwalt seiner Tendenzen, ein Ritter ohne Furcht und Tadel, ein Meister der Psychologie, hat Herz. Alle diese Qualitäten spannt er in das unfehlbare Schema Scribscher Technik und stellt sie auf psychologische Wirkung. Sein Schüler ist Victorien Sardou, bei dem das geistige Niveau wieder abfällt. Dieser ist weniger Moralist als Sittenschilderer, ist stereotyp in seinen Einfällen. Aber seine Technik ist so vorzüglich, die Eleganz seines Witzes und Dialoges so unterhaltsam, daß er den Abstand von seinem Lehrmeister zu verwischen weiß. Er errang unermeßlichen Reichtum.

Der j ü n g e r e D u m a s sagte: „Der dramatische Autor, der den Menschen wie Balzac und das Theater wie Scribe kennen würde, wäre der größte Dramatiker aller Zeiten.“ Er spricht von dramatischen Erfordernissen, die gewisse junge Menschen Konventionen nennen, wenn sie sie nicht anzuwenden wissen. Er sagt: „Sei beim Theater ein Mann von Talent, selbst ein Genie, wenn du willst, aber beginne damit, Lektionen bei dem Mann des Handwerks zu nehmen, den du verachtest!“ Er schildert, wie beschämend es für einen Dichter ist, gemeinsam auf der Schulbank mit den skrupellosen Handwerkern zu sitzen, hält aber diese Lehrzeit für unersetzbar.

---

<sup>18</sup> Otto Ludwig: „Dramaturgische Betrachtungen.“

Er charakterisiert in der Vorrede zum „Père prodigue“ den dramatischen Autor folgendermaßen:

„Ein Mann ohne jeden Wert als moralischer und philosophischer Denker und Dichter kann ein erstklassiger dramatischer Autor sein, das heißt ein Mann, der rein äußerlich Bewegungen des Menschen sichtbar macht.“

Der jüngere Dumas war ein vollendeter Techniker, ein Polemiker, ein Moralist und Weltverbesserer, ein Apostel seiner Ideen, ähnlich wie Beaumarchais, dessen geistiger Erbe er war. Wie dieser verfocht er seine Ideen mit der Klinge seines Witzes und polemisierte in Vorreden, Nachreden und Noten, die eine Propaganda seiner Tendenzen darstellen. Nach Diderot war er der größte Theoretiker, nach Scribe der größte Praktiker der dramaturgischen Technik.

Von seinen dramatischen Regeln seien folgende angeführt: „Der wahre Künstler hat eine höhere Mission, als das wiederzugeben, was ist. Er idealisiert das Wirkliche, welches er sieht und verwirklicht das Ideale, was er fühlt.“ Die Kunst muß logischer sein als das Leben. Die Wahrheit kann relativ oder absolut sein, je nach dem Sujet und dem Milieu; die Logik aber wird unerbittlich zwischen dem Ausgangspunkt und dem Ankunftspunkt der Handlung sein, welcher niemals aus dem Auge gelassen werden darf in der Entwicklung der Idee oder des Geschehens. Dann ist noch vonnöten, daß ununterbrochen unter den Augen der Zuschauer ruckweise das Ziel herausgearbeitet wird vom Standpunkt der Person oder der Sache, für die oder gegen die man sich entscheiden soll. Dann die Gegensätze, die Schwärzen, die Schatten, die Gegenüberstellungen, mit einem Wort, das, was das Gleichgewicht ausmacht und die Harmonie. Schließlich die Kürze, die Schnelligkeit, die dem, der zuhört, nicht gestatten, zerstreut zu sein oder nachzudenken, zu atmen, in sich selbst mit dem Autor zu diskutieren. Dann die Kenntnis des Plans, der nicht die Figur in den Hintergrund gehen läßt, die im Lichte sein muß, noch ins Licht die Figuren der Halbtöne vorrückt. Dann das unerbittliche, unvermeidliche mathematische Fortschreiten, welches Szene durch Szene vervielfältigt, Geschehen durch Geschehen, Akt durch Akt, bis zur Entscheidung, welche endgültig sein muß. Endlich die genaue Kenntnis unserer Grenzen, die uns verbietet, unser Bild größer zu machen als unser Rahmen ist, weil der dramatische Autor, der am meisten zu sagen hat, alles von acht Uhr abends bis Mitternacht sagen muß, mit einer Stunde Zwischenakt und Ruhe für den Zu-

schauer. Das Wirkliche im Grunde, das Mögliche in der Tat, das Erfindungsreiche im Mittel, das sind die Dinge, die man von uns erwartet.“

Die klassische Form der Griechen erlangte in der dramatischen Hochblüte des neunzehnten Jahrhunderts in Frankreich ihre künstlerische, rein äußerliche Vollendung. Den seelischen Inhalt bekam sie erst durch den Nordländer Ibsen. Er knüpft direkt an Sophokles und die französischen Handwerker an. Wenn sonst nirgends, so ist an Ibsen die hyperboräische Verwandtschaft zwischen nordischem und griechischem Blute festzustellen. Die *Ge-spens-ter* und *König Oedipus* haben den gleichen dramatischen Aufbau, die analytische Methode, die Vergangenes plötzlich zur Auslösung bringt. Die kalten, von den Franzosen gedrechselten und den antiken Vorbildern nachgeahmten Formen füllt er mit der Glut seiner Seele. Nirgends hat sich die mathematische Klarheit, die unverrückbare Logik nordischen organisatorischen Geistes künstlerisch so elementar gestaltet wie bei Ibsen. Seine wortkarge, herbe Ausdrucksweise ist von lapidarer Dramatik. Kein Wort zu viel, das nicht ein Rädchen im Getriebe des dramatischen Uhrwerks wäre. Keine Frage ohne Antwort, keine erweckte Neugierde, die nicht befriedigt wird, alles dem Kausalitätsgesetz der Bühne unterworfen, jedes Detail mit dem ganzen verzahnt und abgestimmt. Immer ist die Handlung wie ein Rechenexempel aufgezo-gen. Am Schluß geht es ohne Rest auf. Was bei den Franzosen nur äußerlich ist, wird bei ihm innerlich motiviert. Niemals wurde das Seelenleben deutlicher sichtbar gemacht als in den Dramen des Nordländers. Das Thesenstück des jüngeren Dumas wird zu einer dramatisierten Weltanschauung.

Er schämt sich wohl, daß er mit den Handwerkern auf der Schulbank gesessen, wenn er über *Scribe* und *Dumas*, als deren Schüler man ihn hinstellte, sagte: „Diese Werke haben nämlich meist eine vollendete Technik und darum gefallen sie dem Publikum gut; sie haben nichts mit der Poesie zu tun, und darum gefallen sie dem Publikum vielleicht noch besser.“

„Alexander Dumas verdanke ich absolut nichts in bezug auf dramatische Form — es sei denn, daß ich an seinen Dramen gelernt habe, verschiedene recht derbe Fehler und Mißgriffe zu vermeiden, die er sich nicht selten zu schulden kommen läßt.“ Gewiß, er lernte es besser machen, aber *Scribes* Requisiten finden wir alle bei Ibsen wieder: Die Briefe, die übergeben, verlegt und erst später gelesen werden, die vertauschten Hüte und Dokumente, die Gartenschlüssel

und Geheimgängen, die Gegensätze, die die Handlung verwirren, ja selbst die *scenes à faire*, wo nicht das Wort, sondern die Geste die Bühne beherrscht. Auch den *Raisonneur* von Dumas finden wir in den meisten Stücken Ibsens wieder, ebenso sehen wir das altbewährte Mittel des Verwechslungsdialoges bis in die Altersstücke Ibsens immer wiederkehren.

Ibsen hat aber auch bei den Meistern des deutschen Dramas, bei Kleist und Hebbel gelernt. „Der zerbrochene Krug“ und „Maria Magdalena“ waren ihm Vorbilder, um den äußeren Zufall durch innere Notwendigkeit zu ersetzen. Ibsen studierte Dramaturgie in Dresden und verbrachte die für seine Entwicklung wichtigsten Jahre in München.

Ibsen entstammt den deutschen Klassikern, an denen er sich selbst schult. Wenn er auch seine Bühnentechnik von den Franzosen lernt, geistig setzt er die Forderung Lessings durch, daß der Dichter die Menschen verbessern müsse. Wie für Schiller, ist für ihn die Bühne eine moralische Anstalt. Jedes seiner Stücke hat eine Tendenz. Seine Philosophie, daß die Lebenslüge fruchtbar sei, ist die letzte Konsequenz der Philosophie Nietzsches. Durch die deutschen Klassiker fand er auch den Weg zu den Griechen. Der Brief Schillers an Goethe über die dramatische Technik des Oedipus von Sophokles scheint geradezu als Rezept für Ibsen geschrieben zu sein. Schiller schreibt:

„Ich habe mich dieser Tage viel damit beschäftigt, einen Stoff zur Tragödie aufzufinden, die von der Art des Oedipus Rex wäre und dem Dichter die nämlichen Vorteile verschaffte. Die Vorteile sind unermesslich, wenn ich auch nur im einzelnen erwähne, daß man die zusammengesetzteste Handlung, welche der tragischen Form ganz widerstrebt, dabei zugrunde legen kann, indem diese Handlung ja schon geschehen ist und damit ganz jenseits der Tragödie fällt. Dazu kommt, daß das Geschehene, als unabänderlich, seiner Natur nach viel fürchterlicher ist, und die Furcht, daß etwas geschehen sein möchte, das Gemüt ganz anders affiziert, als die Furcht, daß etwas geschehen möchte.

Der Oedipus ist gleichsam nur eine tragische Analysis. Alles ist schon da, und es wird nur herausgewickelt. Das kann in der einfachsten Handlung und in einem sehr kleinen Zeitmoment geschehen, wenn die Begebenheiten auch noch so kompliziert und von Umständen abhängig sind. Wie begünstigt das nicht den Poeten! Aber ich fürchte, der Oedipus ist seine eigene Gattung und es

gibt keine zweite Spezies davon; am allerwenigsten würde man aus weniger fabelhaften Zeiten ein Gegenstück dazu auffinden können.“

Gerade den letzten Zweifel behob Ibsen, der die analytische Methode bei modernen Themen anwendete. Auch beweisen alle Filme, die im Gerichtssaal spielen, wie „Mary Dugan“ und „Der Fall Deruga“, daß auch ein modernes Drama analytisch sein kann.

Aber hauptsächlich an unseren Klassikern selbst schulte Ibsen, der große Meister des Retardierens und Motivierens, seine dramatische Technik. So in den fünf von Goethe und Schiller in ihrem Briefwechsel über epische und dramatische Dichtung aufgestellten Regeln der Handlungsführung. Sie teilen die Motive in fünf Arten: Die vorwärtsschreitende, die die Handlung treibt, die rückwärtsschreitende, welche die Handlung von ihrem Ziele entfernt, die retardierende, die den Gang der Handlung aufhält, die zurückgreifende, die vor die Epoche der Dichtung geht, und die vorgreifende oder antizipierende, die in die Zukunft vorgreift.

Alle diese Mittel wendet Ibsen an. In besonderem Maße war Hebbel Ibsen ein Vorbild im Vorbereiten und Motivieren. Wenn Hebbel nach beendeter Arbeit an einem Drama schreibt: „Jetzt sind alle Mauselöcher ausgestopft und ich bin zufrieden,“ so entspricht das ganz der minutiösen pedantischen Art Ibsens, bei dem die Erwartung jedes Wortes erfüllt werden muß.

Otto Ludwigs dramaturgische Schriften scheint Ibsen gründlich studiert zu haben. Jedenfalls hielt er sich an dessen Ratschlag: „Der Autor darf nichts geschehen lassen, als was er uns erwarten ließ, er darf aber auch nichts erwarten lassen, was er nicht geschehen lassen will.“

Andere Vorbilder, an denen Ibsen lernen konnte: Grillparzer fordert strenge Kausalität, weil das Wesen des Dramas ist, etwas Erdichtetes als wirklich geschehen anschaulich zu machen. Hebbel fordert die abgeschlossene Handlung: „Das Drama muß, weil es seinem Inhalt und seiner Form nach sich zur vollendetsten Totalität ausbildet, als die höchste Stufe der Poesie und der Kunst überhaupt angesehen werden, eine in sich abgeschlossene Handlung, in der Totalität ihrer inneren und äußeren Wirklichkeit.“

Besonders die Einheitslehre Kants, nach der der Mensch für seine Entscheidungen verantwortlich ist, obwohl die große Hälfte seiner Schuld die Gestirne tragen, wurde nach Schiller von Ibsen angewandt.

So wächst Ibsen aus der deutschen Dichtung. Jacobs, dessen Buch „Ibsens Bühnentechnik“<sup>19</sup> wir auch die folgenden Theorien seiner Arbeitsweise entnehmen, sagt: „In der Derbheit ohne Scheu folgt Ibsen der Tradition der germanischen Bühnenkunst. Possentypen, Kasperle, Tragikomödie der menschlichen Narrheit, dicht an den Klippen des Schwanks vorbei. — — Bei den Meistern des deutschen Dramas, bei Kleist und Hebbel, konnte Ibsen lernen, was die Pariser Virtuosen in ihrer Technik selbst nicht beherrschten.“

Ibsen empfand oft die französische Technik als dem nordischen Wesen nicht gemäß. Er verfiel aber nicht in den Fehler unserer Dilettanten, die diese Technik als undeutsch ablehnen und glauben, ohne sie auszukommen. Er vertiefte sich in diese Technik, ging auf ihre griechische Urform und verinnerlichte sie auf nordische Art und Weise. Er bedient sich der äußerlichen Requisite und verleiht ihnen einen seelischen Gehalt, eine geistige Bedeutung: Die Schlüssel, Briefe, Hüte und Schachteln Scribes werden bei Ibsen sinnfällige Symbole, die innere Vorgänge nach außen projizieren. Ring und Schlüssel, die Nora beim Abschied ihrem Mann in die Hand legt, bedeuten das Glück ihrer Ehe. Die Pantoffeln und Pistolen sind in Hedda Gabler Merkmale für Kleinbürgertum und Hofkreise, zwischen denen ihr Schicksal schwankt. Die Makronen, die Nora nascht, der Sekt, den Hedda Gablers Mann nicht austrinkt, sind von tiefer dramaturgischer Bedeutung.

Ein von Ibsen häufig angewandtes Spannungsmittel ist: daß er etwas ankündigt und im erwarteten Moment retardiert. Jede äußere Unterbrechung ist ihm willkommen, sowie bei Scribe der Mann, der die Aufklärung bringt, plötzlich zu stottern beginnt.

Die Theatermaschinerie klappt so exakt bei Ibsen, daß auf jedes Stichwort die Theatervorsehung reagiert. Wenn Hjalmar Ekdal den Opfermut seiner Tochter bezweifelt, knallt schon ihr Schuß in der Bodenkammer. „Die Frau vom Meer“ nennt Jacobs das Drama der gnadenlosen Arithmetik, der Kunstgriffe, der Absichtlichkeit. Retardierungen, Irreführungen, Unterbrechungen und zufällige Anstöße häufen sich. Und trotzdem ist gerade dieses konstruierte Stück eine der tiefsten und innerlichen Seelendichtungen. Auch die Gemälde Raffaels halten in ihrer Komposition das Gleichgewicht und sind minutiös ausgewogen. Es ist die Harmonie der

<sup>19</sup> M. Jacobs: „Ibsens Bühnentechnik“ (Dresden 1920).

klassischen Form, in der der Rechenkünstler Ibsen sein Innenleben kristallisiert. Auch der Schwanengesang seiner Seele, „Wenn wir Toten erwachen“, ist von mathematischer Konstruktion.

Daß der große Seelenkünstler nicht zurückscheut, den *Verwechslungsdialog* als erprobtes szenisches Mittel anzuwenden, beweist nur, wie sehr es ihm gelang, die äußerlichen Mittel in den Dienst der Verinnerlichung zu stellen. In der „Frau vom Meer“ dreht sich fünfmal das Gespräch auf der Achse des Irrtums, sich fließend steigernd.

Erst durch Schiller erreichte die Kunst jene Höhe, die Oskar Wilde folgendermaßen definiert: „Der Kunst sind jene Formen zu eigen, die wirklicher sind, als der lebendige Mensch, jene großen Urbilder, von denen alle bestehenden Dinge nur sehr unvollkommene Abbilder sind. Das Leben ist der Spiegel und die Kunst die Wirklichkeit. Die Natur ist keineswegs die große Mutter, die uns gebar, — sie ist unsere Schöpfung. Die Dinge sind, weil wir sie sehen: was und wie wir sie sehen, hängt von den Künstlern ab, die uns beeinflußt haben“<sup>20</sup>.

Oskar Wilde gab in dem Dialog „Der Verfall der Lüge“ seine Theorien über die Kunst. Er zieht die letzte Konsequenz von Schopenhauers Theorie, daß die Kunst über den Dingen steht, weil sie deren Urbilder, die Ideen nachahmt, und stellt die Kunst nicht nur als Vorbild für das Leben, sondern auch für die Natur hin. Oskar Wilde ist der Erfinder der *paradoxen Wahrheit*. Wir werden bei allen dramaturgischen Regeln sehen, daß die Welt des Dramas eine verkehrte ist.

Schrecken erzeugt Lustgefühl, Angst Wohlbehagen, Dummheit auf der Bühne Klugheit im Zuschauerraum. Daher ist die *paradoxe Wahrheit*, die Wilde aufstellt, daß nicht die Kunst das Leben und die Natur, sondern das Leben und die Natur die Kunst nachmachen, so recht die Weisheit eines Dramatikers. Am Ende des neunzehnten

<sup>20</sup> Schiller gibt einen ähnlichen Gedankengang in seiner Vorrede zu „Die Braut von Messina“, indem er sagt, „daß die Kunst nur dadurch wahr wird, daß sie das Wirkliche ganz verläßt und rein ideell wird. Die Natur selbst ist nur eine Idee des Geistes, die nie in die Sinne fällt. Unter der Decke der Erscheinungen liegt sie, aber sie selbst kommt niemals zur Erscheinung. Bloß der Kunst des Ideals ist es verliehen, oder vielmehr, es ist ihr aufgegeben, diesen Geist des Alls zu ergreifen und in einer körperlichen Form zu binden. Auch sie selbst kann ihn zwar nie vor die Sinne, aber doch durch ihre schaffende Gewalt vor die Einbildungskraft bringen und dadurch wahrer sein, als alle Wirklichkeit, und realer, als alle Einbildung“.

Jahrhunderts hatte die Kunst, von der deutschen idealistischen Philosophie angeregt, die größte Bedeutung, die sie jemals hatte, erlangt. Schiller und Wagner hatten aus den Kunststätten aller Länder Tempel der Schönheit gemacht. So wie früher die Religion, wurde die Kunst Vorbild für das Leben. Man gestaltete das eigene Leben zu einem Kunstwerk, mit aller Verklärung und bitteren Konsequenz des fünften Aktes. Über dem dramatischen Leben von Oskar Wilde stand das Märtyrerwort „Crucifige“, unter dessen Zeichen auch Nietzsche die letzte Konsequenz seelischer Freiheit bezahlte.

Wilde stellt drei Grundsätze seiner ästhetischen Lehre auf:

1. Die Kunst drückt nie etwas anderes aus, als sich selbst. Sie führt ein völlig unabhängiges Dasein, wie das Denken, und entwickelt sich nur nach ihrem eigenen Gesetz. — Soweit ist die Kunst davon entfernt, das Geschöpf ihrer Zeit zu sein, daß sie sich gewöhnlich im direkten Gegensatze zu ihr befindet. — In keinem Falle stellt sie ihre eigene Zeit dar.
2. Alle schlechte Kunst hat ihren Ursprung in der Rückkehr zum Leben und zur Natur und darin, daß man diese beiden zum Ideal erhebt. Das Leben und die Natur mögen als ein Stück künstlerischen Rohmaterials zur Verwendung gelangen, doch ehe sie der Kunst wirklich von Nutzen sein können, müssen sie in künstlerische Formen gebracht werden. In dem Augenblick, da die Kunst sich der Phantasie entäußert, gibt sie sich selbst völlig auf.
3. Das Leben ahmt die Kunst weit mehr nach, als die Kunst das Leben. Dies erklärt sich nicht nur aus dem Nachahmungstrieb des Lebens, sondern aus der Tatsache, daß dem Leben der Wunsch innewohnt, sich auszudrücken, und daß die Kunst dem Leben wundervolle Möglichkeiten zur Erfüllung dieses Wunsches bietet.

Auch die äußere Natur ahmt das Leben nach. Die einzigen Effekte, die sie uns zu zeigen vermag, sind solche, die wir bereits durch die Dichtkunst oder die Malerei erblickt haben. Dies ist das Geheimnis des Reizes der Natur und zugleich die Erklärung ihrer Schwäche.

Die letzte Offenbarung ist, daß das Lügen, das Erfinden schöner Unwahrheiten, das eigentliche Ziel der Kunst ist. — Der paradoxe Beweis für die Richtigkeit von Wildes abstrakter Kunst-

theorie, die auf Platon und Schopenhauer zurückgeht, ist die Tatsache, daß er mit seiner Lebensverneinung die erfolgreichsten Theaterstücke geschrieben hat, die noch heute so natürlich wirken, daß sie immer wieder aufgeführt und verfilmt werden.

Diese Tatsache möge sich jeder Moralprediger vor Augen halten, bevor er an den Thesen dieser Jahrtausende alten Gedanken zu kritisieren beginnt. Stümper, die Kunstwerke mit der Absicht schaffen, recht genau die Natur nachzuahmen, wirken so unnatürlich und lebensfern, daß sie nur allzubald vergessen werden.

Ein zweiter Ire, der ebenfalls das Primat des Geistes anerkennt und sich Schüler von Schopenhauer, Wagner und Nietzsche nennt, ist Shaw. Auch er ist ein Meister des Paradoxen, der, nach Schiller, im Spieltrieb das ästhetische Vergnügen sieht. Bernard Shaw bezeichnete sich in seinen Büchern „Was ich der deutschen Kultur verdanke“, „The perfect Wagnerite“ und „Quintessence of Ibsenism“ als Wagnerianer und Schüler Ibsens. Er dramatisiert die Ideen Nietzsches in „Mensch und Übermensch“ und „Major Barbara“ und ist ein hervorragender Vertreter des nordischen Geistes. Trotzdem seine Ähnlichkeit mit Shakespeare unverkennbar ist, bedient er sich im Plan seiner Stücke der strengen klassischen Form. Shaws ironische Geschichtsauffassung finden wir bereits in „Troilus und Cressida“ von Shakespeare. Der Narr der Königsdramen kommt bei Shaw vor und die Ironie und der Witz sind beiden Dramatikern wesensverwandt. Trotzdem hält es Shaw für notwendig, bei allen weitschweifigen Dialogen und Monologen, philosophischem Ballast und ausgedehnter Zeitsatire, der Handlung einen straffen Aufbau zu geben.

Er schreibt nach der Regel des gutgemachten Stückes, dennoch ändert er diese Regel klug in seiner Anwendung der Kunstgriffe und verdeckt sie in einer durchaus originellen Art des Dialogs. Da Shaw ein großer Theoretiker und Denker ist, schrieb er zu fast allen Stücken umfangreiche Vorreden, die, oft als einzelne Bücher erschienen, den Umfang der Stücke weit übertreffen. So äußerte er sich auch über seine dramatische Technik, und zwar in der Vorrede zu „Three plays“. „Technisch bin ich nicht fähig, anders zu verfahren, als es früher Stückeschreiber getan haben. Meine Geschichten sind die alten Geschichten, meine Charaktere sind der bekannte Harlekin und Columbine, der Clown und Pantalon, meine Bühnentricks, Unterbrechungen und Spannungen und Scherze sind die, die in Mode waren, als ich ein Knabe war, als schon mein

Großvater ihrer müde war, es sind die ewigen Bühnenpuppen und ihre unvermeidlichen Verlegenheiten.“

Diese Worte sollte jeder Anfänger beherzigen, der glaubt, mit neuen Formen die Bühne reformieren zu können. Neu sollen die Gedanken sein, der Inhalt der Worte. Ihre Anwendung geschieht aber am besten nach der klassischen Form, die so geschickt verdeckt sein muß, daß man ihr Vorhandensein gar nicht merkt. Die Deutschen brauchen sich nicht zu schämen, Anleihen bei der klassischen Form zu machen. Denn, so wie unsere Klassiker an den Griechen und Franzosen geschult, Deutschland zum Land der höchsten Theaterkultur machten und mit ihren Gedanken das gesamte dramatische Schrifttum beeinflussten, haben alle großen modernen Dramatiker Ibsen, Strindberg, Shaw und Pirandello, ihr Gedankengut aus Deutschland bezogen.

Denn während die Franzosen die äußerliche Technik und die Verfeinerung der Psychologie vervollkommneten, legten die Deutschen den dramatischen Konflikt mitten ins Seelenleben.

Kants These, daß der Mensch für seine Handlungen verantwortlich sei, Schopenhauers dichterische Vision, daß die Welt nur Vorstellung sei und Nietzsches vitale Forderung von dem Willen zur Macht, stellten den Kampf in den Mittelpunkt eines dramatischen Lebens. Aus dem lächelnden Knaben Eros wurde ein unerbittlicher Krieger und die Liebe steigerte sich zum dramatischen Höhepunkt der Haßliebe. Achilles—Penthesilea, Herodes und Mariamme, Holofernes—Judith, Siegfried—Brünhilde sind die Vorbilder für die Helden auf Helgeland, Mensch und Übermensch und alle Gestalten Strindbergs und Shaws. So haben Kleist, Hebbel und Wagner das moderne Theater mit einer gesteigerten Dramatik des Kampfes beschenkt. Neben der deutschen Musik, den deutschen Philosophen, waren es die deutschen Dramatiker, die der deutschen Kultur Weltgeltung verschafften.

Erst der deutsche Idealismus sprach dem Dichter die Fähigkeit zu, die Urbilder der Dinge, die sich außerhalb der Lebenshöhle befinden, zu sehen und nach ihnen seine Gestalten zu bilden. Er setzte die Begriffe des Dichters mit den Ideen gleich. Im Altertum hatte man nur dem Weisen die Fähigkeit zugesprochen, die ursprüngliche Wahrheit zu sehen, die in dem göttlichen Verstande existiert. Folglich war der Ausdruck des

Dichters nur das Bild von dem Bilde eines Bildes und lieferte uns ursprüngliche Wahrheit nur gleichsam aus der dritten Hand. Daß der Dichter statt der Einzelheit die ewige Wahrheit sieht, daß seine in göttlicher Schau empfangenen Begriffe sich mit den Ideen decken, ist erst im deutschen Idealismus ausgedrückt worden. Der Dichter wurde ein Weiser und sein Genie eine göttliche Empfängnis. Dieser Haltung versuchen auch die modernen deutschen Dramatiker nahe zu kommen.

Nachdem der Naturalismus und Expressionismus in der Formlosigkeit versandete, erhob P a u l E r n s t<sup>21</sup> den Ruf: Abkehr vom naturalistischen Shakespeare-Drama und R ü c k k e h r z u r k l a s s i s c h e n F o r m. Statt Charakteristik des Individuums allgemeingültige Typik. Er nahm den Stil der *Commedia dell'arte* auf. Seine selten, oft gar nicht aufgeführten Buchdramen und sein Buch „Der Weg zur Form“ befruchtete unsere neue Dramatikergeneration, die mit Eberhard Wolfgang Möller und Curt Langenbeck die Form des griechischen Chordramas wieder aufnahmen. Letzterer gab in einer Schrift „Wiedergeburt des Dramas aus dem Geiste der Zeit“<sup>22</sup>) die dramaturgischen Regeln des modernen klassizistischen Dramas.

Aus dem Geiste der Zeit, weil Kunst und Religion wieder eins sind, und neue Weltanschauung der Anfang einer neuen Religion ist. Das moderne Drama ist wie das antike ein Schicksalsdrama, mehr als das, ein Verhängnisdrama. Denn Schicksal ist von einer Gottheit geschickt, die benannt werden und deren Verfügungsgewalt nicht bestritten werden kann. Beim Verhängnis steht der Mensch nicht durch eine bestimmte Religion zu der Gottheit in Beziehung, von der es kommt. Der Mensch im Verhängnis ist daher viel tiefer verloren, als der Mensch im Schicksal. Das Verhängnis kommt von außen, von einer weit entfernten Gottheit, nicht als Leidenschaft, Maßlosigkeit und Krankheit aus der dämonischen Natur des Menschen. Das Recht auf eine glückliche Zukunft erwirbt man nur durch den Mut zum Verhängnis.

„Verstand und Klugheit versagen . . . und plötzlich sieht der einzelne Mann einer unfaßbaren Gewalt der Vorgänge sich preisgegeben, ja, aufgeopfert; er fühlt dunkel, daß er eine außerordentliche, aufgehäuften Schuld begleichen muß — muß, ob er will oder

<sup>21</sup> Paul Ernst: „Der Weg zur Form“ (Berlin 1915).

<sup>22</sup> Curt Langenbeck: „Wiedergeburt des Dramas aus dem Geist der Zeit“, erschienen in „Das Innere Reich“ (München 1940).

nicht —, weil seine Vorfahren dem Leben und dem Schicksal gar zu viel schuldig geblieben sind.“

Das Leben ist der allmächtige Gläubiger, dem man die Schuld bezahlen muß. Man wird Herr der gefährlichsten Gefahren, wenn man sie, durch und durch, erleidet und dabei den Glauben an die Götter erringt. Der Sinn der Tragödie ist: „den Menschen zeigen, wie er am verlorensten ist, wie er, nicht obwohl, sondern weil er den besten Willen für das Richtige hat, ins Unheil stürzen kann und wie keine Gottheit sich seiner erbarmt . . .“

Langenbeck stellt vier Regeln für das Drama auf: *Erstens*: Der Mensch muß glauben, daß sein Leben vom Tod endgültig beschlossen wird und daß es aus dem Leben keinen Ausweg gibt. *Zweitens*: Der Mensch muß gottgläubig sein. *Drittens*: Der Mensch muß erfahren haben, daß die Götter weder gütig noch mitleidig, sondern wie die Natur, gewaltsam, grausam, schön sind. *Viertens*: Der Mensch muß erkannt haben, wie gefährlich und bedroht in solchem Falle sein Dasein ist.

Langenbeck, der an Schillers „Braut von Messina“ und Kleist's „Penthesilea“ anknüpft, läßt die Dichtung pausenlos in einer geschlossenen Zeitfolge unter Verzicht auf Szenenwechsel abrollen, sodaß die Handlung in der Wirklichkeit nicht mehr Zeit beanspruchen würde, als sie auf der Bühne benötigt. Er lehnt die analytische griechische Form ab, die die Handlung in die Vorgeschichte verlegt und stufenweise aufdeckt. Aus diesem Grunde verlangt er mehr Handlung innerhalb seines Verhängnisdramas. Für die Sprache bedient er sich des fünffüßigen Jambus. Das Verhängnis der Verhängnistragödie ist, daß sie sich an Götter wendet, die vom modernen Menschen nicht benannt werden können. Daher meint Langenbeck, daß wir noch nicht in der Lage sind, eine entsprechende Tragödie hervorzubringen. „Heute sind ohne Zweifel die dramatischen Dichter geringer und weniger vermögend, aber das deutsche Schicksal ist deutlicher geworden, es fordert mehr und wir können gehorsamer sein; das wird, wie ich glaube, den Mangel aufwiegen, der durch unser geringes Vermögen und Können gegeben bleibt.“

Nachdem Langenbeck mit Paul Ernst das mimische Schauspielersdrama Shakespeares, der den Menschen einen Spiegel vorhält, ablehnt, geht er sogar so weit, das neunzehnte Jahrhundert im Bereich des Dramas als ein zu vergessendes hinter

uns zu lassen! Wenn wir uns auch, meint Langenbeck, an Schiller und Kleist ausrichten, so konnte durch diese nicht „die Wiedergeburt“ des Dramas erfolgen, weil sie noch nicht fähig waren und noch nicht nötig hatten, zwischen den Griechen und Shakespeare, zwischen der heiligen Kunst (wie Goethe sie nennt) und der pandämonisch-profanen sich für das Neue zu entscheiden. So wie wir heute, durch geschichtlichen und seelischen Zwang aufgerufen, uns entscheiden müssen. Dieses „Neue“ ist die alte griechische Tragödie. „Ich glaube, zur Genüge erklärt zu haben, warum Shakespeare nicht unser Mann ist; warum also seine Form nicht unsere sein kann; sondern daß wir, vorstoßend zu einer uns eigentümlichen Gewalt des Dramas, uns mit den Griechen auseinandersetzen müssen, dem einzigen Volk, das, bis auf den heutigen Tag, sein Verhängnis durch tragisches Wissen und durch gestaltete Tragödie ergriffen hat, und das insofern uns gegenwärtig näher steht, als irgendeine mit uns gleichzeitig lebende Nation.“

Der Mythos muß aber überliefert, er darf nicht intellektuell konstruiert sein. Man kann nicht den Jenseitsglauben und den Pessimismus der antiken Tragödie auf einen modernen Diesseitsbegriff einengen. Auf diese Weise kann das Verhängnisdrama, ebenso wie früher die Schicksalstragödie, nur ein künstlich genährtes Leben fristen. Denn wenn die klassische Form nicht durch einen modernen Inhalt aufgesogen wird, wie in Ibsens „Gespenstern“, ist ein Kunstwerk nicht aus dem Geist der Zeit sondern nur Klassizismus<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Man vergleiche hierzu die Ausführungen Josef Magnus Wehners: „Curt Langenbeck und Shakespeare“ (Bekenntnis gegen Bekenntnis) in den Münchener Neuesten Nachrichten, Jahrg. 1940 (Nr. 47, 49, 52, 55/56, 62/63, 66 u. 69/70). Hanns Braun sagt in „Der Mythos im Drama“ (Die Neue Rundschau, Januar 1941) über Langenbeck: „Nicht möglich scheint es hingegen zu sein, daß der Dichter „alles“ leistet, nämlich noch den Mythos zu allem übrigen erdichtet im Sinne von „erschafft“. Solche Versuche geschehen in götterloser Zeit, sie sind als Ausdruck, Ausbruch einer Not verständlich, aber es gibt kein Beispiel, wo solche Mythenbildung gelungen, das heißt: ins allgemein Verbindliche erhoben worden wäre.“

## Technik des Dramas.

Während für die Tragödie im allgemeinen das fünftaktige Schema gilt, hat sich bei der Komödie die Einteilung in drei Akte eingebürgert. Dies hat folgenden dramaturgischen Grund:

Der erste Akt nimmt im Akzent des Beginnes und Aktschlusses das versöhnliche happy end des Stückes vorweg. Am Anfang wird das Publikum mit der Nase darauf gestoßen, wer zu wem gehört, wer sich bekommen soll und worum es eigentlich im Stücke geht. Der erste Aktschluß deutet den günstigen Ausgang an, gegen den sich aber Widerstände breit machen, die erst überwunden werden müssen. Im zweiten Akt nehmen die Widerstände derart überhand, daß ein tragischer Schluß die Leute mit soviel Spannung versieht, daß sie unbedingt über die große Pause noch im Theater bleiben, um die in ihnen erregten Hoffnungen im dritten Akt erfüllt zu sehen. Während Gustav Freytag<sup>1</sup> das Schema des fünftaktigen Dramas, hat Walter Harlan<sup>2</sup> das des dreiaktigen Bühnenstückes schlechthin gegeben, an das ich mich im Folgenden halte.

Am Anfang des Stückes ist die Exposition: Sie enthüllt die Vorgeschichte und macht den Zuschauer mit den Personen und Verhältnissen indirekt bekannt. In alten Stücken geschieht das oft im Gespräch der Dienerschaft untereinander. Bei Ibsen spielt die Exposition eine große Rolle, da seine Stücke meistens in einer ganz kurzen Zeitspanne spielen, in der Probleme und Konflikte zur Lösung kommen, die oft jahrelang zurückliegen.

Mit dem erregenden Moment kommt die Handlung ins Rollen. Die geschilderte Situation, die einen schweren Konflikt darstellen muß, wird durch einen äußeren Anlaß zur Austragung, zur Lösung und Bereinigung getrieben. Jetzt wird die Spannung vorbereitet, man weiß noch nicht, in welcher Richtung die Handlung laufen wird.

Die Irreführung tut das ihre, um das Publikum in die falsche

<sup>1</sup> Gustav Freytag: „Die Technik des Dramas“ (Leipzig 1876).

<sup>2</sup> Walter Harlan: „Schule des Lustspiels“ (Berlin 1903).

Richtung zu führen, daß es den Abgrund kennen lernt, in den der Held stürzen kann und über dem er auf schwindelndem Grat das ganze Stück in Gefahr ist. Diese Irreführung kann bereits eine gewisse Parallele mit dem tragischen Ausgang des zweiten Aktes haben.

In der *Beleidigung* prallen die Gegensätze aufeinander und gelangen zur Explosion. Inhalt eines Dramas kann immer nur ein Kampf sein, und zwar ein Vernichtungskampf bis aufs Messer. Ein Liebespaar, das sich von Anfang an einig ist oder gegen keine unüberwindlich scheinenden Schwierigkeiten zu kämpfen hat, kann den Stoff für ein Gedicht oder einen Roman, niemals für ein Bühnenstück abgeben.

Ausgangspunkt jedes Kampfes ist eine Beleidigung. Durch sie tritt ein bereits bestehender Konflikt in ein akutes Stadium. Es gibt Stücke, wie *Othello*, die gleich mit der Beleidigung anfangen.

Nun stellt sich sofort die erste Steigerungsstufe ein: Die *Erwartung*. Man fragt sich, was wird geschehen? Man hofft, und das Publikum muß jetzt den guten Ausgang des Stückes in Gedanken vorwegnehmen. Denn eines muß bereits klar sein, wer der Stärkere ist, wem die Sympathie gehört, wem der Sieg gebührt. Das ist der Held, den das Publikum liebt, und der Gegenspieler ist der unsympathische Mensch, dem es den Untergang wünscht. Der Dichter muß den Zuschauer darin immer im klaren lassen, wer der gute und wer der schlechte Mensch ist. Eine Irreführung würde größtes Mißbehagen hervorrufen.

Die zweite Steigerungsstufe, der *Zweifel*, ändert aber die Situation. Da der Held meistens aus eigener Schuld sein Mißgeschick verursacht hat, ja meistens eine Schuld auf sich geladen hat, für die er zu büßen hat, treten nun die unvermeidlichen Konsequenzen zu Tage, die er wird austragen müssen. Wieder taucht das drohende Gespenst der Möglichkeit eines schlechten Ausganges auf.

Diese beunruhigende Stimmung kann durch eine *Episode* unterbrochen werden, die nichts mit der Haupthandlung zu tun hat und eine Nebenhandlung in einer heiteren Situation zeigt.

Nach dieser Erholungspause, die den Nerven, die sonst immer unter Hochspannung gehalten werden, gewährt wird, setzt bei psychologischen Stücken eine Spannungsvertiefung ein, der *Innenkampf*: Neben der äußeren Handlung, die es auf eine Vernichtung des Helden abgesehen hat, läuft meistens noch eine innere

Handlung, die sich in der Brust des Helden abspielt. Er weiß nämlich selbst ganz genau, welche Schuld er auf sich geladen hat. Dieser Gedanke wird sein innerer Feind, der es auf die Vernichtung seines Lebenswillens abgesehen hat. Eine Festung fällt nicht nur durch äußeren Ansturm, sondern erst dann, wenn es in ihrem Inneren bereits gärt. Ein Held fällt erst dann, wenn er sich aus innerer Schwäche ergibt.

An dieser Stelle ist die einzige Möglichkeit, lyrische Gefühle, die sonst in einem Bühnenstück deplaciert sind, unterzubringen. Beim ersten Aktschluß bleibt die Frage des Ausgangs des Stückes offen. Denn wenn sich auch der Held als stärker erwiesen hat als seine Gegner, so sind doch im Innenkampf verdächtige Schwächen seiner seelischen Verfassung zu Tage getreten, die es durchaus möglich scheinen lassen, daß er sich in seinen Untergang fügt.

Der zweite Akt beginnt mit der dritten Steigerungsstufe, in der alle Voraussetzungen zur siegreichen Beendigung des Außenkampfes gegeben sind. Das Blatt hat sich also zu Gunsten des Helden gewendet und das Stück könnte befriedigend zu Ende gehen, wenn nicht der Held im Innenkampf seine äußere Machtstellung selbst gefährdet hätte.

Ein weiterer Schritt im Innenkampf zeigt, daß der Held eine Wandlung durchgemacht hat. Er verharret nicht mehr auf seinem ursprünglichen Standpunkt und schwenkt innerlich zu dem Gegenspieler um, der der lebensstüchtigere scheint, indem dieser eine berechnende Komödie vorspielt.

Beim Nebenkampf, der zwischen den Nebenpersonen sich parallel abspielt, treten äußere Umstände hervor, die an Bedeutung gewinnen. Es kann auch, als Ruhe vor dem Sturm, eine kurze Episode eingeschaltet werden.

Nun folgt die dramatische Phase, in der es zum endgültigen Bruch kommt, in der der Konflikt in negativer Weise gelöst wird. Wenn der Kampf zwischen zwei Ehepartnern spielt, werden sie die Ehe lösen. Darauf folgt der Höhepunkt, in dem sich die Rivalen gegenüberstehen, zum Beispiel die beiden Frauen, zwischen denen der Mann schwankt. Kurz darauf ergibt sich der Wendepunkt des Stückes, in dem zutage tritt, daß der Held um alle seine Hoffnungen betrogen ist, indem zum Beispiel die Frau, der er sich nun zugewendet hat, ihre Maske fallen läßt und ihn vernichten will.

Auf die große Szene des Stückes, in der die Hauptauseinandersetzung stattfindet, ist blitzschnell der Höhepunkt und jäh der Wendepunkt getreten, der überraschender Weise die Handlung in die andere Richtung schlägt und dem zweiten Akt ein tragisches Ende sichert. Bevor der zweite Vorhang fällt, setzen aber noch *Zwischenkämpfe* mit neuen spannungssteigernden Situationen ein, die dem Zuschauer, der in der großen Pause eine wohlverdiente Entspannung sucht, gerade soviel Hoffnungsfünkchen versetzen, daß er noch immer hofft, das Stück werde im letzten Akt noch einen guten Ausgang nehmen.

Der dritte Akt muß nun die erwartete Lösung bringen. Nach der Zigarette, dem Bier, den Brötchen und der frischen Luft, die der abgespannte Theaterbesucher in der großen Pause sich gegönnt hat, verträgt er nicht mehr viel Dialoge, Gedankenblitze, lyrische Ergüsse und epische Breiten. Handfest muß im letzten Akt die Handlung nur durch Tatsachen wirken und wie ein Uhrwerk von selbst ablaufen. Die Federn sind in den vorigen Akten sichtbar angespannt worden, die Konflikte gedreht, verwickelt und ineinandergeflochten. Nun muß der Wecker sozusagen von selbst ablaufen, laut und rücksichtslos. Gleich, wenn der Vorhang aufgeht, setzt unkompliziert die vierte Steigerungsstufe ein. Der Ring der Notwendigkeiten hat sich geschlossen. Die Erfüllung muß nach Erfahrungsgrundsätzen eintreten. Alles ist in Ordnung, denn die ungünstige Situation, die durch den Wendepunkt eingetreten ist, scheint längst überholt und das Stück könnte schon zu Ende sein. Aber da tritt ganz unerwartet der *Hinausschub der Entscheidung* ein. Meistens ein äußerer Anlaß, ein Zufall, der eigentlich mit der Handlung nichts zu tun hat, aber vorher motiviert wurde, vereitelt plötzlich einen günstigen Ausgang. Jetzt erst tritt ein erbitterter *Vernichtungskampf* ein, bei dem man wirklich nicht weiß, wie er ausgehen wird; denn neue Verwicklungen treten auf einmal zutage, die einen günstigen Ausgang ganz ausgeschlossen erscheinen lassen.

Im Gipfelpunkt erreicht der Vernichtungskampf seinen Höhepunkt. Er zeigt kurz vor Schluß des Stückes die Unmöglichkeit einer befriedigenden Lösung. Auf seine beklemmende Wirkung folgt in jagendem Tempo der lösende Teil. Nur durch einen ganz unerwarteten, sogenannten *Geniestreich* kann die Rettung einsetzen. Daß zum Beispiel der sterbende Laertes Hamlet bekennt, daß seine Degenspitze vergiftet war und dieser sie gegen den König

richtet. Aber kaum hat der Geniestreich eingesetzt, so wirft die *P e r e p e t i e* die ganze Handlung wieder um, indem sie den Zweck des lösenden Teiles vereitelt und den Helden erst recht zurückwirft. Denn auch Hamlet hat den giftigen Stahl im Busen. Durch das Erscheinen Fortinbras entsteht die *L ö s u n g s s p i t z e*, die geeignet ist, das Stück einem guten Ende zuzuführen. Doch ist sie aber noch gemischt mit der letzten *H e m m u n g*, die wie die letzten Schlacken fallen muß. Die Lösungsspitze bringt die Aufklärung aller Irrtümer und Mißverständnisse, aus denen die Konflikte genährt wurden und führt direkt zur *S c h l u ß h a n d l u n g*, in der die endgültige Auseinandersetzung alle Hindernisse niederlegt.

Dies muß alles mit einer Vehemenz, in einem atemberaubenden Tempo, bis in die letzte Konsequenz durchgeführt sein, daß der Zuschauer seelisch erschüttert und bis in die letzte Faser seines Herzens durchwühlt wird.

Außer der kunstgerechten Spannungssteigerung sind noch andere Voraussetzungen zu erfüllen, die sich weniger an die Gefühlsaufnahme als den Verstand wenden. Das wichtigste Gesetz ist das des *G l e i c h g e w i c h t e s*. Eine dramatische Handlung kann immer nur die Schilderung eines Kampfes sein. Ein Kampf zwischen ungleichen Gegnern wäre aber ohne jede Spannung, denn man könnte sich leicht ausrechnen, daß der Stärkere siegen wird. Die Erfolgchancen müssen für beide gleich sein. Das Zünglein an der Waage, das den Ausschlag gibt, muß die Sympathie sein, die der Zuschauer für den Helden empfindet. Aber auch in allen anderen Dingen müssen Spieler und Gegenspieler wie eine mathematische Gleichung sich das Gleichgewicht halten. Ibsens „Frau vom Meer“ trägt die Sehnsucht nach dem fremden Mann, der ihr das Grauen und die Ungewißheit des Meeres bedeutet. Sie will zu ihm, weg von ihrem bürgerlichen Gatten. Aber ihrem Mann bedeutet gerade sie in ihrer Fremdheit und Meerverbundenheit das große Grauen und er kann von ihr nicht lassen. In „Wenn wir Toten erwachen“ zieht Maja mit dem Bärenjäger Ulfheim in die Berge. Aber auch ihr Mann, der Bildhauer Rubek, wird von seinem Modell Irene ins Hochgebirge gezogen. Die gleichen Vorwürfe, die ihm Maja machte, die nur sein Spielzeug war, macht ihm jetzt Irene, die seine Kunst haßt, weil er in ihr nie das wilde Weib sah. So muß Rubek bei seinem Idealbild Irene der Mann werden, um den er seine Frau Maja betrogen hat. Dadurch ist das Gleichgewicht der beiden Frauen her-

gestellt. Aber auch das Gleichgewicht zwischen Rubek und Irene wird hergestellt, denn wenn ihm bisher seine Frau nur Spielzeug und sein Modell nur ein Kunstgegenstand war, wird er Irene der gleiche Mann, den sich Maja in ihrem Bärenhäuter ausgesucht hat. Dasselbe Gleichgewicht wird auch im Verhältnis Rubeks zu seinem Kunstwerk hergestellt. Während er bisher nur Idealfiguren schuf, hat er jetzt die Kraft gefunden, die Natur in all ihrer Fratzenhaftigkeit wiederzugeben. Auch Maja und Ulfheim sind mit den gleichen Gewichten behängt: Er ist von einer Frau betrogen worden, sie von Rubek, der sie in einen goldenen Käfig gesperrt hat. Die beiden Gruppen stehen sich ebenbürtig gegenüber, wenn beide Paare sich auf dem Berge treffen.

Ein anderes Gesetz ist das der Kontraste: Die Gegenspieler müssen gegenteilige Charaktere sein. Mehr als das, die Milieus der Gegenspieler müssen womöglich auf geradezu peinliche Weise nicht zueinanderpassen, sodaß sich der eine in dem anderen geniert oder es verachtet. Es genügt nicht, daß das Kontrastmilieu ein anderes ist, es muß gerade das gegenteilige sein. Wenn die ehrliche und unschuldige Sekretärin eines Brillantenhändlers, wie sich plötzlich herausstellt, die Tochter eines berühmten Juwelendiebes ist, gibt das eine dramatische Situation.

Das Wesen einer dramatischen Handlung ist die *W a n d l u n g*. Sie ist eine fließende, sich bewegende Handlung, in der sich alle Charaktere im Laufe der Ereignisse ändern müssen. In jedem Akt muß jeder anders sein. Aus dem Träumer Hamlet wird ein Fechter des Geistes und dann einer der Waffen.

Die wichtigsten Kunstgriffe des Dramatikers sind folgende: Die *M a c h t f r a g e*: Wenn die beiden Kampfpартner auch ebenbürtig sein müssen, so soll doch von Anfang an das Publikum einen für den Stärkeren halten. Der Held muß aber durch eine Kraftäußerung beweisen, daß er stark ist. Er muß also einige auffällige Charakterleistungen vollbringen.

*S p a n n u n g* wird durch eine Erwartung erzeugt, auf die ein Zweifel folgt. Dabei muß es sich um Zukunftsfragen handeln, die so lebenswichtig sind, daß sie der Zuschauer für seine eigenen halten könnte. Eine Spannungsvertiefung wird herbeigeführt durch neue Zweifel, die aus dem Innern des Betroffenen selbst, oder ganz unerwartet durch neue Ereignisse von außen her kommen.

So leicht es sein mag, Rührung oder Schrecken zu erzeugen, so

schwer fällt es manchem Dramatiker die wichtigste Wirkung im Theater hervorzubringen, das Lachen. Die komische Lust entsteht durch das verkehrte Sein, durch Geschehen, das subjektiv zweckwidrig ist oder einem Trieb zuwider handelt. Ferner durch das Demonstrieren einer Schwäche, die, wenn sie sich blamiert hat, das Kraftgefühl des Zuschauers stärkt, der, von ähnlicher Schwäche bedroht, unversehrt bleibt.

Erregung wird durch triebmäßige Vorstellungen — Lust — oder durch triebwidrige Vorstellungen — Leiden oder Schadenfreude — hervorgerufen. Letzteres, wenn jemand etwas tun muß, das ihm gegen den Strich geht. Die stärkste Erregung tritt ein, wenn Gegensätze aufeinanderprallen. Lachen tritt ein, wenn eine Spannung sich plötzlich in eine unerwartete Lust auflöst.

Der Dialog muß ebenfalls eine Gesprächsspannung enthalten. Man darf nicht mit der Tür ins Haus fallen, muß langsam den Zuschauer vorbereiten, das Gefühl motivieren. Unterbrechungen, Zwischenfälle schieben die Mitteilung hinaus, die langsam dosiert wird.

Rudolf Franz<sup>3</sup> hat Freytags Pyramidenschema von aufsteigender und fallender Handlung nachträglich in die klassischen Dramen hineinkonstruiert. Nach der Ebene der Exposition steigt die Handlung durch das erregende Moment hinauf bis zum Scheitelpunkt, wo sie waagrecht bis zum Wendepunkt hält, um dann bis zur Katastrophe abzufallen. In den Wendepunkt verlegt Franz die Peripetie, während sie Harlan in die Schlußhandlung verlegt. Franz sagt, daß die Peripetie im „König Oedipus“ von Sophokles in der Scene liege, in der Jokaste Oedipus mitteilt, daß ihr erster Gatte, Laios, auf einem Dreiweg ermordet worden sei. Von da an ahnt Oedipus, daß er vielleicht der Mörder sei und die Handlung beginnt zu fallen. Aristoteles aber gibt als bestes Beispiel einer Peripetie die darauffolgende Scene an, in der der Bote Oedipus in das Land, in dem er aufgewachsen ist, zurückholen will, damit er das Erbe des soeben verstorbenen Königs Polybos, den Oedipus für seinen Vater hielt, antrete. Diese Freudenbotschaft enthebt Oedipus der Furcht, nach dem Orakelspruch seinen Vater zu ermorden und seine Mutter zu ehelichen. Wegen Polybos Witwe beruhigt der Bote Oedipus mit der Mitteilung, daß er mit Polybos garnicht verwandt war und als Kind von einem Hirten des Laios ihm übergeben worden ist. Durch diese zweite „Freudenbotschaft“ stürzt Oedipus ins Unglück. Denn

<sup>3</sup> Rudolf Franz: „Der Aufbau der Handlung in den klassischen Dramen“. Hilfsbuch zur dramatischen Lektüre. 5. Auflage (Bielefeld 1924).

jetzt weiß er, daß er seinen Vater Laios getötet und seine Mutter Jokaste geheiratet hat.

Aristoteles sagt, eine gute Tragödie müsse mehrere Peripetien und Erkennungsszenen enthalten.

Am „König Oedipus“ können wir sehen, daß jeder Auftritt eine Peripetie enthält: Kreon, den Oedipus als seinen Freund nach Delphi geschickt hat, berichtet, daß der Mörder des Laios das Land verlassen müsse. Da Oedipus als dieser vermutet wird, tritt eine Wendung ein und Oedipus sieht in Kreon seinen Feind. Teiresias, den Oedipus hat kommen lassen, um zu erfahren, wer der Mörder sei, bezichtigt offen Oedipus der Tat. So tritt immer das Gegenteil des Erwarteten ein. Wenn die erste Peripetie erst später als solche erkannt wird, weil Kreon den Verdacht gegen Oedipus nicht ausspricht, und nur das „erregende Moment“ darstellt, enthält die zweite Peripetie bereits die „Beleidigung“. Die darauffolgende Szene zwischen Oedipus und Kreon ist die erste Steigerungsstufe, „die Erwartung“, in der der Kampf zwischen beiden beginnt. Die zweite Steigerungsstufe ist „der Zweifel“, der in der Peripetie Jokastes liegt, die unbewußt und unbeabsichtigt, also im Gegensatz zu Teiresias, den Verdacht entkräftigen will und ihn dadurch verstärkt. Die dritte Steigerungsstufe, der „Innenkampf“, liegt in der ebenfalls unbewußten, aber bereits jeden Zweifel ausschließenden Peripetie des Boten. Die vierte Steigerungsstufe, „der Höhepunkt“, liegt im Bericht des Hirten. Die Steigerung liegt darin, daß in dieser längst erwarteten Erkennungsszene, in der der Hirte gegen sein Sträuben einwandfrei beweist, wer Oedipus ist, keine Peripetie enthalten ist. Darauf folgt die Katastrophe, die der Dienerbericht erzählt. In Oedipus selbst hat sich die Wendung vom hochfahrenden, jähzornigen Helden zum selbstverstümmelten Büsser vollzogen. Die Schlußhandlung zeigt als letzte Peripetie, daß Kreon, der „Feind des Oedipus“, sich als dessen hilfsbereiter Freund erweist und läßt einen versöhnenden Ausgang offen.

Wenn auch jeder Held unwissend und daher passiv und geschoben ist, so muß man für die Konstruktion der Handlung zwischen einem rein passiven Helden und einem mehr aktiven Helden unterscheiden. Der passive Held hat keine eigentliche Schuld. Seine tragische Schuld liegt mehr in Charaktereigenschaften. Oedipus ist jähzornig. Er verdächtigt grundlos Kreon und Teiresias, daß sie nach seinem Leben trachten. Diese nebensächliche Schuld belastet ihn gerade soweit, daß er nicht ganz unverdient die ungeheure Schicksalsschuld, die nichts mit seinem Charakterfehler zu tun hat, trägt. Othello ist so maßlos eifersüchtig und mißtrauisch, daß man es ihm gönnt, von Jago an der Nase herumgeführt zu werden.

Der aktive Held erreicht sein Ziel nur durch Schuld, wie Hamlet, Richard III., Fiesco und Wallenstein. Oder er erreicht ein berechtigtes Ziel, indem er das Maß überschreitet, wie Antigone, die den Kreon beleidigt.

Diese Unterscheidung, ob ein Held passiv oder aktiv ist, hat fol-

gende Bedeutung für die Handlungskonstruktion: Der passive Held handelt bis zum Wendepunkt der Handlung nicht selbst, sondern seine Gegenspieler haben die Führung. Kreon, Teiresias, selbst Jokaste und der Bote, schließlich der Hirte arbeiten gegen Oedipus, der sich passiv verhält. Erst nach dem Wendepunkt beginnt er zu handeln und vollbringt den in der Exposition gefaßten Entschluß, den Mörder des Laios zu vernichten. Stücke mit passiven Helden, wie „Oedipus“, „Othello“, „Emilia Galotti“ und „Kabale und Liebe“ haben den Vorzug, daß dadurch die Handlung nach dem Wendepunkt, statt wie in anderen Stücken, nachzulassen, stärker wird. Man müßte bei ihnen die Bezeichnung Gustav Freytags umkehren und anfangs von einer fallenden Linie und nach dem Wendepunkt, der ein Tiefpunkt ist, von einer steigenden Linie sprechen.

Anders bei aktiven Helden. Der Held hat bis zum Wendepunkt, der hier ein Höhepunkt ist, die Führung. Aber kaum ist er dabei, das Ziel zu erreichen, übernehmen die Gegenspieler die Führung und die Handlung beginnt zu fallen, was auch meistens gleichbedeutend damit ist, daß die Handlung schwächer wird. „Antigone“, „Richard III.“ und „Die Jungfrau von Orléans“ sind Beispiele dafür. Um diesem Dilemma auszuweichen, hat Schiller die Doppelhelden erfunden, bei denen, wie in den „Räubern“, „Fiesco“, „Don Carlos“, „Maria Stuart“ und „Wallenstein“, ähnlich wie der der Doppelhandlung des „König Lear“, zwei Handlungen ineinandergreifen.

Ebenso wie der aktive Held bedingt ein tragischer Ausgang, daß die Handlung bis zum Wendepunkt, der ein Höhepunkt sein muß, eine ansteigende und dann eine fallende Handlung hat. Ein Stück mit gutem Ausgang bedingt bis zum Wendepunkt, der ein Tiefpunkt sein muß, eine fallende Handlung und darnach eine ansteigende. Wir sehen, daß die meisten aktiven Helden wirkliche Tragödien herbeiführen, daß die Stücke mit passiven Helden, wie „König Oedipus“ und „Die Jungfrau von Orléans“ einen erlösenden Schluß haben. Nachdem Maria Stuart untergegangen ist, triumphiert man über die Strafe, die sich an Elisabeth vollzieht.

Das von Gustav Freytag aufgestellte Pyramidenschema bezieht sich also nur auf Tragödien mit aktiven Helden, das von Walter Harlan aufgestellte Schema auf Schauspiele und Lustspiele mit passiven Helden. Beide Schemata sind mathematische Gebäude, deren Teile durch umgekehrte Vorzeichen verändert werden können. Die Hauptsache, das innere Wesen der Spannung und deren Auflösung, liegt neben dem Überraschungsmoment darin, daß der Held

nicht selbst handelt, sondern gehandelt wird. Das ist das Wesen des griechischen Wortes *δραμα*. Entweder muß der Held unbewußt handeln, oder, wenn er bewußt handelt, muß er das Gegenteil damit erreichen. Der dramatische Höhepunkt darf nicht ein Ziel sein, auf das der Held bewußt und willensmäßig hingearbeitet hat. Vielmehr muß der Höhepunkt eine Überrumpelung sein, bei der der passive Held das Opfer seiner selbst geworden ist. Die Aktivität des Helden äußert sich lediglich im Widerstand oder in der Verfolgung eines falschen Zieles. Ein Meisterbeispiel einer solchen dramatischen Handlung, bei der der Held seine ganze Aktivität auf falsche Ziele richtet, selbst garnicht weiß, gegen wen er ankämpft, bis er sich selbst bekämpfen und vernichten muß und das Opfer seiner selbst wird, ist „Der Volksfeind“ von Ibsen.

Er ist nur deswegen ein Held, weil er aus lauterem Idealen einen Kampf führt, dessen realen Gegner er garnicht kennt. Er ist unklug, vernichtet seine Familie und sich selbst, richtet den größten Schaden an und verhilft am Schluß den Personen zur Macht, die er bekämpfen wollte, und belastet sich selbst, indem er mit denselben durch ein ihm unbekanntes Testament verbunden ist. Der Schein spricht immer gegen ihn. Nur der Zuschauer ist über seine Unwissenheit informiert und erhebt ihn wegen seiner edlen Gesinnung zum Helden. Wie Don Quichote gegen Windmühlen, kämpft Stockmann gegen die Unsauberkeit der Welt. Selbstverständlich muß er unterliegen. Aber je lebensunklänger er erscheint, je bitterer das Schicksal ihn verhöhnt und den Anschein der Schuld, die er bei anderen verfolgt, auf ihn selbst wälzt, umso mehr liebt ihn der Zuschauer, der von seiner Unschuld überzeugt ist.

Da Ibsen mit allem Raffinement der französischen Dramentechnik, die in Scribe, Sardou und dem jüngeren Dumas die größte Vollkommenheit erlangt hat, den Fall seines Volksfeindes abwickelt, verlohnt es sich zu verfolgen, auf welche Weise das Schicksal seinen Helden verhandelt.

Stockmann ist Badearzt in einem Kurort, dessen Bürgermeister sein Bruder ist. Bei der Exposition wird angedeutet, daß etwas nicht stimmt. Daß Stockmann das Bad nicht mehr fördern will, daß er einen Artikel geschrieben hat. Es wird aber nicht gesagt, was und warum, sondern plötzlich das Thema abgebrochen. Dadurch entsteht eine Erwartung. Dem Redakteur gegenüber äußert er die Bitte, den Artikel nicht erscheinen zu lassen. Man weiß noch nicht, worum es sich handelt. Eine Begründung fehlt. Die Spannung wird gesteigert durch einen Brief, den Stockmann bekommt. Er liest ihn aber nicht gleich, verschwindet und kommt wieder,

um endlich die Neuigkeit zu verkünden, auf die nun das Publikum so lange wartet: Das von ihm und allen geförderte Bad ist eine Pesthöhle. Das Wasser ist infiziert und verunreinigt. Das Vorhandensein verfaulten organischer Stoffe ist nachgewiesen! Nun ist es interessant, daß Stockmann noch gar nicht gegen seinen zukünftigen Feind, seinen Bruder und die Badeverwaltung, Stellung nimmt. Er glaubt vielmehr, daß er in deren Interesse für eine Verbesserung der Wasserzuleitung eintritt. Ja, er denkt an eine Gehaltszulage der Badeverwaltung für seine verbessernden Bemühungen, an einen Fackelzug, den man ihm als strebsamem Bürger der Stadt veranstalten werde. Er ist stolz auf seine Entdeckung und sagt, es sei etwas herrliches, sich um seine Mitbürger verdient zu machen.

Bemerkenswert ist nun, wie verschieden die Bürger darauf reagieren, die ebenfalls noch nicht den kommenden Kampf ahnen. Jeder erwartet etwas anderes davon. Stockmanns Schwiegervater glaubt nicht daran, aber er hofft, daß die Stadtväter, die seine Feinde sind, hincingelegt werden. Der Redakteur verwendet die Entdeckung als politisches Kampfmittel. Der Vorsteher des Hausbesitzervereines, der wieder ganz andere Ziele verfolgt, verschafft Stockmann die Majorität, indem er die Kleinbürger für die ehrliche Sache gewinnt.

Stockmann glaubt noch, daß sein Bruder zu ihm stehen werde. Andernfalls hat er den Zeitungsartikel bereit. Nun kommt der Stadtvogt und erklärt seinem Bruder, daß die von ihm geforderten Umbauten zwei Jahre dauern und hunderttausende von Kronen kosten würden. Stockmann würde mit seinem Reinlichkeitsfanatismus die ganze Stadt ruinieren. Der Stadtvogt sagt: „Ein übereilter, rücksichtslos seinen Ideen und der Wahrheit dienender Mensch ist lästig und ein Volksfeind. Als Angestellter hast du kein Recht, eine separate Überzeugung zu haben.“

Stockmann hat nun in seinem Bruder seinen Widersacher kennengelernt. Aber er glaubt noch an den Sieg der Wahrheit und daß seine Mitkämpfer ihm einen Fackelzug veranstalten werden. Aber wie erbärmlich fallen seine Anhänger von ihm ab, nachdem sie erfahren haben, daß sie die Kosten zahlen müßten! Der Redakteur stellt sich als käuflich heraus. Nicht der Wahrheit wegen, sondern wegen Stockmanns Tochter, die er erpressen will, hat er sich für die Sache eingesetzt. Statt seines Artikels wird eine Erklärung des Stadtvogtes gegenteiligen Inhalts abgedruckt. Stockmann will in einer Versammlung seinen Artikel vorlesen. Doch kein Verein stellt ihm einen Saal zur Verfügung. Seine Frau, die noch früher das Erscheinen des Artikels verhinderte, um die Familie nicht brotlos zu machen, hält nun zu ihm.

Im Privathaus eines Freundes hält Stockmann eine Volksversammlung ab, in der er nicht nur die Badeverwaltung angreift, sondern erklärt, daß unsere sämtlichen geistigen Lebensquellen vergiftet sind, daß unsere ganze bürgerliche Gesellschaft auf verpestetem Boden der Lüge ruht. Er möchte seine geliebte Vaterstadt lieber zugrunderichten, als mit ansehen, wie sie auf einer Lüge gedeiht. Er wird von den empörten Bürgern, die die Verbesserungen zahlen müßten, zum Volksfeind erklärt. Sein Schwiegervater, der ihn ermuntert hat, um die Stadtväter zu blamieren, ist empört, als sich herausstellt, daß gerade seine Färberei die Wasserzuleitung verunreinigt. So sehen wir, daß die Windmühlen, gegen die die dramatischen Personen kämpfen, sich in ganz unerwartete Gegner, ja oft in eine Bekämpfung der eigenen Interessen verwandeln.

Man hat Stockmann die Fenster eingeschlagen. Er ist gekündigt und wird boykottiert. Sein Freund, der ihm die Wohnung für die Versammlung zur Verfügung gestellt hat, wollte ihn auf einem Schiff seiner

Reederei nach Amerika mitnehmen. Aber auch er ist brotlos geworden. In dieser größten Not erklärt der Schwiegervater, daß er Stockmanns Kindern alle Badeaktien, die er besitzt, testamentarisch vermacht hat. Aber jetzt hat es den Anschein, daß alle Angriffe, die Stockmann „um der Wahrheit willen“ gegen die Badeverwaltung gerichtet hat, materiellen Interessen dienen. Denn sein Schwiegervater hatte unter Ausnützung der Lage alle Badeaktien während der Auseinandersetzung billig zusammengekauft. Jetzt, wo Stockmann als Spekulant dasteht, stellt auch der Redakteur seine Zeitung Stockmann zur Verfügung, ja selbst der Vorsitzende der Hausbesitzer will an dem Börsencoup mitverdienen.

So hat Stockmann die Möglichkeit, sich und das Vermögen seiner Kinder zu retten, wenn er alle Verfehlungen selbst begeht, die er den anderen vorgeworfen hat. Aber er gründet eine Schule der Zukunft und Wahrheit, nach dem Grundsatz, daß der stärkste Mann der Welt der ist, der allein steht.

Auf diese Weise dreht sich immer die Handlung, weil von außen her immer neue Momente auftauchen.

In der Abweichung der eintretenden Wirklichkeit von dem gewünschten Ziel liegt die dramatische Spannung. Jeder Mensch muß erfahren, daß die Erfüllung seines Wunsches von ganz unerwarteten Bedingungen abhängt. Im Mißverständnis des Geistes mit der Wirklichkeit liegt die eigentliche Dramatik. Aus der Diskrepanz zwischen Wollen und Sein zieht der Dramatiker seinen Stoff. So konstruiert auch die dramatische Kunst erscheinen mag, sie ist viel lebensnäher als die Epik, über die sie sich weit erhebt. Denn sie stellt nicht wie diese nur das Sein vor, sondern auch dessen Voraussetzung, den Willen. Der imaginäre Raum, in dem das Leben von der willensmäßigen Vorstellung abweicht, ist ihr Parnas.

## Film und Dichtung.

Die Dichtung hat mit dem Film gemeinsam, daß auch sie auf einem laufenden, vom Auge verfolgten Schriftband, oder einer vom Ohr abgehörten Folge von Tonwellen sich mitteilt. Film und Dichtung sind zeitlich fortschreitende Mitteilungen. Man benötigt für beide eine gewisse Zeitspanne, um den in einer sinngemäßen Reihenfolge abrollenden Inhalt wahrzunehmen. Beide sind sozusagen Bewegungskünste. Das Auge verfolgt beim Lesen die Zeile. Wie ein Telegraphenband läuft der Filmstreifen durch die Kamera und gibt ein Bild, dessen Bewegungen ein unruhiges Auge aufnimmt. Die Dichtung ist wie die Musik ewig fließend, sich dauernd ver wandelnd und von wechselnder Szenerie begleitet. Sie sind motorische Künste, die sich aus sich selbst heraus verwandeln. Die Bewegung geht nach Gesetzen des Rhythmus vor sich, der sich in der Musik in Takten, in der Dichtung im Versmaß als kleinste Einheit ausdrückt, in Sonatenform, symphonischem oder Opernaufbau mit Arien und Rezitativ. Der dramatische Aufbau einer Kurzgeschichte oder einer Tragödie ist rhythmisch bestimmt. Charakteristisch ist, daß die rhythmischen Gesichtspunkte des Aufbaus oder der „Komposition“, was zu deutsch Zusammenstellung heißt, nichts mit dem Inhalt zu tun hat. Ob Stabreim, Konsonanz, Gleichklang der Vokale in einem Gedicht, spielt für den Inhalt oft keine Rolle. Es ist mitunter das rein äußerliche Gerüst.

Zwischen der dichterischen und musikalischen Komposition sind Parallelen. Der Refrain kommt bei beiden vor. In den Partituren sehen wir oft genug das Zeichen, das eine ganze Taktgruppe unverändert wiederholen läßt, nur aus Gründen des formalen Aufbaus. Das Prinzip der Fuge, des Vorgreifens und Nachschleppens und dadurch am Brechungspunkt Ineinanderfließens zweier aufeinanderfolgender Taktgruppen, finden wir oft in der Dichtung. So wie die Tragödie in fünf und das moderne Schauspiel in drei Akte, ist die Symphonie in vier und die Sonate in drei Sätze eingeteilt. Jeder dieser rhythmischen Teile hat einen bestimmten Charakter. Der

erste Satz ist ernst und schwer, der zweite schnell und heiter, der dritte langsam und traurig, und das Finale ist von imposantem, feierlichem Ausmaß. Ebenso ist der erste Aktschluß hoffnungsvoll, der zweite traurig und der dritte bringt den definitiven Sieg. So wie der Fluß zuerst ein heiterer Bach, dann ein gefahr- und drohter reißender Strom wird und am Ende ruhig sieghaft zur Mündung eilt, sind die in einer fortschreitenden Bewegung fließenden Kunstwerke, wie Dichtung und Musik, durch ähnliche, immer gleichbleibende Eigenschaften charakterisiert und abwechslungsreich eingeteilt.

Die bildende Kunst dagegen gibt tote Bilder. Ihre Komposition beschränkt sich auf die Aufmachung einer regungslosen Pose oder die monumentale Wirkung eines Bauwerks. Sobald aber mehrere Bilder in der Aneinanderreihung eines Filmbandes durch den Vorführungsapparat rollen, unterstehen sie dem hämmern- den Gesetz des Rhythmus, der jede sechzehntel Sekunde mit einem Sektor die Lichtquelle abschneidet und einem neuen Bild Platz macht. Die bildliche Voraussetzung des Films ist, daß alle sechzehntel Sekunden ein gegenüber dem vorigen verändertes Bild erscheint. Damit ist aus der toten Bildkunst ein ebenso fließendes, in fortschreitender zeitlicher Linie sich veränderndes Kunstwerk geworden, wie es die Dichtkunst und Musik ist. Erst mit der Übertragung des Gesamtkunstwerkes auf den Zelluloidstreifen ist der Traum Wagners in Erfüllung gegangen. Denn im Musikdrama waren zwar Wort, Ton und Geste rhythmisch einheitlich bewegt, aber die Dekoration und Szenerie blieb dieselbe. Versuche, auch diese in den Bewegungsrhythmus einzuspannen, sind die Wandeldekorationen des „Parsival“ und Strindbergs „Traumspiel“, das man das erste filmisch gesehene Drehbuch nennen könnte. Wenn sich im Film also Bild, Ton und Inhalt unter einem gleichmäßigen Rhythmus verändern, ist erstmalig eine Gleichstellung dieser drei Künste erreicht. Trotzdem muß doch eine Vorrangstellung der Dichtung, nämlich dem Ablauf der Handlung, eingeräumt werden. Denn nur durch den dichterischen Ausgangspunkt, der die Handlung als das einzig Wichtige betrachtet, kann der Film, dessen technische Fertigkeiten organisiert werden, ein Kunstwerk werden. Der Dichter muß den Rhythmus angeben, das Tempo des Ablaufs, die Abwechslung der Einstellungen. Erst wenn die Architektur der Dichtung vollendet ist, geht der Regisseur und Kameramann an das Bauwerk der Durchführung. Erst nach deren und des Schnittmeisters Arbeit fügt der Komponist seine Untermalung in den

ohne Musik aufgenommenen Film hinein. Schon aus der zeitlichen Folge, daß zuerst das Drehbuch gemacht wird, dann die Atelierarbeit und zum Schluß die Vereinigung mit dem Ton, geht die anteilmäßige Bedeutung der drei Künste am Film als Kunstwerk hervor: Zuerst Dichtung, dann Bildkunst und Ton, dann Musik. Dabei ist zu bemerken, daß die Musik nur ein begleitender Teil des Films ist. Man kann einen Tonfilm auch ohne Musik machen, wie Wolfgang Liebeneiner in „Die gute Sieben“ versucht hat, den musikalischen Rhythmus auf den Dialog zu beschränken. Die Musik ist nur eine Zugabe. Ebenso kann man die „Salome“ von Wilde mit oder ohne die Musik von Richard Strauß aufführen, entweder als Tragödie oder als Oper.

Der Stummfilm kann allerdings nicht auf die Musik als Begleitung verzichten, weil erst durch die Sprache und den Ton bewegte Bilder die Unnatürlichkeit der Pantomime verlieren.

Der Motor, der den Wechsel der Bildfolge begründet, ist die dichterisch gestaltete Handlung. Selbst ein dokumentarischer Film, wie der der Olympischen Spiele, bedarf einer organisierten Idee, nach deren spannungsvollen Steigerungen sportliche Leistungen, die aus einer Vielzahl herausgegriffen sind, um symbolisch zu wirken und eine ganze Nation zu charakterisieren, drehbuchmäßig ausgewählt werden. Selbst ein Film ohne Handlung bedarf eines geistigen Inhalts.

Der Dichter ist der Vater jedes Filmes. Zum mindesten ist er seine Voraussetzung. Gestaltet wird er vom Spielleiter, vom technischen Stab und den Darstellern. Aus der zeitlichen Reihenfolge des arbeitsmäßigen Anteils geht auch die schöpferische Bedeutung der Mitgestalter am Gesamtkunstwerk hervor, wenn auch der Ruhm und die zahlenmäßige Bewertung genau in umgekehrter Reihenfolge verteilt werden: Die Zuschauer gehen wegen der Darsteller ins Kino, die eine Bezahlung bekommen, die in gar keinem Verhältnis zu ihrer Leistung steht. Der Film wendet nämlich ein Prinzip an, das das Leben selbst bei der Verteilung seiner Glücksgüter anwendet, nicht das Streben und das Ausmaß der Anstrengung, sondern die ausgeglichene, in sich selbst vollendete Persönlichkeit zu belohnen. Der Spielleiter heimst den künstlerischen Lorbeer und ebenfalls eine zu hohe Bezahlung ein. Der Drehbuchschreiber, der die Grundlage für jede Stunde Atelierarbeit schafft, bekommt weit weniger und bleibt im Hintergrunde. Die Voraussetzung seiner „Bearbeitung“ oder Verarbeitung ist meistens ein dichterischer Stoff. Diesen sucht man für

die Wochengage eines mittleren Schauspielers billig mit allen Rechten zu kaufen, um den Dichter bei der Gestaltung seines Ideengutes gänzlich auszuschalten. Was aber ein guter Stoff wert ist, kann man daraus ersehen, daß ein solcher im Laufe von zehn bis zwanzig Jahren immer wieder verfilmt wird. Stumm, mit Ton, in Deutschland, Frankreich, Amerika. Voraussetzung ist immer nur, daß es ein dramatischer Stoff ist. Er muß nicht in Form eines Dramas vorliegen, wie die Stücke von Scribe, Dumas, Sardou und Ibsen, die wohl immer wieder verfilmt werden, solange man Filme machen wird. Es kann auch eine dramatische Begebenheit und ein packendes Menschenschicksal sein. So wurde die Mata Hari von Asta Nielsen und Greta Garbo dargestellt. Die beste Unterlage aber bildet immer ein Drama, weil es bereits den dramatischen Aufbau in schöpferischer Konstruktion besitzt, der dann nur nach filmischen Gesichtspunkten umgearbeitet werden muß. Ein Beispiel für die Unverwüstlichkeit dramatischer Dichtungen sind die Werke Schillers, die fast alle zu Opern und auch zu Filmen umgearbeitet wurden. Die Tauglichkeit von dramatischen Konflikten aus der Sagenwelt möge man aus der griechischen erkennen. Immer wurden dieselben Stoffe von fast allen griechischen, lateinischen und französischen Tragödiendichtern verarbeitet. Die nordische Sagenwelt der Edda wird im Nibelungenlied, von Wagner, Hebbel und Ibsen verdichtet. Der Don-Juan-Stoff zeigt, wie ein historischer Konflikt, zur Legende geworden, immer wieder in verschiedenartigster Gestalt über die Bretter wandert.

Für ein Theaterstück braucht man ebenso wie für einen Film einen dramatischen Konflikt. Immer wird das Leben selbst die Anregung, selten den fertigen Stoff liefern. Literaturfabriken, die am laufenden Band Schwänke, Kriminalromane und Kurzgeschichten liefern, werden aber niemals die Vielgestaltigkeit der Lebensnähe und Wärme des Herzens vermitteln, aus der allein ein Kunstwerk entstehen kann. Daher gehört der Ruf nach dem dramatischen Dichter zu den dringendsten Notwendigkeiten der Filmindustrie. Wohlgemerkt, nach dem dramatischen Dichter, nicht nach dem Drehbuchautor. Ersterer ist als Dichter geboren. Seine Geistesschöpfungen können ebenso auf dem Theater wie im Kino aufgeführt werden. Letzterer ist meistens nur ein Bearbeiter, der das Werk eines Dichters als Vorlage braucht. Der geborene Dramatiker kann ebenso leicht Dramen wie Romane oder Filme schreiben. „Der Geisterseher“ von Schiller ist der spannendste Roman der deutschen Dichtung, Schillers Novellen wie die

Kleists und Grillparzers sind von atemraubender Gedrängtheit. Ja selbst, wenn ein Dramatiker ein Geschichtswerk schreibt, wie Schiller „Die Geschichte des Dreißigjährigen Krieges“, steht es trotz aller Tiefe und Größe keinem Kriminalroman an Anschaulichkeit und Spannung nach.

Es wäre aber trotzdem falsch, wollte man die bereits als Dramatiker erfahrenen Dichter zum Film holen. Diese denken und hören literarisch und sehen meistens nicht filmisch. Der Filmdramatiker aber muß in Bildern denken. Ursprünglich haben wir wohl alle in Bildern gedacht<sup>1</sup>. Nur als Bildungswerte haben sich abstrakte Vorstellungen und Wortfolgen in unser Bewußtsein eingeschlichen. Bühnendramatiker machen, wenn man sie zu Drehbüchern verpflichtet, viel zu lange Dialoge. Das Kennzeichen unserer literarischen Bildung ist überhaupt die Wortinflation. Daher hat man mit Journalisten bessere Erfahrungen gemacht, die gewohnt sind, im Telegrammstil Überschriften und Unterschriften, Kurzmeldungen und Artikel auf Bestellung zu schreiben. Den Journalisten wiederum fehlt es an der Fähigkeit des dramatischen Aufbaues und an der Tiefe der Konflikte, der Gründlichkeit der Charakterisierung und der seelischen Dynamik. Daher hat sich vorläufig noch immer als beste Methode die gezeigt, dem Dichter den Stoff abzukaufen und diesen von einem Drehbuchautor verarbeiten zu lassen. Nur wenige Dichter haben sich auch am Drehbuch bewährt: Richard Billinger, Erich Ebermayer, Friedrich Forster, Kurt Heuser, Walter von Hollander, Juliane Kay, Rolf Lauckner, Felix Lützkendorf, Gerhard Menzel, Frank Thiess. Da wir in Deutschland etwa hundert Filmdichter brauchen, die Originalstoffe zu künstlerischen Drehbüchern gestalten würden, stellt sich notgedrungen die Frage: Woher nehmen? Ein Produktionschef ist sogar auf den Einfall gekommen, nach Filmdichtern und Dramaturgen in der Tagespresse zu inserieren, so wie man Ingenieure, Sekretärinnen und Hauspersonal sucht. Die Antwort auf die Frage ist eine sehr einfache: Filmdichter findet man nicht, man muß sie erziehen!

Der Tonfilm ist eine viel zu junge Kunst, als daß man von den Dichtern verlangen könnte, daß sie sich in den zehn Jahren seines Bestehens von sich aus, ohne Auftrag, auf die den literarischen Eigenschaften entgegengesetzten filmischen umstellen, die nur zur Hälfte dem Reiche der Dichtkunst, zur anderen dem der Bildkunst entstammen. Da aber eine Kunstform nur solange sie jung

<sup>1</sup> Artur Schopenhauer: „Alles Urdenken geschieht in Bildern.“

ist, zur Unterhaltung dient, muß man Aufträge erteilen, weil die Künstler die neue Kunstform von sich aus meist noch nicht beherrschen. Die Mannheimer Schule hatte die Form der Sinfonie geschaffen, aber im Auftrag. Haydn hatte sein Gehalt vom Fürsten Esterhazy und arbeitete auf Bestellung. Warum schrieb Verdi „Aida“? Weil die Oper in Kairo zu ihrer Eröffnung eine ägyptische Oper brauchte. Warum mußte in den französischen Opern das Ballett im zweiten Akt sein? Weil die Habitués während des ersten noch dinierten und in der Pause nach dem zweiten Akt hinter den Kulissen die Ballerinen in ihren kurzen Reifröcken aufsuchen wollten. Wenn eine Kunstform altert und schematisiert wird, nicht mehr unterhält, sondern „erbaut“, dann braucht man keine Aufträge mehr erteilen. Dann schreiben die Studienräte Tragödien und die Musikstudenten komponieren Opern und Sinfonien. Das Traurige ist dann nur, daß diese vom Publikum verlangen, daß es in tierischem Ernst regungslos dasitzt, um ihren Vorführungen würdig, wie einer Begräbnisfeierlichkeit, beizuwohnen. Die Theater waren bis zum Ende des 19. Jahrhunderts Schauplatz des galanten Lebens. Das Theater war ein ähnlicher Unterhaltungsfaktor wie heute das Kino. Durch das pausenlose Durchspielen im Dunkeln allerdings hat das Kino keine gesellschaftlichen Möglichkeiten. Ob man aber allein oder in Gesellschaft ins Kino geht, der Grund ist immer, sich zu unterhalten, und nicht, sich zu erbauen.

Besonders die Jugend ist für die Eindrücke des Theaters und Kinos zugänglich. Auf sie mittels dieser beiden Einrichtungen einen erzieherischen Einfluß auszuüben, ist eine der vornehmsten Aufgaben der Kunst. Gerade die Deutschen haben es verstanden, nach der Forderung Schillers die Schaubühne als moralische Anstalt einzusetzen. Es wäre aber ganz falsch, die belehrende und erzieherische Tendenz in den Vordergrund zu stellen. Damit könnte man kein Publikum werben. Da die Menschen für ihr Geld unterhalten sein wollen, muß man die erzieherische Tendenz geschickt tarnen. Man muß sich an die Worte Luthers halten: „Den jungen Leuten ist Freude und Ergötzen so hoch vonnöten wie Essen und Trinken.“ Erst der ist ein für die Volksgemeinschaft nützlicher Dichter, dessen technisches Können ausreicht, spannend zu unterhalten und der darüber hinaus einen erzieherischen Einfluß ausübt. Wie man störrische Kinder mit Schokolade lockt, muß der Dichter Unterhaltung bieten und ganz unauffällig seine ethischen Tendenzen anbringen. Eine dick aufgetragene Moral wirkt plump und ist wirkungslos. Die Forderung, das Volk mittels

der Kunst zu erziehen, darf nur von einem Künstler ausgesprochen werden, der auch in der Lage ist, es zu unterhalten. Jeder andere verdient, als Stümper und Dilettant der öffentlichen Lächerlichkeit und Nichtbeachtung preisgegeben zu werden. Denn ein Dilettant ist ein Mann, der die Wirkung der hohen Kunst erreichen will, ohne deren technisches Handwerk zu beherrschen. Dilettare heißt zwar ergötzen; aber er ergötzt mit seiner Kunstbeschäftigung, die er aus Liebhaberei betreibt, nur sich selbst und langweilt die anderen. Bestimmt empfindet jeder Mensch ebenso tiefe Gefühle, wenn er selbst ein Gedicht macht, wie wenn er eines von Goethe liest. Es kommt aber nicht auf die Empfindungsmöglichkeit oder den guten Willen an, sondern lediglich darauf, ob er auch im Stande ist, die Tiefe seines subjektiven Gefühls anderen zu übermitteln. Dies ist nur mittels einer objektiven Technik möglich, die man gelernt haben muß.

Die schwerste, dichterische Technik ist die dramatische. Während das Buch warten kann, bis man es einzeln kauft, muß der Film täglich tausend bis zweitausend Menschen ins Theater locken und sie spannend unterhalten. Da genügt kein guter Wille, auch nicht die Ankündigung erzieherischer Tendenzen. Denn bekanntlich wird das Schulgeld zwangsweise eingehoben. Da die Menschen sich seit Tausenden von Jahren nicht geändert haben, kann man an die Katharsis des Aristoteles anknüpfen, der behauptete, das Theater müsse, um zu läutern, an Instinkte appellieren, von denen man, wenn man sie vorgeführt sähe, befreit würde. Herder sagt, daß die Tragödie im menschlichen Gemüt eine Reinigung der Leidenschaften durch ihre Erregung selbst vollende. Die Reinigung der durch die Tragödie ausgelösten Affekte Mitleid und Furcht nennt Aristoteles eine Heilung und eine mit Lust verbundene Erleichterung. Tatsächlich ist der Inhalt fast aller Tragödien Verbrechen und Verstöße gegen die gesellschaftliche Moral.

Ein dramatischer Dichter muß die geheimsten Wünsche der Menschen wecken, ihre ganze Empfindungstiefe durchwühlen, die bösen Mächte bestrafen, den guten zum Sieg verhelfen und damit den wankenden Gefühlen des bisher unbewußten Zuschauers Richtung und Ziel geben. Er ist ein Homöopath der Moral. Er kann alle Niedrigkeit, die der Zuschauer in sich selbst unterdrückt hält, entwickeln, um sie zu paralysieren. Es ergibt sich daraus, daß der dramatische Dichter, der von Bühne und Leinwand Millionen Menschen packt und ihre unerfüllten Wünsche befriedigt oder beschwichtigt, die größte moralische Verantwortung trägt. Er ist der wahre

Beherrscher der Seelen, König in unbetretenen Bezirken, Tröster des Leids und Zauberer unrealisierbarer Genüsse. Die Namen Aischylos, Sophokles, Shakespeare, Calderon, Corneille, Schiller, Wagner, Ibsen und Shaw werden alle Jahrhunderte überdauern. Die Dramatiker sind die wahren Erzieher des Volkes. Wahre Hexenmeister, kleiden sie ihre Moral in das Prunkgewand der Leidenschaft und feuern ihre Weisheiten im Blendwerk einer verführerischen Scheinwelt ab. Ihr Zauberstab ist die dramatische Technik, ihr Reich das der Phantasie und ihr neues Feld die Leinwand. Die Eigenschaften des Dramatikers sind: ein ungebändigtes Herz und ein nüchterner, logisch geschulter Verstand. Erst aus der Mischung von Lyriker und Philosoph, von Schwärmer und Mathematiker entsteht die kunstvolle Konstruktion eines Dramas.

Nur der dramatische Dichter kann den Film zu einem Kunstwerk gestalten. Das erste Mal ertönt in Deutschland der Ruf nach ihm. Denn bisher war in der Literatur der Könner wenig geschätzt, der Unterhalter wurde über die Achsel angesehen und der Lorbeer dem gereicht, der mit Würde Langweile verbreitete. Bereits Lessing macht sich lustig, wenn er von Klopstocks „Messias“ sagt: „Wir wollen weniger erhoben, doch fleißiger gelesen sein“. Den ruhmvollsten Klang bekommen in Deutschland die Namen der Schriftsteller, die so unplastisch schreiben, daß sie niemand liest. Welchen Ruhm genießt der schwerverständliche Kant und welche Geringschätzung mußten sich Schopenhauer und Nietzsche gefallen lassen, die den lebendigsten und unterhaltsamsten, jedem verständlichen Stil haben! Während in anderen Ländern Dramatiker königliche Ehren genießen — wenn Corneille die Comédie française betrat, erhob sich alles von den Plätzen, wie wenn er ein Prinz von Geblüt wäre — hat man sie bis vor kurzem in Deutschland besonders schlecht behandelt. Kleist und Lenz begingen Selbstmord, Hebbel verhungerte fast, Gerhart Hauptmann und Wedekind wurden wegen Majestätsbeleidigung eingesperrt. Der dramatische Erfolg veranlaßte zum Spott. Schiller wurde als Moraltrumpeter von Säkingen, Wagner als Wotan auf Plüschsofa verhöhnt. Erst jetzt wurde dem Dramatiker die weihvolle Aufgabe zur Gestaltung nationaler Feste zugewiesen.

Für den Film würden wir einen Dramatiker von der Fruchtbarkeit und stich- und hiebfesten Konstruktionssicherheit eines Scribe brauchen. Er lieferte aus seiner Dramenfabrik jeden Monat ein neues Stück. Dabei verfuhr er wie das dramaturgische Bureau einer Filmfirma. Ein Mitarbeiter gab die Grundidee, ein anderer machte den

Plan, ein dritter den Dialog, ein vierter verfertigte die Couplets und ein fünfter die Pointen. Auf diese Weise stellte er vierhundert Stücke her. Sardou schrieb allein an die hundert Stücke und unzählige in Kompagniarbeit. Die Werkstattarbeit darf bei einem Dramatiker nicht sonderbarer erscheinen, als bei einem Maler. Rubens schuf in seiner Werkstatt 3000 Bilder, zu denen er mindestens die Farbskizze selbst anfertigte. Gerade die Kompagniarbeit, die die französischen Lustspielautoren pflegten, wurde von den Drehbuchautoren übernommen. Die skandinavischen, englischen und amerikanischen Dramatiker schulten sich alle an der französischen Lustspieltechnik, die auch die Grundlage der amerikanischen Drehbuchtechnik wurde.

Es ist interessant, welche hohe Bedeutung die Amerikaner dem sorgfältig durchgearbeiteten Drehbuch einräumen. J. P. Carstairs schreibt in seinem Buch über Hollywood: „In neun von zehn Fällen kann heute der Erfolg eines großen amerikanischen Filmes einer wasserdichten Fabel oder einem glänzenden Drehbuch oder Treatment zugeschrieben werden.“<sup>2</sup>, in neun Fällen von zehn entscheidet ein gutes Buch den Erfolg eines Filmes. Auffallend ist, wieviel Zeit sich die Amerikaner zur Herstellung eines Drehbuches lassen. Die „Meuterei auf der Bounty“ wurde in einem und einem halben Jahr, „Anthony advers“ in einem Jahr geschrieben.

Wie weit wir in Deutschland von einer solchen Bewertung der Dichtung als Grundlage des Films sind, möge aus einer Kritik von Gerd Eckert im „Deutschen Volkstum“ 1939 an dem deutschen Film hervorgehen: „Kaum ein Film weist eine Handlung, eine Grundidee auf, die aus dem Schicksal der Einzelpersonlichkeit Allgemeingültigkeit gewänne. Das Fehlen der stofflichen Eigenart, Mängel im Aufbau der Handlung und in der Begründung der Charaktere, eine nicht filmgemäße Verknüpfung der Handlungsteile sind die Hauptgründe, wenn dem Kinobesucher ein Film mißfällt. Hier Wandel zu schaffen, wären die Dichter berufen, Dichter, die an den Film durchaus unliterarisch und mit vollem Verständnis für seine besonderen Mittel herangehen und sich durchzusetzen wüßten.“

Ein ähnliches Urteil fällt Richard Plaut<sup>3</sup> über den deutschen Film: „Ein Mangel an Aktion, der durch das zu breite Ausmalen

<sup>2</sup> John Paddy Carstairs: „Movie Merry-Go-Round“, London 1937: „The reason, in nine cases of ten, for the success of big American pictures to-day, can be traced to a water-tight story, or an excellent piece of screen-writing or screen treatment.“

<sup>3</sup> Richard Plaut: „Taschenbuch des Films“ (Zürich 1938).

individueller Züge bedingt ist. Das Fehlen der „Handlung“ vor allem war es, das die angelsächsischen Länder befremdete, und später ein Hang zum literarischen Gespräch (Gerhard Menzels Dialoge), das den Film erstickte.“

Wenn mitunter viele amerikanische Filme manchen deutschen überlegen sind, so liegt der Grund darin, daß die amerikanischen Filme eine sorgfältigere Vorbereitung erfahren. Man läßt sich dort für ein Treatment ein halbes, für ein Drehbuch ein Jahr Zeit. Bei uns soll es womöglich in einem Monat geschrieben, in dem darauffolgenden von jemand anderem neu geschrieben und während der Dreharbeit umgeschrieben werden. Bei uns besteht oft die Kollektivarbeit darin, daß mehrere Leute, die sich garnicht kennen, hintereinander hastig „herangesetzt“ werden, während in Amerika alle Autoren in gemeinschaftlichem Gedankenaustausch gleichzeitig in Ruhe arbeiten. Der Unterschied zwischen amerikanischer und deutscher Filmproduktion ist oft der: Für den Amerikaner ist der Film ein Geschäft. Er bereitet dieses Geschäft aber wie ein Kunstwerk vor. Der Deutsche beliebt den Film eine Kunst zu nennen. Er bereitet diese „Kunst“ aber oft wie ein Termingeschäft vor.

Ebenso wie der deutsche Film zum amerikanischen, verhielt sich um die Jahrhundertwende das deutsche Theater zum französischen. Es ist belehrend zu beobachten, daß Paul Lindau<sup>4</sup> die gleichen Gründe, die wir für die Unterlegenheit vieler deutschen Filme unter dem amerikanischen, auch für die Unterlegenheit des damaligen deutschen Theaters unter dem französischen sah: Mangelnde Vorbereitung, zu wenig und zu hastige Proben, Bühnenfremdheit und mangelnde praktische Dramaturgie der Autoren. Der französische Autor wohnt allen Proben bei. Sein Wort gilt mehr als das des Spielleiters. Der amerikanische Filmautor wohnt im Filmgelände und steht in ständigem Kontakt mit dem Produktionsleiter. Die deutschen Dichter leben fern der Kulissenwelt und fern dem Atelierbetrieb. Daher haben sie meistens eine bühnen- oder filmfremde Einstellung.

Der Berliner Kritiker Eugen Zabel<sup>5</sup> sagte ein Menschenalter vor Er-

<sup>4</sup> Paul Lindau: „Vorspiele auf dem Theater“, Dramaturgische Skizzen (Dresden und Wien 1895), Seite 133: „In Frankreich ist der Autor alles, in Deutschland recht wenig, beinahe nichts; in Frankreich wird das Stück bis zur Erschlaffung eingedrillt und kommt, man möchte sagen, überfertig heraus, in Deutschland werden die Vorbereitungen abgehetzt, und das Stück kommt in mehr oder minder unfertigem Zustande heraus.“

<sup>5</sup> Eugen Zabel: „Zur modernen Dramaturgie“, Studien und Kritiken über das ausländische Theater. (Oldenburg und Leipzig 1899), S. 30, 364.

findung des Rundfunks, daß die Deutschen keine Schauspiele sondern nur Hörspiele schreiben. „Das Drama als die lebendigste aller Kunstformen kann nicht allein am Schreibtisch ausgeführt werden, es setzt fortwährend Anregungen aus der frisch pulsierenden Wirklichkeit voraus. Für einen Franzosen ist es selbstverständlich, daß ein Stück nur auf dem Theater fertiggestellt werden kann. Die lockere Verbindung, die bei uns zwischen dem Schreibtisch und dem Regiestuhl auf der Bühne herrscht, war ehemals einer der Hauptursachen unserer geringen dramatischen Fruchtbarkeit. Unsere Kunst krankt an dem Übermaß des Rhetorischen und an dem Zurücktreten des sinnlichen Moments der Anschauung, das dem Schauspiel den Namen gegeben hat. Die deutschen Theater Vorstellungen sind, sobald sie sich auf das Drama höheren Stils beziehen, fast immer nur Hörspiele.“ Diese Kritik am deutschen Theaterstück um die Jahrhundertwende kann ebenso heute auf unsere dramatische Produktion wie auf viele deutsche Tonfilme angewendet werden, die Entscheidungen der Handlung erzählen, statt zeigen.

Nun sehen wir einmal, welche Einstellung die deutschen Dichter zum Film haben. Einer der erfolgreichsten Autoren, von dem viele Lustspiele verfilmt wurden, August Hinrichs, schreibt: „Der Film kommt nicht vom Geistigen, sondern vom Technischen her. Er ist ganz ohne den Dichter geboren. Wichtig waren für ihn nur die Techniker, daneben noch Darsteller und Regisseure.“ Ebenso könnte man sagen, die Tragödie, zu deutsch Bocksgesang, käme vom Tierischen und ist ohne den Dichter entstanden. Viel später entwickelte sich aus dem bocksähnlichen Satyrspiel ein Chorgesang mit einem und dann zwei Schauspielern. Auch die Komödie entstand ohne den Dichter. Sie entwickelte sich aus den Liedern und Tänzen bei dem Komos genannten dionysischen Festzug. Auch das mittelalterliche Drama, die Mysterien und Passionsspiele, entstanden ohne den Dichter, aus dem Offizien genannten Teil der Messe. Auch die *commedia dell'arte* ist ohne den Dichter aus dem Volkswitz des Stegreifs entstanden. Ebenso ist das Lied, das Epos ohne den Dichter entstanden. Der Dichter ist immer erst gekommen, wenn eine Kunstform schon fertig ausgebildet war. Warum hätte er bei der Erfindung des Films, die eine rein technische war, Pate stehen sollen? Nicht einmal ein Photograph war dabei, geschweige denn ein Schauspieler!

Ein zweiter unberechtigter Vorwurf, der von den Dichtern der älteren Generation dem Film gemacht wird, ist der, daß die Filmherstellung nicht von künstlerischen, sondern geschäft-

lichen Erwägungen abhängig sei. Filmkunst hat mit Wirtschaft nicht mehr gemein als jede andere Gemeinschaftskunst. Man kann die Herstellung eines Filmes nicht mit der eigenwilligen Geburt eines Gedichtes vergleichen, sondern nur mit der planvollen und zweckmäßigen Herstellung eines Bauwerks, einer Oper oder eines Schauspiels. Zur Aufführung eines jeden Theaterstückes wird in Ländern, in denen die Theater nicht subventioniert sind, eine Gesellschaft gebildet. Der Dichter und Komponist ist dort ebenso sehr von der Rentabilitätsberechnung kalter Geschäftsleute abhängig, wie der Filmdichter, der in erster Linie ein Auftragskünstler ist.

Als Alexander Lernet-Holenia nach Empfang des Kleistpreises sagte, er schreibe, um Geld zu verdienen, zog er allgemeine Verachtung auf sich. In anderen Ländern wird der Erfolg eines Dichters nach dem Umsatz seiner Bücher bewertet. Der *L'art pour l'art* Dichter ist dagegen ein hochmütiger Einzelgänger (*idios*) und Nabelbeschauer, der das Können und den Publikumsgeschmack mit Verachtung straft und sich selbst beweihräuchert. Der Film kann nur Dichter mit Tatsachensinn gebrauchen, die auch erfolgreich im Leben stehen. Die genannten französischen Dramatiker lebten auf fürstlichen Landschlössern und führten das Leben von Grandseigneurs<sup>5a</sup>. Sophokles war bei der Schlacht von Salamis nackter Vortänzer, bei der Schlacht von Samos Admiral. Goethe, Schopenhauer, Wagner und Nietzsche waren Männer von Welt. Wenn aber ein Dramatiker in Deutschland Erfolg hatte, zog er das größte Mißtrauen auf sich. Man denke, mit welcher Geringschätzung man früher von Sudermann gesprochen hat! Und wie hoch wurde immer Goethe über Schiller gestellt! Iffland beklagt sich, daß die Stücke Goethes höchstens zur Premiere ausverkauft seien. Schiller ist zu allen Zeiten und auch heute der meistgespielte Autor. Aus dieser Geringschätzung der öffentlichen Meinung gegenüber den dramatischen Fähigkeiten ergibt sich die niedrige Qualität der deutschen Durchschnittsproduktion. Die oben zitierte Kritik an den deutschen Filmen übte auch schon Gustav Freytag 1876 an den deutschen Dramen: „Aber gerade wir Deutschen könnten uns ein abschätzendes Urteil der Nachwelt gern gefallen lassen, wenn wir nur jetzt die Hülfe einer gemeingültigen Technik besäßen. Denn wir leiden an dem Gegenteil, einer engen Begrenzung, an übergroßen Zuchtlosigkeiten

<sup>5a</sup> Nach Angaben der Pariser Gesellschaft dramatischer Schriftsteller verdienten 1901 sieben über 100 000 Goldfranken, acht 50 000 bis 100 000 Goldfranken und siebenundzwanzig zwischen 20 000 und 50 000 Goldfranken.

und Formlosigkeiten, uns fehlt ein nationaler Stil, ein bestimmtes Gebiet dramatischer Stoffe, jede Sicherheit der Handgriffe; unser Schaffen ist fast nach allen Richtungen zufällig und unsicher geworden, noch heute, siebzig Jahre nach Schiller, wird es dem jungen Dichter schwer, sich auf der Bühne vertraut und heimisch zu bewegen.“

Ein ähnliches Urteil fällt Florian Seidl in „Die Neue Literatur“ 1939 über den deutschen Roman, der jede Gestaltung, künstlerischen Aufbau, Ballung großer Szenen und das Gesetz der inneren Notwendigkeit, nach dem die Handlung statt nach Willkür und Zufall verlaufen soll, vermissen läßt. Er nennt seinen Aufsatz „Angst vor dem Können“, weil die deutsche Kunstbetrachtung die Ruhmespalme den langweiligen, nicht gebauten, formlos ins Uferlose schweifenden Romanen, wie denen Jean Pauls, Stifters und Immermanns, reicht, und den gutgebauten, spannenden Unterhaltungsroman, den der Leser verlangt, als zu gekonnt ablehnt. So konnten in Deutschland Romane entstehen, wie die Gotthelfs und Pestalozzis, die kaum mehr etwas von Handlung, nur noch Predigten und Mahnungen enthalten.

Wir haben also festgestellt, daß in Deutschland der Film, das Drama und der Roman meistens eines kunstvollen dramatischen Aufbaues entbehren. Die beliebteste Entschuldigung ist, die Deutschen hätten eben nicht genügend Formgefühl, um den überschwellenden Inhalt ihrer Seele zu bändigen. Zugegeben, daß der Deutsche nicht formschöpferisch war, solange er in Kleinstaaten und Parteien zersplittert gewesen ist. Daß er die Kunstformen aus dem Ausland bezog: den romanischen, Renaissance- und Barockstil und den Klassizismus aus Italien, die Gotik, das Rokoko und Empire aus Frankreich, die Oper und Sinfonie aus Italien und das Drama aus Frankreich. Seine Stärke war es, die übernommenen Formen zu be-seelen und zu niegeahnter Höhe zu steigern. Sinfonia hieß das Vorspiel zu einer Oper. Die Deutschen machten daraus ein grandioses seelisches Tongemälde mit vollständigem Eigenleben. Die Härte und Schwierigkeit, mit der die Deutschen immer mit der Form gerungen haben, sieht man aus den mathematisch konstruierten Zeichenstudien Dürers, mit denen er das italienische Schönheitsideal meistern wollte. Der ungebändigte Schwall, mit dem die Deutschen die gewonnene Form immer wieder zu sprengen versuchen, kann man an den unendlichen epischen Breiten bei Wagner und Bruckner erkennen. Der Nordländer ist nicht formschöpferisch in der Veredelung eines Materials. Aber sein Erfindergeist schafft den

Rohstoff und seine technische Konstruktion und gibt so die Voraussetzung zur späteren Form, die der Süden ausbildet. Der griechische Tempel entstand aus dem nordischen Holzhaus, dem megaron, die Gotik aus der technischen Verarbeitung der Holzplanken im Schiffsbau der Wikinger<sup>6</sup>. Die norwegischen Stabkirchen haben dieselbe Konstruktion wie die nach der Landung der Wikinger in der Normandie entstandenen ersten gotischen Dome. Die Nordländer erfanden die Ölmalerei und sie erfanden schließlich den Film. Warum sollten sie dann nicht zur künstlerischen Vervollkommnung der Kunstform, die mit diesen Erfindungen hergestellt wird, Anleihen bei den südlichen Völkern machen, die diese nordischen Erfindungen, wie den Tempel, den Dom, das Gemälde zur formal größten Vollendung gesteigert haben? Wenn der Film, der eine nordische Erfindung ist, zur Vervollkommnung seiner künstlerischen Form einen dramatischen Aufbau benötigt, warum sollte man dann nicht diese Technik auch von anderswo übernehmen?

Der Franzose ist der geborene Schauspieler, voll Leidenschaft, überzeugendem Affekt und Diskretion des Herzens, von plastischer Geste und vollendeter Rhetorik. Bei ihm hat das gesprochene Wort die höchste Blüte erreicht. Der Italiener ist der geborene Sänger. Voll überschwenglicher Geste und betonter Dramatik, hat er die Oper erfunden. Der Deutsche ist ein Redner, voll pastorenhafte Belehrens und weitschweifiger Betrachtung. Trotzdem haben die undramatischen Nordländer die größten Dramatiker hervorgebracht: Shakespeare, Schiller, Wagner, Ibsen und Shaw. So wie Dürer, Bach und Mozart die italienischen Formgesetze studierten, übernahmen Schiller und Ibsen die französische dramaturgische Technik, um sie mit dem Übermaß ihres Geistes zu füllen und zu erweitern.

Die bequeme Ausrede, daß der Deutsche formlos sei, kann also nur als Entschuldigung für Nichtskönner gelten. Denn gerade die Deutschen haben in den formgebundensten Künsten, dem Drama, der Oper und der Sinfonie, in der Architektur und Malerei die höchsten Spitzenleistungen vollbracht. Das größte Formgefühl erfordert die Instrumentierung eines Orchesterwerkes, den klarsten mathematischen Verstand das Schreiben einer Partitur. Wer könnte die Deutschen formlos nennen, der nur einmal in eine deutsche Par-

<sup>6</sup> Siehe die Schriften von Josef Strzygowski:  
„Der Norden in der bildenden Kunst Westeuropas“ (Wien 1926).  
„Aufgang des Nordens“ (Leipzig 1936).  
„Nordischer Heilbringer und Bildende Kunst“ (Wien 1939).

titur geblickt hat! Wagner behauptete, daß er bereits im Mutterleib instrumentieren konnte und Richard Strauß ist der vollendetste Instrumentator aller Zeiten.

Eine andere mathematisch berechnende Kunst, die viel Gemeinsames mit der kühlen Überlegung der Dramaturgie hat, ist die Strategie oder Kriegskunst. Gerade die Deutschen leisten darin Hervorragendes. Man stelle sich aber einen General vor, der ohne Vorbereitung an eine Schlacht heranginge, wie ein deutscher Dichter an einen Roman, und seinen Offizieren sagte: „Meine Herren, es entspricht nicht der deutschen Gemütsart, kalt berechnend alle Möglichkeiten vorher auszuklügeln. Wir wollen uns dem Zufall überlassen und dort verweilen, wo es uns gerade gefällt, nach der Richtung streben, die uns gerade vorteilhaft scheint.“ Er würde standrechtlich erschossen werden. Und bedeutet die Eroberung von einer Million Leser etwa keine Schlacht?

Solange der deutsche Dichter zu sehr mit seinen eigenen Gefühlen beschäftigt ist und keine Rücksicht auf die Erfordernisse nimmt, mit denen die Erwartung des Publikums befriedigt wird, ist er für den Film unbrauchbar. Wir müssen auch leider feststellen, daß die Auflage der deutschen Bücher so niedrig geworden ist, daß man ruhig sagen kann, der deutsche Dichter hat den Kontakt zum Volke verloren. Unsere Staatsmänner und Schriftleiter verstehen es besser, das Herz des Volksgenossen zu erobern. Bestseller von einer Million Auflage gehören der Legende an, solche von hunderttausend zur größten Seltenheit. Und die Autoren solcher beschränkt wirkenden Bücher wollen dem Film, der das ganze Volk erfaßt, Vorschriften machen?

Es muß die Kluft verschwinden: Hier Unterhaltungsroman nach billiger Schablone, Kolportagegeschmack ohne dichterische Gestaltung — dort langweiliger Seelenerguß mit tiefsinnigen Betrachtungen. Der deutsche Dichter braucht männlichen Tatsachensinn, gesunde Sinnlichkeit und etwas mehr Mark in den Knochen! Er soll sich nicht schämen, den Wünschen des Lesers nach Spannung und Unterhaltung nachzukommen. Dafür ist etwas mehr Schamhaftigkeit im Exhibitionismus des eigenen Innenlebens vonnöten. So wie Stendhal, bevor er sich an den Schreibtisch setzte, mehrere Seiten des Bürgerlichen Gesetzbuches las, um einen klar berechnenden Kopf zum Schreiben zu bekommen und seinem Stil geschliffene Objektivität zu verleihen, wäre es für manchen deutschen Romanschriftsteller ratsam, vor jeder dichterischen Arbeit einen Tatsachenbericht zu lesen, um Prägnanz des Ausdruckes, dramatische Ballung von Ereignissen und männliche Haltung zu be-

kommen. Welche Erfrischung nach dem Gefühlsschlamm amorpher Seelenergüsse ist die Lektüre von Caesars Gallischem Krieg! Da spricht ein Mann. Jedes Wort eine Tatsache, jeder Satz eine Handlung. Kristallklarer Niederschlag geballter Kraft, hinter der die Taktik des berechnenden Kopfes zu spüren ist. Es ist nur gut, daß lediglich unsere Romanschriftsteller so komplizierte Naturen sind. Denn was würde aus einem Volke werden, bei dem die jungen Leute wie die trotzig verschlossenen Helden unserer Romane, bevor sie zu Taten schreiten, stundenlang seelische Bauchkrämpfe bekämen! Der geringe Wirkungskreis unserer Romandichtung erklärt sich auch daraus, daß diese dem Problem des jungen Menschen im Lebenskampf, Erotik und Geldverdienen, ausweicht. Der Haupterfolg der so geschmähten Unterhaltungsliteratur besteht darin, daß sie sich bei aller Verlogenheit des Milieus und der Konstruktion bemüht, an diese beiden Probleme heranzugehen. Aus diesem Grunde hat der deutsche Unterhaltungsroman bereitwillige Aufnahme in den Filmateliers gefunden, während der Dichter schmolend hinter dem Ofen blieb. Die erste Forderung, die der Film an den Dichter stellt ist: Lebensnähe und technisches dramatisches Können.

Die Amerikaner behaupten, sie hätten deswegen die besten Drehbücher, weil ihre nationale Eigenschaft Selbstdramatisierung sei. Der Amerikaner nimmt den Kampf mit den Gefahren des Lebens auf, an denen er seinen Charakter aus Sport trainiert. Sie meinen, wer einmal selbst so viele unerwartete Situationen gemeistert habe, könne auch ein spannendes Drehbuch schreiben. Das mag eine gute journalistische Begründung sein, aber ich werde zeigen, daß dort viel gründlichere Vorbereitung zur Heranziehung von Filmdichtern angewendet wird.

Der Film als junge Kunst muß sich die Dichter erziehen. Nach dem bisher Gesagten über den deutschen Film, das Drama und den Roman, kann der Bedarf nicht aus dem vorhandenen Dichtervorrat gedeckt werden. Es fehlt unseren Dichtern die mathematische Logik für das Dramatische und der optische Sinn für die filmische Bewegung. Die Schwankautoren und Unterhaltungsromanfabrikanten, die vielleicht diese Eigenschaften besitzen, verfügen nicht über die dichterische Gestaltungskraft.

Man wird jungen Menschen, deren Veranlagung dichterische Gestaltungskraft erhoffen läßt, eine gediegene dramaturgische Bildung beibringen. Jeder Film muß geboren werden. Dazu be-

darf es der „Hebammenkunst“ der Dramaturgie. Der Dramaturg hat den „mäeutischen“ Beruf, die Handgriffe bei der dichterischen Geburt zu liefern. Die amerikanischen Studios haben ein Junior Writing Departement, in dem fähige Drehbuchautoren trainiert werden. In Berlin haben es sich die großen Produktionsfirmen zur Aufgabe gemacht, den Filmdichter in Kursen zu schulen. Ebenso wie ein Komponist Kompositionslehre und ein Maler die Malkunst, muß ein Dichter die Dichtkunst studieren. Ein Opernkomponist wird noch eine Spezialausbildung für Gesangspartien, ein Architekturmaler für Freskomalerei und ein Filmdichter in Dramaturgie benötigen. Es ist eine ganz irrige Vorstellung des „Volkes der Dichter“, wenn es glaubt, die dichterische Inspiration genüge und man könne sich über alle Regeln hinwegsetzen. Daher kommt es, daß bei uns zwar jeder Gymnasiast dichtet, wir aber sehr wenige gute Dichter haben. In Frankreich, Amerika und England gehören die Romanschriftsteller und Bühnenautoren zu den größten Verdienern des Landes. Dort lernt man allerdings ebenso die Dichtkunst, wie man jeden anderen Beruf erlernt. In Paris besteht eine école supérieure d'art dramatique als Gründung des Conservatoire. In England schrieb William Archer<sup>7</sup> ein Buch „Play making“. Er selbst schrieb ein Erfolgsstück „The green goddess“ und auch seine Schüler hatten praktische Erfolge. In Amerika ist der berühmteste dramatische Lehrer Professor George P. Baker<sup>8</sup>, der früher an der Harvard, jetzt an der Yale universität eine Schule from scene-shifting to acting and play writing leitet. Er schrieb eine dramatische Technik. Er veröffentlicht die Dramen seiner Schüler und führt sie auf. Die berühmtesten Autoren, die aus seiner Schule hervorgingen, sind Edward Sheldon, der die Erfolgsstücke „Salvation Nell“ und „Romance“ schrieb und der Nobelpreisträger Eugene O'Neill. Der berühmte Romanschriftsteller Sinclair Lewis lehrt an der Universität Wisconsin Romanschreiben. Unzählige Bücher lehren in England und Amerika die von Scribe ausgebildete Dramentechnik. Fast alle amerikanischen Universitäten haben ein Dramatic Department. Die Veröffentlichungen des Carnegie Institutes in Pittsburg sind von großer dramaturgischer Bedeutsamkeit. Selbst Mädchenschulen wie das Vassar College haben berühmte Dramatic Departments, die künstlerisch hochstehende Aufführungen unter Hallie Flavagan veran-

<sup>7</sup> William Archer: „Playmaking“ (London 1912).

<sup>8</sup> George Pierce Baker: „Dramatic Technik“ (Boston 1919); siehe auch Ervine: „How to write a play“ (London 1928) und „Bulletin of Yale University“.

stalten. Die Columbia-Universität in New York gibt Papers on Playmaking heraus und beschäftigt sich auch mit film-dramaturgischen Fragen. Der sowjetrussische Staat hat eine offizielle Theaterdramaturgie und eine Filmdramaturgie<sup>9</sup> herausgegeben, die den Autoren als Lehrbuch dient. Die russischen Drehbuchtheoretiker haben auch in Hollywood ihren Einfluß geltend gemacht. Vladimir Nilsen<sup>10</sup> ist mit seinem Buch „The cinema as a graphic art“ führend und übernimmt die Drehbuchtechnik des deutschen Regisseurs Frank Wysbar. Professor Morokovin leitet das Department of Cinematographie der University of Southern California in Los Angeles, in dem für Hollywood Regisseure, Produktionsleiter und Autoren ausgebildet werden. Die berühmtesten Spielleiter und Autoren Hollywoods wirken dort als Lehrer. Dieser Filmfakultät ist ein Institut of Cinematographie angegliedert, dem alle Filminteressierten beitreten können, um Einblick in die praktische Atelierarbeit zu gewinnen. In Deutschland und Italien haben es sich die Filmakademien zur Aufgabe gemacht, künstlerische und technische Mitarbeiter des Films systematisch auszubilden. In Florenz werden im Sperimentale nationale Theater- und Filmversuche gemacht. Die Filmakademie in Babelsberg und die Schrifttums- und Filmabteilung des Propagandaministeriums veranstalten in Berlin Schulungskurse und Tagungen, bei denen Dichter für den Film gewonnen werden sollen. Geistig orientierte Spielleiter wie Wolfgang Lieben-einer bemühen sich bei solchen Gelegenheiten immer wieder, den Dichtern die Unerläßlichkeit einer handwerksmäßigen Ausbildung und dramaturgischen Könnerschaft begreiflich zu machen.

Als man in Deutschland durch jährliche Verleihung eines Buch- und Filmpreises der Kunst neuen Antrieb gab, nannte man ihn Stefan George-Preis. Man hatte den Meister der Form gewählt, der dem deutschen Wort monumentale Strenge verlieh. Die großartigen Bauten des Dritten Reiches, die Plastiken und Gemälde, die das Haus der Deutschen Kunst alljährlich in seinem klassischen Säulnbau zeigt, streben nach strengem Formgefühl. Es ist daher nur selbstverständlich, daß der Film, der die größte Masse des Volkes beglückt, in seiner künstlerischen Gestaltung ebenfalls diesem Formgefühl entspricht. Dieses kann er aber nur von dem dramaturgisch gebildeten Dichter erlangen.

<sup>9</sup> Dramaturgija Kino, Moskva 1934.

<sup>10</sup> Vladimir Nilsen: „The cinema as a graphic art“ (London 1938).

## Der Filmautor.

Die Aufgabe, einen dichterischen Stoff zu einem Drehbuch zu „verarbeiten“, obliegt dem Drehbuchautor. Dieser ist ein Handwerker. Er ist ebensowenig ein schöpferischer Künstler, der aus einer Einzelinspiration schafft, wie der Film eine schöpferische Kunst ist. Er verhält sich zum Dichter wie der Kupferstecher zum Maler. Dieser kopiert und verkleinert die unermessliche Farbigkeit und Einmaligkeit des Gemäldes auf den Raster der Kupferplatte, die in einem technischen Verfahren die Komposition des Malers vervielfältigt. So zwingt der Drehbuchautor, sofern er kein Theaterstück bearbeitet, die epische Breite und Ichbezogenheit des in beschränkter Auflage erschienenen Romans in das allgemein gültige Prokrustesbett der Dramaturgie, aus der durch das technische Verfahren des Films ein unpersönliches Massenkunsthandwerk entsteht. Die Dichtung ist ein Kunstwerk, das ichbezogen, sich nur an diejenigen Leser wendet, die es eigens gekauft oder entliehen haben. Wenn die geschriebene Dichtung auch die Einmaligkeit der Handschrift verloren hat und nun in einer beschränkten Auflage erscheint, so wendet sie sich doch nur an Einzelmenschen. Man geht nicht in eine Buchhandlung und sagt, geben sie mir ein Buch, wie man eine Seife verlangt, sondern man sucht sich dieses oder jenes unter tausend Einzelwerken aus. Dadurch bleibt die Einmaligkeit des Kunstwerkes soweit gewahrt, als sich das Buch in beschränkter Zahl an Einzelmenschen wendet. Der Film ist aber eine Kunstindustrie, die sich unbegrenzt an die Masse wendet. Man sagt nicht an der Kinokasse, zeigen sie mir diesen oder jenen Film. Die Millionen Kinobesucher einer Großstadt haben keine größere Auswahl als unter einem Dutzend Filmen, während jede Buchhandlung mehrere tausend Bücher jedem Käufer anbietet. Eine Kunstindustrie hat einen praktischen Zweck, während ihr künstlerischer Wert nur ein zusätzlicher ist. Der künstlerische Wert ist eine unerwartete Draufgabe, die, wenn sie gut ist, garnicht bemerkt wird, wenn sie schlecht ist, Unbehagen erzeugt. Das Wesen des Kunsthandwerks ist, daß es unpersönliche Massenartikel herstellt. Seine Form ist, dem Zweck entsprechend, unveränderlich. Ein Teller

wird immer die gleiche Form haben, ob er Meißen oder Sèvres ist, denn er erfüllt in erster Linie den praktischen Zweck, daß man auf ihm essen kann. Ein Film muß immer in die gleiche festgefügte dramaturgische Form gegossen sein, denn sein Zweck ist, jeden Besucher, auch wenn er sich garnicht für das Thema interessiert, zwei Stunden lang in andauernder Spannung zu halten. Außerdem soll ein Film eine bestimmte Summe Geldes umsetzen. Denn ein drittes Charakteristikum der Kunstindustrie ist, daß sie sofort abgesetzt wird. Ein Kunstwerk ist an keine Zeit gebunden. Es ist ewig. Ein Dichter kann sein Werk ruhig fünfzig Jahre liegen lassen, es wird, wenn auch unter anderer Beurteilung, niemals seinen künstlerischen Wert verlieren. Im Gegenteil, mit den Jahrhunderten werden die ewig menschlichen Züge immer klarer hervortreten. Es ist von der Billigung der Zeitgenossen unabhängig. Der wahre Wert wird meistens erst von den folgenden Generationen erkannt. Eine Kunstindustrie aber wird sofort auf den Markt geworfen und muß die Billigung aller „Benutzer“ finden. Wenn der Reiz der Neuheit vorbei ist, wird sie verramscht oder eingestampft.

Ein Drehbuchautor ist kein Dichter, aber ein Dichter kann ein Drehbuchautor sein. Denn es wäre vollkommen verkehrt, zu glauben, ein Kunsthandwerk würde nur von einem Handwerker und könne nicht von einem Künstler beherrscht werden. Der größte deutsche Maler, Dürer, war auch der größte deutsche Kupferstecher, der größte holländische Maler Rembrandt, auch der größte holländische Radierer. Kunst und Handwerk schließen sich nicht aus, ja im Gegenteil: Handwerk ist die Vorbedingung der Kunst. Ein Künstler muß zuerst einmal ein Handwerker sein. Erst wenn er die technische Herstellung unpersönlicher Kunstgegenstände beherrscht, kann er die höhere Stufe, persönliche Kunstwerke allgemeingültiger Natur zu schaffen, erklimmen. Der Dilettant und Stümper geht den umgekehrten Weg. Er will sein persönliches Ich zur Geltung bringen, bevor er überhaupt gelernt hat, mit praktischen Leistungen die Masse zu befriedigen. Er gebraucht die bequeme Ausrede, daß er die Ablehnung durch die Masse mit den großen Künstlern teilt, vergißt aber ganz, daß sich die großen Künstler, bevor sie von der Masse abgelehnt wurden, auf die sie, im Gegensatz zu jenem, keinen Wert legen, eben dieser Masse sehr nützliche Dienste als Handwerker geleistet haben. Zum Beispiel Richard Wagner als Notenkopist, Instrumentator, Dirigent und ausführender Musiker. Bevor Rembrandt mit seiner eigenwilligen Nachtwache abgelehnt wurde,

hat er den Durchschnittsgeschmack als Porträtist, Radierer und Kupferstecher voll befriedigt. Viele schöpferische Künstler haben erst in ihrer zweiten Lebenshälfte begonnen, ewig gültige Kunstwerke ohne Rücksicht auf den Publikumsgeschmack zu schaffen, nachdem sie mit praktischen handwerklichen Leistungen genügend Geld verdient hatten, um unabhängig zu sein. Während der bildende Künstler auch in seinem Kunstwerk einen praktischen Zweck zu erfüllen, einen Auftrag auszuführen hat, zum Beispiel ein Haus zu bauen, eine Wand zu schmücken oder ein Porträt herzustellen, ist es dem Dichter vergönnt, sich vollständig der eigenen Inspiration zu überlassen und keine Rücksicht auf praktische Zwecke zu nehmen. Aus diesem Grunde ist es möglich gewesen, daß sich Leute Dichter nannten, die ein Handwerk der Dichtkunst, die Grammatik, die Dramaturgie, die Verslehre garnicht beherrschen. Von einem Maler verlangt man, daß er jahrelang die Akademie besucht, in Öl, in Tempera, al fresco, Miniatur und Kolossal, auf Leinwand, Holz und Elfenbein malen kann, die Gesetze der Anatomie, die Chemie der Farben beherrscht. Ein Dichter ist aber schon jemand, der gedruckt ist, gleichgültig ob er auch gelesen wird. Denn der Dichter, der ohne Auftrag arbeitet, trägt keine Verantwortung. Er hat nicht die geringste Erwartung zu erfüllen, braucht seinem Verleger nicht einmal die Möglichkeit eines Absatzes garantieren. Seine Verse können holperig sein, seine Sätze fehlerhaft und der Bau seiner Dichtung voll von Konstruktionsfehlern. Den eigenwilligen Architekten, über dessen Stiegen man stürzt, wird man verklagen, den Maler, dessen Farben verblassen, wird man nicht bezahlen, dem Bildhauer, dessen Figuren brüchig sind, dieselben an den Kopf werfen. Aber welcher Leser wird den Dichter belangen, über dessen Verse er gestolpert, aus dessen unlogischer Handlungslinie er nicht klug wurde und aus dessen Satzverhaspelungen er nicht herausgefunden hat? So war in einer individualistischen Zeit dem Dichter die Möglichkeit gegeben, sich verantwortungslos von dem Volke zu entfernen. Losgelöst von der Gemeinschaft, maßte er sich an, auf die Formen des Kunstgewerbes, wie es die Erzeugnisse des Films, der Presse und der Unterhaltungskunst sind, verachtungsvoll als gemeine Pöbelware herabzublicken. Kleist war ein ebensoguter Journalist wie Dichter, Goethe fand es nicht unter seiner Würde, banale Gelegenheitsgedichte für Abendunterhaltungen herzustellen. Aber diese L'art pour l'art Poeten glaubten sich die Finger zu beschmutzen, wenn sie einmal auf den Geschmack des Volkes Rücksicht nehmen sollten.

Die „Filmdichtung“, um das ominöse Wort einmal zu gebrauchen, verhält sich zur wahren Dichtung wie das Feuilleton zum Roman. Inhalt des ersteren ist eine aktuelle Betrachtung der Wirklichkeit, nur für den Zeitgeschmack berechnet, Inhalt des letzteren sind ewige Probleme, die aus der Zeitgebundenheit gehoben werden. Ebenso wie der Zeitungsartikel im allgemeinen anonym ist, aus der Kollektivarbeit einer Redaktion entstanden, und der Hauptschriftleiter formell die Verantwortung auch für die Artikel trägt, die er oft garnicht gelesen hat, ist das Drehbuch für das Publikum anonym. Denn es ist aus einer Kollektivarbeit entstanden. Die Namen der Mitarbeiter sind für die Öffentlichkeit ganz uninteressant. Meistens stimmt auch die Aufzählung all der Bearbeiter garnicht. In den dramaturgischen Bureaus tauchen plötzlich Stoffe auf, die oft schon jahrelang vorher unter ganz anderem Namen von anderen Autoren angeboten wurden. Das „Gesetz der Parallelität“ ist eine beliebte Ausrede von Stoffverkäufern. In Wirklichkeit hat meistens der A und der B, die sich wegen Plagiats verklagen wollen, den gleichen Stoff von einem C übernommen, der sich nicht mehr wehrt, weil er schon dreißig Jahre tot ist. Dabei ist es garnicht sicher, ob nicht der C den Stoff ganz harmlos von einem D übernommen hat. Denn früher fand man garnichts dabei, Stoffe, Motive und ganze Stellen wörtlich zu „entnehmen“. Bruckner übernimmt ganze Passagen von Wagner — damals nannte man das Citat! — Wagner übernahm ganze Stellen und Einfälle von Beethoven, der wiederum weniger wählerisch war und sich nicht scheute, bekannte Gassenhauer und Schlager zu neuer Gestalt zu bringen. Eines der größten Erfolgsstücke des vorigen Jahrhunderts, der „Narziß“ von Brachvogel, hat die Gestalt aus „Rameaus Neffen“ von Diderot übernommen. Shakespeare holte sich seine Storys aus dem Decamerone des Boccaccio oder aus den Novellen Bandellos.

Wenn heute einmal einem Dichterling ein dramatischer Konflikt eingefallen ist, läßt er diesen als „seine Idee“ beim Titelregister eintragen, was eine Art Reichspatentamt für geistige Geburten ist, und würde am liebsten, wenn sich eine Bank dazu entschliesse, gleich eine Hypothek auf sein geistiges Eigentum aufnehmen und den Zinssatz, den dieses abwerfen soll, festlegen. Wenn ein Dramaturg seine Handlungslinie abändert — doch meistens nur deshalb, weil sie zu unlogisch konstruiert war — fühlt sich dieser Dichterling in seiner persönlichen Ehre gekränkt.

Der Ausdruck der Rücksichtnahme auf die praktischen Erforder-

nisse bei einem Kunstwerk ist die *Schere*. Man denke, wie Shakespeare willkürlich gekürzt und umgestellt wurde. Und gar heute noch unsere Klassiker! Da wird eine Trilogie wie Wallenstein an einem Abend heruntergespielt, Faust erster und zweiter Teil auf drei Stunden zusammengestrichen und Wagner gekürzt! Das findet jeder Theaterbesucher sehr vernünftig. Aber viele unserer zeitgenössischen Dichter glauben, daß jede Zeile, die sie schreiben, ein unantastbares Heiligtum sei. Die Schere, die der Film mit dem Zeitungsartikel gemeinsam hat, ist von schöpferischer Bedeutung, denn ein Film wird erst ein Film, wenn er gut geschnitten ist. Früher, als ein Kunstwerk zur Befriedigung der Gläubigen und nicht zur Befriedigung der persönlichen Eitelkeit des „Schöpfers“ geschaffen wurde, galt als oberster Grundsatz, dem Zweck zu dienen und als vornehmste Eigenschaft die Bescheidenheit, die sich in der *Anonymität* ausdrückte. Die größten Kunstwerke aller Zeiten, die epischen Dichtungen, die Dome, die großen Bildwerke, Bilderzyklen und Gesänge sind anonym. Denn meistens legte der Schöpfer gar keinen Wert darauf, genannt zu werden, oder das Kunstwerk entstand aus der *Kollektivarbeit* einer Werkstatt. Nur der minutiösen Geschichtsforschung ist es gelungen, nachträglich die Namen berühmter Maler und Bildhauer festzustellen, die es verabsäumt hatten, mehr als ein geheimnisvolles Zeichen auf ihr Werk zu drücken. Kann man sich vorstellen, daß ein Parler verlangt hätte, daß man auf einer Tafel seinen Namen als den Erbauer an den Veitsdom hefte? Oder daß er Einspruch erhoben hätte, wenn man etwas umgebaut hätte? Heilig war nur der Zweck, ein Gotteshaus zu bauen. Die persönliche Eitelkeit erstarb in Demut.

Nichts zeigt die Gebundenheit der hohen Kunst an das Handwerk deutlicher als eine *Kathedrale*. Die himmelstürmende, erden- gelöste Extatik tiefster Innerlichkeit, die die Schwerkraft überwindet und Wände in Glas, Pfeiler in Stäbe und Säulen in Blumenranken verwandelt, ist von Handwerkshänden erbaut, mit Zirkel und statischen Berechnungen konstruiert, aus der Überlegung eines praktischen Verstandes entstanden, der jedem schweregelösten Lot ein irdisches Widerlager schuf. Die *Bauhütte* ist die idealste Form, in der die höchste Kunst handwerklicher Zusammenarbeit entsteht. Die *Filmateliers* sind solche Bauhütten, in der die Handwerker mit den Konstrukteuren, die künstlerischen Mitarbeiter mit den Kalkulatoren, das Gesamtkunstwerk aus Bild, Ton, Bewegung und Ausdruck schaffen. Nur Künstler, die sich als Handwerker fühlen, haben eine Berechtigung, an dem

anonymen Kunstwerk des Films mitzuarbeiten. Für den Zuschauer sind nur die Namen der Schauspieler wichtig. Denn diese sieht er. So müßten alle Rollen, bis zur kleinsten, bekannt gegeben werden. Alle anderen Namen sind unwichtig. Wegen des Regisseurs, des Drehbuchmitautors, des Kameramanns, des Architekten oder gar wegen des Herstellungsleiters geht niemand ins Kino. Es genügt, wenn diese Namen dem Dutzend Menschen bekannt sind, die als Auftraggeber für sie in Betracht kommen.

Ein Romanautor muß sehen, daß sein Name fett gedruckt wird. Denn sein Buch, das einzeln verkauft wird, richtet sich an eine millionenfache Käuferschicht. Ein Drehbuchautor kann aber höchstens von zwölf Menschen einen Auftrag bekommen, die ihn ohnedies schon kennen. Deswegen ist es auch ganz zwecklos, wenn ein Dichter Ideen an eine Filmfirma verkaufen will. Das soll er ruhig den darin eingearbeiteten Handwerkern überlassen. Romane werden Tausende im Jahre gedruckt. Filme werden nur hundert im Jahr hergestellt. Stoffmangel ist keiner, da die ganze Roman- und Theaterliteratur zur Verfügung steht, Dichtungen, in denen alle Details und menschlichen Züge in jahrelanger Kleinarbeit bereits ausgearbeitet sind, sodaß der Dramaturg nur eine dramatische Handlungslinie herauszuschälen braucht. Daraus geht deutlich hervor, daß der Film ein Gewerbe ist, das niemals der dichterischen Produktion Konkurrenz machen wird. Wenn ein Dichter einen dramatischen Einfall hat — und nur ein solcher kommt für den Film in Betracht — so wird er auch heute zehnmal mehr verdienen, wenn er diesen zu einem guten Theaterstück ausarbeitet, als wenn er ihn als Idee einer Filmfirma verkauft. Das Theaterstück wird ohnedies von allen Filmfirmen auf seine Verfilmungsmöglichkeit geprüft.

Eine Zeitschrift<sup>1</sup> hat die Frage aufgeworfen: „Braucht der Film den Dichter!“ Da über den Film meistens von Menschen gelehrt geschrieben wird, die keine Ahnung haben, wie ein Film gemacht wird, sei hier kurz und bündig die Frage beantwortet: „Der Dichter, der sich der Kollektivarbeit des Films nicht fügen will, soll ruhig zu Hause bleiben! Der Film braucht nur den Handwerker. Was vom Dichter verwendungsfähig ist, das holt

<sup>1</sup> „Braucht der Film den Dichter?“ Eine Umfrage und ihre Antworten. In Westermanns Monatsheften, April 1939, mit Beiträgen von Rudolf Ahlers, Konrad Beste, Friedrich Bethge, Sigmund Graff, August Hinrichs, Kilian Koll, Felix Lützkendorf, Wilhelm Pleyer und Heinz Steguweit.

Ein endgültiges Wort über die Frage, ob der Regisseur oder der Dichter den Kunstwert eines Filmes ausmachen, hat Frank Maraun in einem Aufsatz „Der Film und die Dichter“ gesprochen, der als Sonderdruck aus „Der Deutsche Film“ 1940 erschienen ist.

er sich von ihm!“ Wenn nämlich ein Dichter nicht nur seiner eigenen willkürlichen Eingebung folgt, sondern auch das dramatische Handwerk versteht und den Geschmack des Volkes kennt, dann zählt er ohnedies zu den Großverdienern im Film. Man hätte daher die Rundfrage über ihre Erfahrungen mit dem Film auch an andere erfolgreiche Dramatiker stellen sollen, wie Bernard Shaw, Sascha Guitry, Curt Goetz, Billinger, Rehberg, Lauckner, Gerhard Menzel, Jochen Huth, Spoerl, oder die Filmeinnahmen der Erben von Sudermann, Pirandello, Sardou und Dumas prüfen, um zu erkennen, welche Beträge der Film dramatischen Dichtern zahlt. Wenn man aber von einem Bühnenverlag erfährt, daß von 460 geprüften Autoren nur vier die dramatischen Regeln beherrschten und verlegt werden konnten, so kann man leicht erkennen, wie wenig gerade in Deutschland von den „Dichtern“ für den Film geeignet sind. Der Handlungsaufbau spielt aber gerade beim Theater und Film die Rolle des Geldes im Leben. Er ist das Mittel zum Zwecke der Unterhaltung. Ohne Geld kein Essen, Wohnen und Kleiden! Ohne dramatischen Einfall und Spannung ist niemand im Theater zu halten. Nicht etwa, daß das Geld die Hauptsache, oder der Zweck des Lebens wäre! Nur das unentbehrliche Mittel. Man kann natürlich auch ohne Geld leben, zum Beispiel am Äquator, sowie man auch einen Film ohne Handlung machen kann, zum Beispiel einen Kulturfilm. Doch hält man seine Vorführung höchstens zwanzig Minuten lang aus.

Daher ist der Film auf Drehbuchautoren angewiesen, die das dramatische Handwerk beherrschen. Zu den bekanntesten gehören: Harald Bratt, Curt I. Braun, Harald Braun, Emil Burri, Geza von Czifra, Axel Eggebrecht, Walter Forster, Peter Francke, Georg Fraser, Eberhard Frowein, Jacob Geis, Thea von Harbou, Ernst Hasselbach, Otto Ernst Hesse, Georg Klaren, Koellner, Alexander Lix, Ernst Marischka, Ludwig Metzger, Wolf Neumeister, Hans Sassmann, Wassermann und Diller, Zerlett-Olfenius. Drehbuchautoren, die auch Spielleiter sind, stellen die vieldiskutierte Personalunion dar: Fritz Peter Buch, Helmut Käutner, M. W. Kimmich, K. G. Külb, Alois Lippl, Philipp Lothar Mayring, R. A. Stemmler, H. H. Zerlett.

In Luis Trenker sehen wir den Gesamtkünstler, der seine Gestalten zu gedruckten Romanen und verfilmten Drehbüchern verarbeitet, selbst spielt und inszeniert.

## Dramaturgie des Films

Erst im Film fand der Dramaturg sein richtiges Betätigungsfeld. Lessing und Goethe verstanden unter einem Dramaturgen nur einen Theaterkritiker und alle Bücher, die den hochtrabenden Titel „Dramaturgie“ tragen, bestehen meistens nur aus Kritiken und Essays. Erst Schiller<sup>1</sup> wies dem Dramaturgen auch eine praktische und schöpferische Tätigkeit zu, nämlich Stücke für die Bühne einzurichten. Die erste dramaturgische Tätigkeit entfalteten Schiller und Goethe am Theater in Weimar. Der Dramaturg richtet Theaterstücke für die Bühne und die jeweiligen Gegebenheiten ein, macht Kürzungen, führt Änderungen durch, modernisiert einen Text, fügt aktuelle Anspielungen ein, erläutert im Programmheft den Sinn der Aufführung und ist dem Spielleiter und Bühnenbildner behilflich, den Stil der Aufführung durch Vorlage von historischem Material zu treffen. Wenn wir aber in der Praxis die Stellung des Dramaturgen am Theater prüfen und das, was Artur Kutscher<sup>2</sup> darüber schreibt, lesen, so finden wir, daß der Dramaturg oft nur ein Mädchen für alles ist, Hilfsregisseur, Pressechef und praktischer Handlanger in einer Person.

Beim Film dagegen nimmt der Dramaturg eine durchaus gehobene Stellung ein. Die großen Filmfirmen beschäftigen zwölf bis zwanzig Dramaturgen und Lektoren, die einen wesentlichen Einfluß auf die Produktion ausüben. Ja man kann sagen, die dramaturgische Abteilung einer Filmfirma ist deren Kopf. Da wir noch nicht so weit sind, daß einer Filmfirma fertige, drehreife Drehbücher zur Verfilmung eingereicht werden, wie der Verleger druckfähige Manuskripte und der Theaterintendant aufführungsfähige Stücke zugesandt bekommt, muß die Filmfirma sich die Stoffe selbst beschaffen und die Drehbücher im Auftrage schreiben lassen. Die Betreuung dieses Vorganges hat der Dramaturg.

Die Dramaturgische Abteilung einer Filmherstellungsfirma teilt sich in folgende Abteilungen ein: Lektorat, Zentral-

<sup>1</sup> Friedrich Schiller: „Entwurf einer Mannheimer Dramaturgie.“

<sup>2</sup> Artur Kutscher: „Stilkunde des Theaters“ (Düsseldorf 1936).

dramaturgie, Geschäftsführende Dramaturgie und Führungs-  
dramaturgie.

Das Lektorat hat die Aufgabe, alle Laieneinsendungen von eingesandten Exposés, Filmanregungen und Manuskripten zu prüfen. Außerdem verfolgt das Lektorat alle Neuerscheinungen von Romanen und Theaterstücken und fordert bei den Verlegern Leseexemplare an, wenn nicht die Verleger von sich aus, oft vor Erscheinen, Probeabzüge einreichen. Der Lektor verfaßt über jedes gelesene Werk ein Gutachten. Dieses gliedert er folgendermaßen: Im ersten Absatz faßt er das Thema in einem Satz zusammen. Im zweiten Absatz erzählt er so kurz wie möglich den Inhalt. Er schildert deutlich, wie die dramatische Handlungsführung verläuft. Im dritten Absatz gibt er seine Stellungnahme. Er führt an, welche Eigenschaften den Stoff für eine Verfilmung geeignet oder ungeeignet erscheinen lassen. Er kann in diesem Absatz eine negative kritische Betrachtungsweise anwenden. Im vierten Absatz macht er Änderungsvorschläge. Darin muß seine positive Kritik liegen. Hat er zuerst aufgezählt, was alles ungeeignet war, so muß er hier zeigen, wie man es besser machen müßte. Im letzten Absatz fällt er in einem Satz sein Urteil und fügt eine Klassifikation hinzu. 1 bedeutet gut, 2 brauchbar, 3 teilweise brauchbar, 4 unbrauchbar. Das Gutachten soll womöglich nur eine Schreibmaschinenseite einnehmen. Bei dieser Einteilung kann jeder sehen, ob das Thema, die Handlungsführung, die filmischen Möglichkeiten den Stoff interessant erscheinen lassen und er kann sich, unabhängig von dem Urteil des Lektors, ein eigenes Urteil bilden. Die Leseurteile des Lektorates werden von dessen Leiter gesiebt und die brauchbaren Stoffe an die Zentraldramaturgie weitergegeben. Die Zentraldramaturgie, die vom Chefdramaturgen geleitet wird, hat die Aufgabe, das kommende Produktionsprogramm im Einvernehmen mit dem Produktionschef zu entwerfen und die zu verfilmenden Stoffe auszuwählen. Aber nur sehr wenige Stoffe, die das Lektorat weitergeleitet hat, kommen in die engere Wahl. Meistens ist es so, daß der Produktionschef mit dem Chefdramaturgen bestimmte Themen aussucht und daß dann für das gewählte Thema erst ein Stoff gefunden oder geschrieben werden muß. Als fünfter Film des vorzubereitenden Produktionsjahres soll zum Beispiel ein Film um Luther gemacht werden, oder um ein Bergwerksunglück oder ein Stoff mit vielen Kinderrollen. Jetzt beauftragt der Chefdramaturg das Lektorat und die Dramaturgen, in geschichtlichen Quellen, Romanen, Theaterstücken und anderen Erscheinungen eine

dramatische Handlung zu finden, die das Leben Luthers, ein Bergwerksunglück oder viele Kinderrollen enthält.

Wenn ein Stoff ausgewählt ist, wird er an eine Herstellungsgruppe verteilt. Nun wird ein Produktionsleiter mitverantwortlich für die Verwandlung des Stoffes in ein fertiges Drehbuch. In Einvernahme mit ihm erteilt der Chefdramaturg an einen Autor oder gleich an mehrere den Auftrag, nach dem ausgewählten Stoff, der in Form eines Romans oder Theaterstücks, oder nur in einer Sammlung von Quellen und Angaben besteht, oft auch nur in einer geistigen Anregung, eine Filmhandlung zu schreiben. Zuerst wird ein *Exposé-auftrag* gegeben. Das beste Exposé dient als Grundlage zu einem *Treatmentauftrag*. Das *Treatment* muß die Billigung des Produktionschefs und Chefdramaturgen finden. Dann wird ein *Drehbuchauftrag* erteilt. Nun beginnt die eigentliche *Führung des Stoffes*, die einem besonderen Dramaturgen anvertraut wird. Seine Aufgabe ist es, die Wünsche des Produktionsleiters und Spielleiters beim Autor durchzusetzen. Die Wünsche des Spielleiters sind künstlerischer, die des Produktionsleiters praktischer Natur. Der Produktionsleiter ist für die geschäftliche Seite, die Kalkulation und den Drehplan verantwortlich. Im Drehbuch wollen der Spielleiter und der Produktionsleiter ihre Wünsche verwirklicht sehen. Es werden ein oder mehrere *Rohdrehbücher* geschrieben, das sind literarische Drehbücher, noch ohne technische Film-anweisungen. Aufgabe des führenden Dramaturgen ist es, dem Autor zu helfen, die Wünsche der Filmfirma zu berücksichtigen. Oft schreibt der Dramaturg mit, auf alle Fälle macht er die Änderungen, die gewünscht werden. Läßt sich der Autor nicht hineinreden, so läßt man ihn sein Rohdrehbuch ungestört fertig schreiben und ändert es dann, ohne sein Einverständnis, ab. An das zur Verfilmung bestimmte Rohdrehbuch wird dann der Spielleiter herangesetzt, der es mit Hilfe des Kameramanns, des Tonmeisters und des Produktionsleiters zum endgültigen Drehbuch vervollständigt. Auch diese Arbeit muß der führende Dramaturg überwachen. Ja er geht sogar mit dem Film ins Atelier, um Änderungen während der Dreharbeit zu machen und die Muster jeden Tag zu sehen und die Wirkung abzuschätzen.

Der geschäftsführende Dramaturg schließt die Verträge ab, führt die Verhandlungen mit den Autoren und Verlegern, denen er die Stoffe abkauft und erteilt die Aufträge. Bei Abschluß des Vertrages bekommt der Autor ein Drittel, bei Ablieferung das zweite Drittel. Das dritte Drittel bekommt der Autor bei Dreh-

buchaufträgen nur dann ausbezahlt, wenn keine Änderungen notwendig sind. Sonst wird das einbehaltene Drittel für einen neuen Auftrag verwendet. Es wird dann ein zweiter Autor „herangesetzt“, der dann die Änderungen gemeinsam mit dem Dramaturgen macht. Wenn der Dramaturg, der den Stoff führt, einen zweiten Autor ersetzt, bekommt er von der Filmfirma eine Prämie. Ebenso pflegen die Filmfirmen ihren Dramaturgen für jeden angekauften Stoff und verwendeten Titel, den der Dramaturg vorgeschlagen hat, eine Prämie zu zahlen.

Die geschäftsführenden Dramaturgen der großen deutschen Filmfirmen treffen sich jeden Monat zu einer Sitzung, um die Preise der Autoren gemeinsam festzusetzen und die Stoffgebiete abzugrenzen. Dadurch soll verhindert werden, daß zwei Firmen zu gleicher Zeit ähnliche Stoffe vorbereiten.

Für einen Exposéauftrag werden an einen Autor 200 bis 500 Mark gezahlt, für einen Treatmentauftrag 1000 bis 2000 Mark, für ein Drehbuch 3000 bis 10 000 Mark. Der Preis für Stoffe läßt sich nicht festsetzen. Er schwankt zwischen 1000 und 10 000 Mark und erhöht sich bei gedruckten Büchern und aufgeführten Theaterstücken je nach der Berühmtheit des Autors.

Es sei aber vorweg gesagt, daß die Autoren, die am Film viel verdienen, ebenso wie die guten Dramaturgen, sehr selten sind. Denn nur wer die dramaturgischen Regeln hieb- und stichfest beherrscht, wer ein guter Konstrukteur ist, fruchtbar an Einfällen und schnell in der Arbeit, hat die Möglichkeit, beim Film Beschäftigung zu finden. Für ein Exposé werden ihm zwei Wochen, für ein Treatment vier bis sechs Wochen und für ein Drehbuch oft nur ein bis zwei Monate Zeit gelassen. Er muß sich nach den Wünschen verschiedener Stellen richten, die ganz andere als künstlerische Beweggründe haben. Vor allem muß er einen Vertrag unterschreiben, daß die Filmfirma nach Belieben mit seinem Stoff verfahren kann. Er muß sich einverstanden erklären, daß sein Name nicht genannt wird, auch wenn die Arbeit von ihm ist und daß die Filmfirma seinen Namen nennen kann, auch wenn die Arbeit nicht von ihm ist. Die bekanntesten Filmautoren sind bei einer Filmfirma im Jahresvertrag. Man erwartet von ihnen, daß sie zwei bis vier Filme im Jahr schreiben oder bearbeiten. Auch Shakespeare stellte viele seiner Stücke in drei Monaten her. Goldoni lieferte wie Scribe jeden Monat ein neues Stück, Lope de Vega alle zwei Wochen, insgesamt 1500 Stücke.

Die dramaturgische Abteilung einer Filmfirma ist eine rein literarische, abseits von dem Atelierbetrieb und dem ganzen technischen Apparat. Die Eignung eines Dramaturgen und Autors hat nichts mit seinen Kenntnissen des technischen Werdeganges eines Filmes zu tun. Wenn auch Artur Kutscher<sup>3</sup> sagt: „Der Stil des Films kann nur durch den Regisseur zur Ausprägung kommen. Das Drehbuch ist nichts anderes als eine schriftliche Festlegung, eine Kontur des Filmgedankens, nicht schon Gestaltung,“ so braucht sich der Autor und Dramaturg über die Gestaltung anfangs nicht den Kopf zu zerbrechen. Die Kenntnis der Filmherstellung befähigt einen noch lange nicht, einen Film zu schreiben. Diese Fähigkeit muß eine dichterische und auch ohne Kenntnis der Filmtechnik vorhanden sein.

Aber wie ein Mann, der das erste Mal auf eine Bühne kommt, in der schwindelnden Höhe des weitverzweigten Schnürbodens, in der Drehbühne, in Kulissen und Versenkung das Wesen des Dramas glaubt, so wird der Theoretiker, der das erste Mal ein Filmatelier betritt, so sehr vom Scheinwerferpark, den wandelnden Kameras, der vorgetäuschten Perspektive der Prospekte, vom Geschrei des Regisseurs und der Aufgeregtheit grell geschminkter Akteure beeindruckt sein, daß er in der Wunderwelt dieser mit dem bleibenden Wert eines Filmes nichts Gemeinsames habenden technischen Hilfsmittel gerade das Wesen des Films sieht.

Viele theoretische Abhandlungen über den Film nehmen den Standpunkt dieses über untergeordnete technische Mittel stolpernden Theoretikers ein. Diese Leute sehen so viele Einstellungen, Zeitlupen und Zeitraffer, optische Tricks, raffinierte Schnitte, Blendungen, Überblendungen, Parallelitätsüberblendungen, Kontrastüberblendungen, akustische Überblendungen, Wischbilder, Simultanmontagen, Geräuscheffekte und „filmische Gestaltung“, die der „Genialität und Schöpferkraft“ ganz gewöhnlicher Regisseure, Kameramänner und Schnittmeister entspringen, daß sie den Film für eine ganz neue Kunst erklären, die eigene Gesetze hat und nichts mit den anderen Kunstformen, die eine Handlung dramatisch gestalten, wie Schauspiel, Oper, Operette, Roman und Novelle, gemein haben. Diese Theoretiker sehen in den technischen Mitteln Selbstzweck, sodaß ihr Blick von Blenden verblendet, von Einstellungen verstellt und von Montagen verbaut ist. Sie gebrauchen als Ausrede für ihre Verwirrung das Zauberwort „fil-

<sup>3</sup> Artur Kutscher: „Stilkunde des Theaters“ (Düsseldorf 1936).

misch“, womit sie alles bezeichnen, wofür sie keine Erklärung aus einer anderen Kunstform finden.<sup>3a</sup>

Der Film ist aber ein dramatisches Kunstwerk wie jedes andere und unterscheidet sich in seinem künstlerischen Gehalt in nichts von Schauspiel, Oper oder Roman. Film ist ein Zelluloidstreifen mit Einzelbildern, die in rascher Folge vorgeführt, in einem verdunkelten Theater als helles bewegtes und tönendes Bild auf der Leinwand erscheinen. Dieses bewegte, wechselnde und tönende Bild führt ein Drama vor, dessen Handlung sich nur durch die angewandten Mittel von der Handlung eines Theaterstücks unterscheidet. Es gibt keine filmeigenen Handlungen, ebensowenig wie es operneigene, schauspieleigene, marionetteneigene oder romaneigene Handlungen gibt. Der Doktor Faust hat alle diese -eigenen Handlungen in einer Person bewiesen, weil er nichts anderes als ein guter Stoff ist. Siegfrieds Heldentaten sind die gleichen in den Sagas der Edda, in den Versen des Nibelungenliedes, im Schauspiel Hebbels, im Musikdrama Wagners und im Film. Grundlage eines Kunstwerkes ist sein geistiger Inhalt, der an keine bestimmten Ausdrucksformen gebunden ist. Kinodramen werden nach denselben dramaturgischen Regeln geschrieben wie Theaterdramen. Spannung, Mitgefühl, Lust, Lachen und Weinen werden in allen Kunstformen auf gleiche Weise erzeugt.

Die einer Kunstform eigenen Regeln gehören nicht in das Bereich der schöpferischen Kunst. Sie sind nur die untergeordneten, handwerklichen und technischen Hilfsmittel, durch die ein Kunstwerk in Erscheinung tritt. Diese Regeln müssen beherrscht werden, damit man sich ihrer von einem höheren, dem künstlerischen Gesichtspunkt bediene. Sie dürfen aber niemals Selbstzweck werden.

Gunter Groll<sup>4</sup> dagegen sagt: „Die Zeit ist noch nicht reif für die endgültige Dramaturgie des Films, und der Film ist noch viel zu jung und traditionslos, um schon bis in seine letzten Tiefen durchschaut werden zu können.“ Er will aus dem Kampf mit dem Material, im kämpferischen Experiment die Grundlagen für eine Dramaturgie des Films schaffen, die er aus den filmischen Gesetzen ableiten will. Es gibt aber keinen Kampf der Handlung mit dem

<sup>3a</sup> Bruno Rehlinger gibt in seinem Buche „Der Begriff filmisch“ (Schaubühne Bd. 18) folgende Definition: „Die Anwendungen von der technischen Erscheinungen Film gegebenen und durch sie bedingten optischen und akustischen Ausdrucksmittel der Gestaltung einer eigengesetzlichen Ausdrucksform.“ Siehe meine Definition auf Seite 174!

<sup>4</sup> Gunter Groll: „Film, die unentdeckte Kunst“ (München 1937).

Material, sondern nur eine Beherrschung des Materials, das der Handlung dienstbar gemacht werden muß.

Gerhard Wahnrau<sup>5</sup> nimmt einen ähnlichen resignierenden Standpunkt ein: „Die Unsicherheit jedes Films aber wird am stärksten durch die Unklarheit über die Fragen seines Gestaltens bedingt. Diese Krise in der Gestaltung dauert schon weit über zehn Jahre, ist aus der Zeit des stummen in die des tönenden Films überkommen. Der Praxis ist es aber nicht gelungen, Klarheit zu schaffen; vielleicht konnte es ihr auch gar nicht gelingen, da sie viel zu sehr in den Herstellungsbetrieb eingespannt war, wodurch meist eine kritische Haltung nicht gefunden werden konnte. Daher bemühen sich seit Jahren Theoretiker, eine Gesetzlichkeit für den Film, eine Dramaturgie zu finden.“

Dazu ist zu sagen: Die dramaturgischen Gesetze, die zweitausend Jahre alt sind und sich auf alle dramatischen Kunstformen anwenden lassen, werden seit dreißig Jahren von erfolgreichen Filmpraktikern angewendet. Von der strengen Befolgung dieser auf das menschliche Aufnahmevermögen abgestimmten Regeln hängt der künstlerische und finanzielle Erfolg eines Filmes ab.

Dramaturgie muß jeder beherrschen, der eine Handlung dichten will, einerlei, ob diese als Grundlage für einen Roman, ein Theaterstück oder einen Film dienen soll. Aristoteles wendet die Gesetze seiner Poetik, die er für die Tragödie anwendet, in gleicher Weise für das Epos an: „Das Epos muß die nämlichen Arten aufzeigen, wie die Tragödie, es muß nämlich einfach oder verwickelt oder ethisch oder pathetisch sein. Auch die Bestandteile sind die gleichen, das Musikalische und das Theatralische ausgenommen, denn auch das Epos braucht Peripetien, Erkennungsszenen, Charaktere und Pathos, und auch das Epos muß sich in Gedanken sowie im sprachlichen Ausdruck wohl verhalten.“ Daher gibt die Ilias, die einfach und pathetisch ist, und die Odyssee, die verwickelt und ethisch ist, nur den Stoff zu je einer Tragödie. Denn Homer hat nicht wie ein Chronist den ganzen trojanischen Krieg von Anfang bis zu Ende erzählt, sondern nahm für jedes Epos nur einen einzelnen Teil zum Vorwurf, den er mit Episoden erweiterte, die den Zweck haben, die Dichtung zu gliedern. Ein kunstvoller Roman muß ebenso sorgfältig gebaut sein wie ein Drama.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Gerhard Wahnrau: „Spielfilm und Handlung“ (Rostock 1939).

<sup>6</sup> Siehe: Zolanus: „Die Technik des Romans“ (Berlin 1914).

Wenn auch heute Biographien und Chroniken einen künstlerischen Anspruch erheben, der ästhetisch nicht gerechtfertigt ist, soll der Romanschriftsteller ebenso Dramaturgie studieren, wie der Bühnendichter. In erster Linie muß aber der Filmdichter die Gesetze der Dramaturgie kennen. Bei allen Unterschieden, die zwischen Epos, Drama und Film bestehen: eines haben sie gemein, wenn sie spannend sein wollen: den Handlungsaufrbau.

Der bedeutende Darsteller Emil Jannings, der bemüht ist, seinen Filmen eine besondere künstlerische und dramatische Note zu verleihen, vergleicht<sup>7</sup> den jetzigen Stand des Tonfilms mit dem frühen Entwicklungsstadium der deutschen Sprechbühne zur Zeit des jungen Schiller. Jannings nennt die Tragödie eine Kunstgattung, deren Gesetze für den modernen Spielfilm ebenso zu gelten haben wie für die alte Sprechbühne und glaubt, daß durch die Größe des dramatischen Vorwurfs eine klassische Zeit des deutschen Filmes kommen werde. Emil Jannings war der Einzige, der es wagte, ein Bühnenwerk in einem einzigen Bühnenraum, mit unveränderter Bühnensprache und mit drastischer Bühnengestik zu verfilmen: Kleists „Zerbrochener Krug“. Dadurch, daß er bestrebt ist, in den von ihm betreuten und dargestellten Filmen nicht nur Vordergrundfiguren zu geben, sondern bei jeder Gestalt im Verborgenen den Ewigkeitswert aufleuchten zu lassen, fühlt er sich vielmehr dem dichterischen als dem rein filmischen Gehalt verbunden. Mit diesem, der dramatischen Dichtung abgewonnenen Ethos, wies er nicht nur dem deutschen Film, sondern auch dem amerikanischen den Weg. Die Amerikaner geben zu, daß die stummen Filme „Anna Boleyn“ und „Dubarry“, in denen Emil Jannings Heinrich VIII. und Ludwig XVI. spielte, die ersten waren, an denen ein großer Menschen-darsteller mehr als Unterhaltung bot und die Tragweite einer großen dramatischen Dichtung sichtbar machte. Ein Beweis, daß nur der dichterische und nicht der „filmische“ Gehalt einem Film künstlerischen Wert über die Tageswirkung hinaus verleiht.

Jeder Dramaturg, der die Technik des Dramas, wie sie Gustav Freytag und Walter Harlan gelehrt haben, beherrscht, wird die gleichen Regeln in jedem guten Spielfilm befolgt sehen. Wer nicht mindestens fünf Mal hintereinander einen Film aufmerksam betrachtet hat, kann überhaupt nicht beurteilen, aus welchen Elementen ein Film besteht. Er wird nämlich dann zur

<sup>7</sup> In einem Gespräch mit dem Verfasser.

Siehe auch Richard Bie: „Emil Jannings. Eine Diagnose des deutschen Films“ (Berlin 1936), der die Entwicklung von der Schaubude zur Kunstform zeigt.

Überzeugung kommen, daß sich die Dramaturgie des Theaterstückes kaum von der des Films unterscheidet.

Man studiere also zuerst die Technik des Dramas, wie sie in dem ersten Teil dieses Buches geschildert ist. Nach Kenntnis der „Technik des Dramas“ sehe man sich vier bis fünf Mal einen Film an. Man wird dabei folgende Beobachtung machen:

Das erste Mal erlebt man den Film als Kinobesucher. Man wird von der Überfülle des Gebotenen erdrückt und kann die Handlung, die einem neu ist, nicht übersehen. Man reagiert nur auf die Überraschungen und sieht nur die Hauptpersonen.

Das zweite Mal beurteilt man die Handlung, die klar und einfach abrollt, denn alles Nebensächliche schrumpft zusammen — wie ein *Exposé* autor, der mit sichtigem Verstand die großen Umrisse der Spannungskonstruktion entwirft. Nun sieht man auch die Nebenpersonen und achtet auf die Feinheiten der Regie. Man ist schon eingeweiht, denn man weiß, wie der Film weitergeht. So betrachtet man, wie der Film „gemacht“ ist.

Das dritte Mal erlebt man den Film wie der Verfasser des *Treatments*. Denn jetzt rollt der Film in einzelnen Bildfolgen ab, die handlungsmäßige Gruppen bilden. Die Details der Handlung, die einzelnen Spannungsetappen, und wie dieselben in sich gegliedert sind. Man sieht jetzt nicht nur die Nebenpersonen, auch die Dinge: Eine Uhr, die eine bestimmte Stunde zeigt, ein Kalenderblatt, die Länge einer Zigarre und alle Details, die von dramatischer Bedeutung sind. Mit einem Wort, wie jede Situation gebaut ist. Man erkennt die Hand des Regisseurs.

Das vierte Mal sieht man den Film bereits wie ein Drehbuchautor. Man bemerkt die Einstellungen, den Standpunkt der Kamera, die ins Optische umgesetzte Dramatik.

Das fünfte Mal bemühe man sich, die Schnitte zu sehen. Erst dann wird einem bewußt werden, von wieviel technischer Überfülle, nebensächlichen Details und verwirrendem Tempo man sich hat täuschen lassen, als einem das erste Mal der Film so verwirrend reichhaltig vorgekommen ist. Man wird dann bemerken, wie einfach die Handlung geführt ist und mit welchen sparsamen, aber logisch unerbittlich angewandten Mitteln die Spannung erzeugt wird.

Hat man sich an klassischen Dramen und Filmen geschult, betrachte

man vom dramaturgischen Standpunkt auch schlechte Theaterstücke und Filme, denn aus den Fehlern kann man oft ebenso viel lernen wie aus den Vorzügen. In erstaunlich kurzer Zeit wird man sich ein sicheres Urteil verschaffen.

So wie der Dramatiker die Handlung nach dramaturgischen Gesetzen führen muß, damit Spannung und Abwechslung entstehen, ist auch der Drehbuchautor gezwungen, in einem Spielfilm die gleichen Gesetze, nach denen das menschliche Aufnahmevermögen zwei Stunden lang in dauerndem Interesse und immer neuer Eindrucksfähigkeit gehalten wird, zu berücksichtigen.

Der wesentliche Unterschied zwischen Theaterdramaturgie und der des Films ist, daß im Theaterstück jeder Akt einen eigenen Spannungsbogen haben muß, während im Film die Effekte des „Vorhangs“ wegfallen. Daher müssen nach strengen dramaturgischen Regeln nur die beiden Eckpfeiler der Handlung, der Anfang und der Schluß, gebildet sein. Während der Bühnenautor und viel mehr noch der Theaterdirektor befürchten muß, daß sich das Publikum in der Pause verläuft oder nach einem Vorhang das Weite sucht, wenn der gerade gespielte Akt an Spannung nachgelassen hat, kann der Drehbuchautor dem Zuschauer in der Mitte des Filmes wohl einige Längen zumuten, ohne befürchten zu müssen, daß Leute, die gerade gelangweilt sind, im Dunkeln das Kino verlassen.

Joseph Gregor<sup>8</sup> behandelt in seinem ausgezeichneten Buch den Unterschied zwischen Theater- und Filmdramaturgie. Seiner Meinung nach muß ein Film viel strenger nach dramaturgischen Gesetzen, viel geradliniger und unmißverständlicher gebaut sein, als ein Theaterstück, das durch die Vielseitigkeit der Bühnenmöglichkeiten größeren Spielraum hat. Er stellt als Grundsatz der Filmdramaturgie auf, den Vorwurf linear zu verlängern, als einfache Erzählung, die die vielfache Überkreuzung der Bühnenhandlung vermeidet. Die Bühnenhandlung, die abschweifen und sich verzweigen kann, muß liniert, ausgezogen, mit Vor-, Zwischen- und Schlußstufen versehen werden. Am Vergleich verschiedener Bühnen- und Filmfassungen bekannter Themen wird dies erläutert, wobei die verfilmten Theaterstücke einer besonderen Betrachtung unterzogen werden.

Es sei ein für alle Mal festgestellt, daß der Erfolg eines Filmes immer von der Güte des Drehbuches abhängt. Schauspielerische Leistungen, filmische Effekte, Feinfühligkeit der Regie können immer nur zusätzliche

<sup>8</sup> Joseph Gregor: „Das Zeitalter des Films“ (Wien 1932).

Werte sein. Der Spielleiter Heinz Hilpert hat einmal gesagt, es gibt keinen Film, der besser als sein Drehbuch ist. Jeder Theaterdirektor wird den gleichen Standpunkt in Bezug auf seine Theaterstücke vertreten. Der beste Heldentenor wird einer schlechten Oper niemals zu dem Erfolg des „Siegfried“ verhelfen können. Ausschlaggebend für den Erfolg eines Filmes ist, mit welcher Vehemenz am Anfang das Publikum für den Stoff interessiert wird, wie sehr es dauernd mit neuen Spannungsmomenten gefüttert wird und wie tief es die Schl u ß h a n d l u n g mitreißt. Wenn die letzte Viertelstunde das Publikum wirklich gepackt hat, wird es in bester Zufriedenheit das Kino verlassen und dem Film eine gute Nachrede sichern. Daher wird die größte Sorgfalt bei der Dramaturgie des Drehbuches auf die strengste Berücksichtigung der dramaturgischen Regeln in der Schl u ß h a n d l u n g gelegt. Das geht soweit, daß amerikanische Filme oft das ganze letzte Drittel mit dem Feuerwerk der altbewährten Spannungsmittel der vierten Steigerungsstufe<sup>9</sup>, des Hinausschubs der Entscheidung, den neuen Verwicklungen, dem Gipfelpunkt, dem Geniestreich, der Peripetie, letzten Hemmung und Lösungsspitze anfüllen. In Kriminalfilmen kann man beobachten, wie sich oft vier bis fünf Mal die Handlung dreht, bis die erlösende Schl u ß h a n d l u n g die ununterbrochen erwartete Entscheidung bringt. Ein gestohlener Diamant wird fünf Mal vom Dieb zum belasteten Verfolger und wieder zum Dieb geschmuggelt, um die Polizei irreführen. In jedem amerikanischen Film wird man beobachten können, wie die Schl u ß h a n d l u n g mit mathematischer Genauigkeit alle Kunststücke der Dramaturgie ablaufen läßt. Da kann ein Film, wie Frisco Express, noch so episch und breit erscheinen, als wenn er ein Roman wäre, in der letzten Viertelstunde gibt es Spannungen, Höhe- und Wendepunkte, in denen die Handlung herumschlägt und in sich überstürzenden Aktionen den Zuschauer irreführt, bis der Schl u ß ihn beruhigt. Ebenso muß der A n f a n g eines jeden Films wie ein Blitz einschlagen, womöglich gleich mit erregendem Moment, Irreführung und Beleidigung. Denn der Zuschauer muß aufgerüttelt und mit Gewalt in die Stimmung des Filmes versetzt werden.

Wenn der Drehbuchautor auch im Haupt- und Mittelteil weniger streng an die dramaturgischen Regeln gebunden ist, die der Bühnenautor berücksichtigen muß, so wäre es doch ganz falsch, wenn er glaubte, er könne sich in Nebensächlichkeiten und epischen Breiten verlieren. Denn gerade der Film erfordert,

<sup>9</sup> Siehe Seite 97 f.

weil das Publikum mit angestrengter Aufmerksamkeit ihm folgt, intensiver als einem Schauspiel oder einem Musikstück, daß nichts gezeigt und gesagt wird, was nicht unmittelbar mit der Haupthandlung in fördernder oder hemmender Beziehung steht. Eine Vorgeschichte auszuwalzen, lange Zeiträume zu überbrücken, in Rückblendungen Vergangenheit zu zeigen, Nebenhandlungen anzuschneiden, die dann nicht weitergeführt werden, all diese Freiheiten, die sich der Romanschreiber erlauben kann, lehnt das Kinopublikum, das sich dadurch an der Nase herumgeführt hält, ab. Die Filmbildung muß genau so straff gebaut, so übersichtlich klar und unmißverständlich nur auf ein Ziel gerichtet sein, wie ein Theaterstück. Man muß von Anfang an wissen, wer ist der Held? Wer soll siegen? Was soll erreicht werden? Und alles, was nicht unmittelbar mit diesem Streben im Zusammenhang steht, muß weggelassen werden.

Jeder Versuch, einen Film ohne dramatische Handlung zu machen, ist mißglückt. Der Film braucht ebenso wie das Theaterstück dramatische Situationen, Spannung und Abwechslung, Personen, die sich wandeln und Situationen, die Überraschungen bringen. Daher werden am leichtesten Theaterstücke zu Filmen gemacht und die höchstbezahlten Drehbuchautoren sind Bühnenschriftsteller. Natürlich ist eine Novelle von Kleist oder ein Märchen von Andersen oder ein Kriminalroman ebenfalls nach dramaturgischen Gesichtspunkten geschrieben und eignet sich ebenso zu einer Verfilmung. Aber beim Roman ist diese Voraussetzung, die ihn erst zu einem spannenden macht, nicht unbedingt strenges Gesetz, denn es gibt ja auch breite und langweilige Romane, die deshalb nicht gerade schlecht, aber zu einer Verfilmung ungeeignet sind.

Trotzdem hat man auch schon epische Stoffe, die jeder dramatischen Situation entbehren, verfilmt. Bei historischen Stoffen, deren Ereignisse wir selbst erlebt haben, liegt bereits im Stoff eine dramatische Situation. Denn wenn ein junger Mann in den Weltkrieg zieht und von seiner Mutter Abschied nimmt, als ging es in einen Krieg von vierzehn Tagen, wissen wir bereits den Ausgang dieses Krieges, der ihm noch unbekannt ist. So wurde „Cavalcade“ ein großer Erfolg, ohne daß es ein dramatischer Stoff war.

Die Drehbuchautoren haben einige Kunstgriffe erfunden, um auch einem undramatischen Stoff eine gewisse Spannung zu verleihen:

1. Die Rahmenhandlung. So wurde nach dem undramatischen Roman von Fontane „Effie Briest“ der Film „Der

Schritt vom Wege“ von Georg Klaren und Eckart von Naso so bearbeitet, daß bereits am Anfang das Grab der Heldin zu sehen ist. Ihre Eltern beklagen ihr Geschick. So weiß das Publikum, wenn ihr Leben gezeigt wird, mehr als die Heldin, nämlich, daß es schief ausgehen wird. Außerdem ist man irreführt. Man glaubt, daß sie sich bei jeder traurigen Situation umbringen wird. Doch stirbt sie eines ganz natürlichen Todes an gebrochenem Herzen. Die „Preußische Liebesgeschichte“ von Rolf Lauckner<sup>10</sup> beginnt damit, daß der greise Kaiser Wilhelm I. am vierzigsten Todestag seiner Geliebten deren Bild betrachtet. Wenn die eigentliche Filmhandlung beginnt, weiß der Zuschauer bereits, daß Elisa von Radziwill trotz aller Bemühungen ihren Verlobten nicht bekommen wird. Dieses Wissen, im Widerspruch zu den gezeigten Hoffnungen, erzeugt Spannung. Andere Hilfsmittel, um das Fehlen einer durchgehend konstruierten Handlung zu vertuschen, sind: Geld, die große Szene und Einzelspannungen.

2. Geld: Ein Film mit einem guten Drehbuch kann billig und ohne Stars gemacht werden. Wilhelm Tell, von einer Schulklasse aufgeführt, wird seine dramatische Wirkung nicht verlieren. Ein schlechtes Stück muß aber teuer inszeniert und mit Stars bis in die Dienerrollen besetzt werden, um ein Erfolg zu werden. Beim Film gibt es aber noch viel grandiosere Möglichkeiten des Geldausgebens: Man engagiere zweitausend Komparsen, propfe sie in Mammutbauten und setze diese dann unter Wasser! Auch ist die Verwendung wilder Tiere erprobt. Historischer Prunk und revuemäßige Ausstattung, Barszenen, die geschickt in guten Filmen die dramaturgische Konstruktion verdecken, lassen schlechte Autoren glauben, daß damit eine gutgebaute Handlung ersetzt werden könnte! Welch ein Irrtum!

3. Die große Szene ist ebenfalls ein Bestandteil amerikanischer Filme wie französischer Sensationsschauspiele und großer Opern. Sie ist aber dort nichts anderes als nur ein Bestandteil einer gut gebauten, sich folgerichtig entwickelnden Handlung. Die große Szene, noch so gesteigert, genügt nicht, wenn sie ohne dramaturgische Verzahnung in einer folgerichtigen Handlung verankert ist. Nun greift der Stümper zu folgendem Mittel: Es hat nichts genützt, die große Szene zu steigern. Also nimmt er mehrere große Szenen und reiht eine nach gewissen „epischen“ Ruhepausen an die andere. (Episch ist eine vornehme Ausdrucksweise für undramatisch!) Dieser Massenansturm von großen Szenen beeindruckt dermaßen das beschränkte

<sup>10</sup> Das Drehbuch erschien als Buch (München 1938).

Aufnahmevermögen des Zuschauers, daß er verwirrt wird. Auf diese Weise merkt er nicht, daß die Handlung ohne Zusammenhang ist und bleibt, solange er im Kino sitzt, von der Fülle des Gebotenen beeindruckt. Nachher wird er nicht mehr von dem Stoff gepackt und vergißt ihn bald. Den gutgebauten Film dagegen merkt er sich jahrelang.

4. **Einzelspannungen**: Wenn ein Film keine durchgehende Spannung hat, keinen Anfang mit Beleidigung, keine Mitte als Wendepunkt und kein Ende als Erlösung nach beklemmenden Verwirrungen, bleibt nichts anderes übrig, als viele Einzelspannungen aneinanderzureihen.

Einzelspannungen werden dadurch erzeugt, daß auf eine Erwartung eine Überraschung folgt. Wenn bei einer Handlung statt des beabsichtigten Zweckes das Gegenteil eintritt.

Im Dialog kann Spannung durch Mißverständnis oder durch Aneinandervorbeireden erzeugt werden.

In deutschen Drehbüchern sind Einzelspannungen in drei Steigerungsstufen beliebt. Wenn der Dorflehrer vom Landrat die Entfernung des modernen Dr. Koch fordert, erhofft man die Nichterfüllung dieses Wunsches. Man ist überrascht, daß der Landrat sagt: Jawohl, der Dr. Koch gehört nicht hierher. Man wird aber ein zweites Mal überrascht sein, wenn der Landrat hinzufügt: Er gehört nämlich in eine große Stadt, an eine Universität.

Auf ebensolche Weise teilt der Landrat Dr. Koch mit, daß er den Ort verlassen muß. Dieser ist wütend, will sich beschweren, um erst nach seiner Erregung zu erfahren, daß er nach Berlin versetzt wird. Die Behandlung der hysterischen Baronin und der Dank ihres Gatten an Dr. Koch ist in gleichen dreigeteilten Steigerungen durchgeführt. Wenn die Baronin ihre lächerlichen Leiden aufdringlich dem Arzt erzählt, erwartet man, daß sie der Mann der Wissenschaft hinauswerfen wird. Er behandelt sie aber anfangs ganz ernsthaft, um sie dann mit kaltem Wasser anzuschütten. Sie wird sich bei ihrem Mann beschweren. Dieser kommt auch polternd. Statt ungehalten zu sein, beschenkt er den Landarzt, dem es gelungen ist, seine Frau richtig zu behandeln.

Einzelspannung kann auch durch **Retardieren**, das Hinausschieben eines erwarteten Zieles, entstehen. Der Film „Dreizehn Stühle“ bezog seine ganze Spannung aus dem Umstand, daß sich eine gesuchte Geldsumme in dem letzten der einzeln verkauften dreizehn Stühle befand, die alle einzeln gesucht und untersucht wurden.

Mit dem Retardieren verbunden ist das Unterbrechen. In dem Moment, in dem der Effekt erwartet wird, unterbricht man die Handlung und zeigt eine andere Szene. Es sollen immer verschiedene Situationen aufeinanderfolgen. Dadurch entsteht Abwechslung.

Alle diese Mittel können aber nicht eine durchgehende Spannung ersetzen. Vielmehr benötigt eine Filmhandlung, ebenso wie ein Drama als Ausgangspunkt der Handlung einen Konflikt. Dieser muß nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit in sich steigernden dramatischen Situationen logisch entwickelt werden, bis ein von Anfang gestecktes Ziel, das niemals aus den Augen verloren werden darf, erreicht oder nicht erreicht wird. Von Anfang bis Ende muß ein durchgehender Spannungsbogen konstruiert sein, der den Gesetzen der Theaterdramaturgie<sup>11</sup> vollauf entspricht.

Die Hauptsache ist, daß die Filmhandlung wie die eines Dramas nur eine dramatische Situation behandelt. Ihre Voraussetzungen werden am Anfang oder stufenweise als Vorgeschichte enthüllt. Inhalt des Films wie des Dramas ist lediglich das wie ein Uhrwerk logische Abrollen dieser Situation. Die Exposition zeigt unmißverständlich die Situation: worum es geht. Was angestrebt wird. Wer der Held, wer sein Gegenspieler ist. Wem man den Erfolg wünschen, wem mißgönnen soll. Nachdem das Ziel gesteckt ist, kommt die Handlung durch die Beleidigung oder das erregende Moment ins Rollen. Drei Steigerungsstufen gegen immer neue Hindernisse jagen die Handlung in aufsteigender Linie zum Höhepunkt, der zu gleicher Zeit ein Wendepunkt ist. Denn nach ihm fällt die Handlung in entgegengesetzter Richtung über die vierte Steigerungsstufe zum lösenden Teil. Dieser bringt in einer verwickelten Schlußhandlung den befriedigenden oder ursprünglich erwarteten Ausgang nach neuerlichem Umschlag, Hinausschub der Entscheidung und neuen Überraschungen.

Eine Filmhandlung muß wie die eines Dramas chthonisch in sich geschlossen sein. Wie eine Kugel, in deren Inneren Planeten kreisen, muß alles nach den Gesetzen des Gleichgewichts ausbalanciert sein. Die Handlung muß nach außen hermetisch verschlossen sein. Bei der kleinsten Öffnung nach einer Außenwelt, die in keinem Gleichgewichtsverhältnis zum Inneren der Kugel steht, gerät das ganze Gefüge in Unordnung. Der Zuschauer empfindet größtes Unbehagen, wenn in einer Handlung plötzlich Menschen

<sup>11</sup> Siehe den Abschnitt „Technik des Dramas“.

aufzutreten und wieder verschwinden, die in keinem ursächlichen Verhältnis die Handlung treiben oder hemmen, sondern nur so nebenbei mitlaufen. Die Konzentrierung des Zuschauers darf nur auf handlungswichtige Umstände gelenkt werden. Alles andere wird als Mißbrauch empfunden. So bunt und reichhaltig ein Film auch das erste Mal aussieht, so sehr schrumpft alles auf eine sparsame Handlungslinie zusammen, bei der keine Geste überflüssig ist, wenn man ihn öfters gesehen hat.

Für unsere Dramatiker braucht man keine Dramaturgie zu schreiben, weil ihnen Sophokles ein besserer Lehrmeister ist und das Streben nach Vereinfachung der Handlungsführung vorherrscht. Die Lustspielautoren und Filmdichter benötigen aber dringend einer Unterweisung in der hohen Kunst der Dramaturgie. Das Drama nämlich wendet sich nur in Spitzenleistungen an ein gepflegtes Theaterpublikum. Lustspiele und Filme sind aber Volkskost und müssen in gutem Durchschnitt massenweise hergestellt werden. Die hohe Kunst benötigt nur in einem verschwindend geringen Prozentsatz Uraufführungen. Das alte Repertoire ist so reichlich, erprobt und erfolgreich, daß die Theater auf die lebenden Dichter verzichten können. Anders ist es beim Film. Jeder Film ist eine Uraufführung. Wenn ein Theaterstück durchfällt, ist das Unglück nicht so groß. Ein Film muß aber sicher gehen. Ein Mißerfolg würde Unsummen verschlingen. Da der Erfolg eines Filmes von seinem Drehbuch abhängt, das allein den Schauspielern die Möglichkeit gibt, die in sie gesetzten Erwartungen zu erfüllen, ist die Kenntnis der dramatischen Gesetze für den Drehbuchautor ebenso wie für den ihn betreuenden Dramaturgen unerlässlich.

Aus diesem Grund wendet sich dieses Buch an die werdenden Filmdichter und angehenden Filmdramaturgen. Es empfiehlt die Technik des gutgemachten Stückes, die sich im neunzehnten Jahrhundert mit allem Raffinement der äußeren Spannung und psychologischen Vertiefung herausgebildet hat. Für den Dramatiker mag diese Form des naturalistischen Gesellschaftsschauspiels und der psychologischen Komödie veraltet erscheinen. Denn er wendet sich mit einer hohen Form der Dichtkunst, die auf äußere Effekte verzichten mag, an eine geistige Auslese des Volkes und kann Generationen warten, bis er auch von der Masse gewürdigt wird. Der Lustspielautor und Drehbuchverfasser wendet sich aber sofort an die Aufnahmefähigkeit der Masse, die mindestens um eine Ge-

neration in Bezug auf die Lebensform und zwei Generationen im künstlerischen Geschmack nachhinkt. Denn die neuen Ideen und Lebensformen haben immer etwas revolutionäres. Erst wenn sie die kämpferische Einstellung gegen die Überlieferung verloren haben und sich reibungslos in sie einfügen, werden sie allgemein anerkannt. Es ist eine bekannte Tatsache, daß sogar Geschichtsepochen nicht nacheinander, sondern nebeneinander bestehen. Nicht nur die verschiedenen Staatsformen, auch die Lebensformen erhalten sich nebeneinander: In der Großstadt lebt man, sagen wir, im zwanzigsten Jahrhundert, in der Kleinstadt unter den Lebensbedingungen und Gewohnheiten des neunzehnten Jahrhunderts und auf dem Lande unter denen des achtzehnten, um irgend ein schematisches Beispiel zu wählen, mag dies die Einrichtungen des äußeren Komforts, die Form des Haushaltes und der Familie betreffen. Daher erklärt sich auch die Ablehnung des Volkes gegenüber der schöpferischen neuformenden Kunst. Die Masse reagiert am gefälligsten auf die Operetten, Lustspiele und Opern der Jahrhundertwende.

Auch innerhalb der Kunst kann man das parallele Weiterbestehen verschiedener Zeitformen und ihre Wandlung sehen. Wenn der Film heute in seiner Thematik und Durchführung seiner Handlung in der Sphäre der naturalistischen Dramen der Jahrhundertwende verharret und nicht die schöpferischen Dichtwerke seiner Zeit verwendet, tut er nichts anderes, als die Operette immer getan hat, die in ihrem künstlerischen Geschmack jeweils um eine Generation der Oper nachhinkte. Johann Strauß übernimmt die Rhythmik und Melodik Rossinis, Lehar die Puccinis und Künnecke die von Richard Strauß. Die nächste Generation wird Operetten schreiben, in der die motorische Rhythmik und grelle Stimmführung Strawinskys verniedlicht und abgedroschen werden wird. Die Instrumentierung und die halben Töne der Tristanpartitur verklärten sich ästhetisch in der impressionistischen Musik Debussys, um eine Generation später in der Jazzmusik vollends popularisiert zu werden. So wie die Operette sich stilistisch zur Oper, verhalten sich das Lustspiel, der Schwank und das Drehbuch zur hohen Form des Dramas. Das Gesellschaftsstück Oscar Wildes, das bürgerliche Schauspiel Sudermanns sind seine Vorbilder. Ibsen ist schon zu problematisch und symbolisch. Der auf den Naturalismus folgende Symbolismus und Expressionismus von Strindberg, Wedekind bis Georg Kaiser und Pirandello ist von zu brutaler Dramatik, als daß er, außer in leich-

ten Lustspielen, im Film zu verwirklichen wäre. Der Neuklassizismus von Paul Ernst bis zu unseren Dramatikern ist vollends mit seiner hohen Theatralik unverwendbar in der nüchternen Prosa des Drehbuches. Das zeitgenössische Drama wendet sich mit seiner lapidaren Einfachheit und monumentalen Rhetorik am allerweitesten vom Film ab. Es dreht das Rad wieder zurück zu Aischylos und beschränkt alle dramatische Wirkung allein auf das Wort. Von zeitgenössischen Dichtern werden nur diejenigen den Weg zum Film finden, die eine veraltete Form, wie das naturalistische Drama, das Gesellschaftslustspiel oder den Schwank meistern. Es ist anzunehmen, daß der Film der nächsten Generation symbolisch und expressionistisch sein wird — gerade dazu gibt er von allen Kunstformen die besten technischen Möglichkeiten — und daß der Film der übernächsten Generation klassizistisch und monumental sein wird.

So macht jede Kunstform eine Wanderung durch die verschiedenen Stilformen. Die Dichtung hat immer ihren Ursprung im gesprochenen Wort, nimmt im geschriebenen feste Form an und löst sich wieder im Stegreif auf. Die Phalluslieder des Vorsängers bei den dionysischen Festen entwickelten sich zum Satyrspiel und endlich zur Tragödie, diese erstarrt in der christlichen Messe, die den Chor und den Sprecher übernimmt und wird zwei Mal wieder aufgeweckt, einmal von den Franzosen und Deutschen und jetzt wieder von den Jungen. Das ist die ansteigende Linie. Die absteigende ist die der Tragödie zum Schicksalsdrama, zum Opernlibretto und ihr Ende im Kolportage- und Kriminalroman. Ihre letzte dramatische Station ist das Gruseldrama, das Detektivstück und der Grand Guignol. Jede Zeit hat eine andere Form des Tragischen. Oscar Wilde sagt, daß die Moderne die Tragödie in das Gewand der Komödie stecke, wodurch die großen Wirklichkeiten alltäglich, grotesk oder stillos erscheinen. Diese Charakteristik der Kunst des fin de siècle trifft absolut auf das Formgefühl unseres Films zu. Während noch die stummen Kinodramen die brutale Dramatik der Schicksalsdramen, der Schauerdramen und Opernbücher hatten, ziehen wir die natürliche Alltagsform der ironischen Komödie vor und vermeiden alle derben dramatischen Effekte.

Das richtige Stilgefühl zu haben, den Geschmack des Publikums zu treffen, die richtige Temperatur zur Aufnahmefähigkeit in den Fingerspitzen zu spüren, sind die wesentlichen Voraussetzungen für einen Filmdramaturgen und Drehbuchverfasser. Man muß den Stil der Zeit treffen, wissen, ob man die Tragödie als

Phalluslied, als Satyrspiel, als Chordrama, als Messe, Dialogdrama oder Schauerdrama, als Oper oder Operette zu bringen hat. Am deutlichsten kann man die Veränderung des Zeitgeschmackes bei der Verfilmung einer Oper sehen. Die hohe tragische Form muß auf das Stilgefühl des gerade geltenden *M a s s e n g e s c h m a c k s* umgearbeitet werden. Man wagt nicht, die erschütternde Tragik des Schicksals der von ihrem Mann verlassenen *B u t t e r f l y* zu zeigen, der ihr obendrein noch das Kind wegnehmen will. Ernst *M a r i s c h k a* stellt die Opernhandlung in eine Rahmenhandlung, die parallel ein modernes Butterflyschicksal ohne Rassenunterschied und tragischen Ausgang, in gemilderter und weniger dramatischer Form zeigt. Auf diese Weise schlägt er eine Brücke zum modernen Durchschnittszuschauer, auf dessen Lebenssphäre er die Parallelhandlung aufbaut. Aber selbst wenn die moderne Butterfly die japanische auf der Opernbühne singt, getraut er sich nicht die brutale Dramatik der Oper zu zeigen, in der das unglückliche Mädchen ihr Kind vor der Auslieferung erwürgt. Dieses behutsame Umgehen mit dem Zuschauer, das Taktgefühl, wie weit man mit der Empfindungsfähigkeit zu rechnen hat, bevor die dramatische Erregung ins Lachen umschlägt, ist das Merkmal des guten Drehbuchverfassers. Wer über diese Eigenschaft nicht verfügt, läuft Gefahr, kitschig zu werden.

Vor allem aber muß der Filmdichter wissen, daß der Film ein Märchen für große Kinder ist. Niemals darf er mit tierischem Ernst sachlich und belehrend sein, sondern spannend, mit versteckter Moral. Wer es nicht versteht, mit einer einfachen Fabel in jedem Zuschauer den kritischen Erwachsenenverstand auszuschalten und das Kind zu wecken, das der Alltag schon fast verschüttet hat, ist als Filmzauberer ungeeignet.

*K i t s c h* ist die Gefahr, der der Film am meisten ausgesetzt ist und von der er während seiner stummen Zeit niemals losgekommen ist. Der Begriff Kintopp wurde identisch mit Kitsch. Wie groß die Gefahr des Films ist, plötzlich aus dem Rührenden ins Lächerliche zu gleiten, kann man bei jeder Kußszene beobachten, wenn sie einige Sekunden zu lange dauert. Sofort fängt ein Teil der Zuschauer zu lachen an.

In einer *e r h a b e n e n S t i m m u n g*, die das Wort schafft, kann der Zuschauer lange verharren. Der Film aber, der, schon durch seine Technik, immer wechselnde Bilder geben muß, ist so sehr an das dramaturgische Bedürfnis der psychologischen Auffassungsgabe des Menschen gebunden, daß er gezwungen ist, jede Szene auch in-

haltlich in wechselnde Bilder zu gliedern. Dramaturgie ist ja nichts anderes, als das Abwechslungsbedürfnis der menschlichen Auffassungsgabe zu befriedigen. So muß auf eine rührende Stimmung sofort eine nüchterne Entspannung treten. Die Träne, die der Zuschauer aus Rührung vergießt, muß sofort in ein Lächeln verwandelt werden. Wenn der Drehbuchautor nicht für dieses nach der Rührung erforderliche Lächeln sorgt und die Rührung ausdehnt, fängt der Zuschauer von selbst zu lachen an. Man soll nicht glauben, daß dieses Lachen einer Gefühlsroheit entspringt. Ganz im Gegenteil: das Lachen ist Nervosität. Denn die durch den Film aufs höchste erregten Nerven vertragen keine übermäßige Beanspruchung. So wie eine Violine, die zu straff gespannt wird, mit einem Mißklang reißt, reagiert der überbeanspruchte Zuschauer verkehrt, so wie viele Menschen über eine Todesnachricht, deren Schmerz sie nicht zu erfassen vermögen, aus Unsicherheit hysterisch lachen..

Der Drehbuchautor muß eben darauf achten, daß er alles, was er bringt, in der richtigen, auf das Aufnahmevermögen der Zuschauer abgestimmten Temperatur bringt. Ihm ist die Seele des Zuschauers als empfindliches Instrument in die Hand gegeben. Er muß darauf zu spielen wissen. Er darf auf einer Violine nicht mit dem Bogen einer Baßgeige spielen. Es genügt nicht, daß er ein dramatisches Buch schreibt, etwa im Stil eines Shakespeare-Dramas, bei dem es am Schluß von Leichen wimmelt. Seine Dramatik muß so geartet sein, daß sie vom Kinopublikum, das ein anderes als das Theaterpublikum ist, als dramatisch empfunden wird. Im Film darf man nur mit filmischen Mitteln arbeiten. Eine abwechslungsreiche Folge bewegter Bilder muß Spannung erzeugen. Wie stark dieser Inhalt dramatisch sein darf, wie sparsam die Mittel sein müssen, das herauszufinden ist Aufgabe des unerlässlichen guten Geschmacks, ohne den man keinen Film schreiben kann.

Kitsch ist die Wirkung unechter Mittel, die nur äußerlich eine Form vortäuschen. Jede Materialunechtheit, jede Form, die dem Charakter des Mittels, aus dem sie gebildet wird, nicht entspricht und jeder Ausdruck, der nur äußerlich einen Inhalt vortäuscht. Kitsch ist der Widerspruch zwischen Inhalt und Form, zwischen den angewandten Mitteln und der zu erzielenden Wirkung: Wenn mit billigen Mitteln eine erhabene Wirkung vorgetäuscht werden soll, oder wenn mit erhabenen Mitteln eine billige Wirkung erzielt wird. Zum Beispiel eine „Marmorstatue“ aus Gips, eine griechische Säule

aus Sandstein, ein Stilmöbel, das nicht aus der Zeit ist, Flitter und unechter Schmuck, ebenso aber ein Aschenbecher aus Gold, eine Autokarosserie aus Platin, oder künstlicher Schnee aus Salz. Dieses Vortäuschen eines Besseren durch Materialunechtheit oder die Erniedrigung eines edlen Materials zu einer billigen Wirkung kann nicht nur bei Gegenständen, sondern auch bei Handlungen angewandt werden: Wenn einer im Gesprächston einen pathetischen Ausruf, wie „Ha, du Schurke!“ macht. Im fünffüßigen Jambus kann derselbe Ausruf natürlich und der Situation angepaßt wirken. Andererseits wird in Versen eine Alltagswendung kitschig wirken.

Da der Stil unserer Filmkunst naturalistisch ist, muß der Drehbuchautor bedacht sein, lebensnah und natürlich zu wirken. Er muß, mehr als der Dramatiker, ein genauer Kenner des Alltags sein, ein richtiges Gefühl für den Tonfall und die Temperatur der Gespräche und Umgangsformen der arbeitenden Menschen haben. Er muß ein Kenner des Milieus sein und wissen, wie der Durchschnittsmensch reagiert und seine Gefühle zum Ausdruck bringt. Mehr als der Dramatiker und Romanschriftsteller, bei denen die eigene Vorstellungswelt das Primäre ist, muß er das Leben studieren. Ein wahrer Kenner der Höhen und Tiefen, des Ausdrucks, in dem sich höchste Lust und tiefstes Leid erkennbar machen, der Erscheinungsform größten Reichtums und strengster Arbeitsdisziplin, unbedachter Jugend und berechnenden Alters, muß er, wie Mahadöh der Herr der Erde in Goethes Ballade, die menschliche Seele in allen Verkleidungen studieren. Er muß gelebt haben, bedenkenlos, ohne an den Morgen zu denken, sich von den Fittichen der Nacht in das unbegrenzte Dunkel der Gefühle tragen lassen, er muß das Lallen des Kindes und den kreißenden Schrei der Natur verstehen. Mit dieser Witterung für das Unaussprechliche begabt, deren sinnfällige Ausdrucksformen er nachzubilden im Stande ist, muß er sich die Kenntnis erwerben, alles, was der Dichter mit Worten ausdrückt, in wechselnde bewegte Bilder zu transponieren. Die Handlung muß sichtbar gemacht werden.

Erst wenn es dem Dramaturgen und angehenden Drehbuchverfasser bewußt geworden ist, daß die Gestaltung einer Handlung beim Film nach den gleichen Gesetzen vor sich zu gehen hat, wie im Drama, Roman und Epos und er die filmischen Gesichtspunkte studiert hat, nach denen er diese Gesetze verwirklichen muß, kann er seine erworbene Kenntnis des Lebens und der Aufnahmefähigkeit der Zuschauer anwenden.

Der Dramaturg und Drehbuchautor soll beim Lesen eines Romans, beim Sehen und Hören eines Theaterstücks oder eines Films nur den Stoff sehen. Durch kein optisches Beiwerk, durch keine ausschmückenden Gedanken und der Technik der jeweiligen Kunstform angepaßten Ausdrucksformen darf er den Überblick über den einzigen dramatischen Gehalt jeder Dichtung verlieren: die künstlich aufgebaute Handlung. Ferner muß er die Möglichkeit sehen: Wie kann man den Stoff dem jeweiligen Kinogeschmack anpassen?

## Das Drehbuch.

Der Drehbuchautor denkt weniger in „Gedanken“ und Worten, als in Bildern. Denn ein Film ist ein Bildwerk. Er muß wie ein Moritatenerzähler alles in Bilder umsetzen können. Er muß über eine plastische Phantasie verfügen und ein ausgesprochener Augenmensch sein. Der Werdegang vom Stoff zum fertigen Film ist also folgender: Das wichtigste ist einmal die Idee oder der Stoff. Die Idee liegt nackt in einigen Sätzen skizziert da. Der Stoff wird aus einem Roman oder Drama oder aus einem Tatsachenbericht herausgezogen. Das heißt, in Form eines Exposé's von sieben bis zwanzig Seiten wird die Handlungslinie klar aufgebaut. Die Milieus sind angedeutet, die Bildmöglichkeiten noch nicht ausgeführt. Es enthält also die dramaturgische Konstruktion. Es gibt „Exposéautoren“, deren Spezialität der dramatische Aufbau ist und die im Stande sind, aus dem langweiligsten Roman dramatische Situationen herauszuziehen und Spannungen dazuzudichten. Der weitere Schritt ist die Anfertigung eines Treatments von etwa achtzig Seiten, in dem schon die Bildfolge ausgeführt ist. Alle Möglichkeiten des Filmes sind bereits im Ansatz vorhanden. Das Drehbuch fügt dann den Dialog, die akustischen, optischen Möglichkeiten und Ausführung der Bilder in Form von Kameraeinstellungen hinzu. Wenn eine Arbeitseinteilung durchaus möglich ist, daß der Stoff von einem Dichter stammt, das Exposé von einem dramatischen Handwerker-, das Treatment von einem Drehbuchtechniker, der zugleich eine optische und dramatische Begabung ist und das Drehbuch selbst von einem Filmfachmann, der Schnitt, Regie, Kamera und Musik beherrscht und einen Dichter als Dialogbearbeiter dazubekommt, so kann theoretisch auch die ganze Arbeit von einem einzigen Mann, dem legendären Filmdichter, geleistet werden, den es noch nicht gibt, der aber durchaus in einer Filmakademie erzogen werden kann. Voraussetzung des Filmdichters ist, daß er nicht am geschriebenen Wort haftet. Wenn seine Drehbücher so großen literarischen Wert haben, daß eine Abänderung wirklich beklagenswert erschiene, so steht nichts im Wege, sie in Buchform herauszugeben.

So wurden die Drehbücher von Rolf Lauckner und Richard Billinger<sup>1</sup> gedruckt und der Literatur einverleibt.

Das Drehbuch ist die geschriebene Vorlage des Films. Es enthält alle optischen und akustischen Anweisungen und dient als Vorlage den Schauspielern, dem Regisseur, dem Kameramann, Tonmeister, Filmbildner und Schnittmeister. Das Drehbuch wird in fortlaufend nummerierte Bilder (Szenen) und Einstellungen eingeteilt. Eine Einstellung ist eine fortlaufende gedrehte Szene. Dabei kann sich die Kamera oder die Dekoration bewegen, die Schauspieler und der Schauplatz ändern. Maßgebend ist nur, daß die Bildfolge ununterbrochen gedreht wird. Wenn sie fertig ist, kann sie von einem anderen Kamerastandpunkt nochmals gedreht werden. Von allen Seiten, von oben und unten. Der Schnittmeister sucht dann die besten Bilder heraus, klebt sie aneinander, untereinander und dazwischen, bis er die Szene wirkungsvoll gliedert und dramatisch geformt hat.

Im Drehbuch ist die linke Hälfte mit den optischen Anweisungen, die rechte mit den akustischen beschrieben. Wenn nichts gesprochen wird und nichts zu hören ist, bleibt die rechte Hälfte unbeschrieben. Ebenso die linke, wenn sich das Bild nicht ändert. Es gibt folgende Arten des Drehbuches:

1. Das Rohdrehbuch. Es ist das literarische oder Autoren-Drehbuch für den Plan des Films. Es enthält eine abstrakte literarische Einteilung in Einstellungen.
2. Das Regie-Drehbuch, mit genauer Regieanweisung während jeder Einstellung.
3. Das Produktions-Drehbuch, der genaue Produktionsplan des kommenden Films als das Resultat der schöpferischen Zusammenarbeit von Regisseur, Kameramann, Filmbildner und Tonmeister, enthält die hauptsächlich technischen Anweisungen.

Es setzt sich aus folgenden verschiedenen Drehbüchern zusammen:

- a) Das Einstellungsbuch des Kameramanns gibt Details der technischen Methoden, die bei jeder Einstellung extra angewendet

<sup>1</sup> Von Rolf Lauckners Drehbüchern erschien bei Bruckmann in München als Buch: „Das Leben für den Staat“, „Eine kleine Nachtmusik“, „Preussische Liebesgeschichte“; von Richard Billinger wurde das Drehbuch „Unsterbliches Herz“, das er mit W. Eplinius nach Walter Harlans Theaterstück „Das Nürnbergische Ei“ schrieb, in der Filmwelt abgedruckt.

werden. Ihre Zusammenfügung wird nicht berücksichtigt. Dies macht der Schnittmeister.

- b) Das Drehbuch des Filmbildners gibt vom Standpunkt der Kamera mittels Plänen der Dekorationen die Anweisung, wie dieselben in jeder Einstellung erscheinen müssen.
- c) Ein Zusammensetzungsschema für jede Einstellung.
- d) Technische Hinweise für das Zusammensetzungsschema.

Das sind nicht Hinweise für das Schneiden, sondern für Blenden, optische Tricks, mittels derer die Einheit der verschiedenen technischen Bemühungen hergestellt wird. Der gemalte Prospekt, die Kulisse und der wirkliche Tisch sollen durch einen bestimmten Abstand der Kamera, durch eine bestimmte Einstellung oder Beleuchtung zu einer Einheit zusammengesetzt werden.

Das Produktionsdrehbuch enthält also alle Details für die Dreharbeit. Alle technischen Handgriffe, die einen künstlerischen Effekt erzielen, sind darin verzeichnet. Die künstlerische Arbeit an jeder Einstellung ist sakrosankt und unabänderlich in diesem Buch festgelegt.

Da aber ebenso wichtig wie die Dreharbeit die künstlerische Vorbereitung eines Films ist, muß auch diese bis ins kleinste Detail festgelegt und planmäßig zu Papier gebracht werden. Der deutsche Regisseur Frank Wysbar hat den sogenannten „Papierfilm“ erfunden, ein Drehbuch für die Vorbereitungsarbeiten. Denn gedreht kann erst werden, wenn alle Vorbereitungen erfüllt sind. Viele Leute sind sogar der Ansicht, daß die Vorbereitung das wichtigste Stadium der Filmarbeit sei.

Auf einer Papierrolle sind Rubriken, die mit den verschiedenen Abteilungen der Produktionsarbeit korrespondieren. Die erste Rubrik links enthält die Regieanweisungen. Daneben für dieselbe Einstellung eine Rubrik mit den Anmerkungen für den Kameramann, mit dem Zusammensetzungsschema und den anderen technischen Anweisungen. Dann kommt daneben eine Rubrik für den Tonmeister, für den Filmbildner und dann Photos der Probeaufnahmen. Darunter dasselbe für die nächste Einstellung.

Die ganze Papierrolle ist das Skelett von Filmschnitten und ihrer Zusammenstellung in ungefährem Verhältnis ihrer Länge. Dieser Papierfilm, der alle Einstellungen enthält, ist ein Zwischending zwischen Produktionsdrehbuch und dem Tagesplan.

Dieses Drehbuch Wysbars hat nicht nur in Amerika, sondern auch in Rußland Nachahmung gefunden. Kulesko hat ein Drehbuch mit breiten Flächen entworfen, in dem jede Einstellung skizziert ist, der Stand der Kamera, der Beleuchtung und der Tonstellung.

Die Russen bauten Wysbars Papierfilm zu lineardimensionalen Drehbüchern aus mit genauen Beleuchtungs- und Tonschemen.

Ich habe diese komplizierten Papierungeheuer nicht etwa erwähnt, um den Filmdichter zu ermuntern, sich mit der Rabulistik der filmischen Geheimwissenschaft vertraut zu machen. Ganz im Gegenteil! Meiner Ansicht nach gehen die technischen Anweisungen des Produktionsdrehbuches den Dichter nicht das Geringste an. Ich wollte diesem nur zeigen, wie zwecklos es wäre, würde er sich einbilden, er müßte allein ein fix und fertiges Drehbuch schreiben können.

Das Aufgabengebiet des Drehbuchautors liegt lediglich auf dramaturgischem Gebiet. Dafür zu sorgen, daß die Handlung zusammenhängend sei, logisch bis ins kleinste Teilchen durchkonstruiert, immer sich steigernd, unerwartet und unbewußt vorgetrieben, das ist seine Aufgabe! Die Handlung muß ein Ganzes sein mit Anfang, Mitte und Ende. Der Anfang muß wie eine Bombe in die Exposition platzen, die Mitte muß der Höhepunkt sein und der Schluß eine Erlösung, die auf eine sich ins Unerträgliche verwirrende Bedrängnis folgt. Wenn in „Die Reise nach Tilsit“<sup>2</sup> am Anfang die junge Ehefrau allein im Bett liegt und ihr Mann von seiner Geliebten aus dem Hotel herausgelassen wird, wenn der Schwiegervater die Geliebte am Marktplatz mit der Hundepeitsche züchtigt und wenn nach all den Wirrnissen des beabsichtigten Mordes an seiner Frau, des Wiederzusammenfindens in Tilsit der schuldbeladene Gatte seine verloren geglaubte Frau nach dem Schiffbruch am Bett seines Kindes wiederfindet, da weiß man, wo Anfang, Mitte und Ende ist.

Diese dramaturgischen Gesetze, nach denen eine Filmhandlung gebaut sein muß, sind in den beiden Kapiteln „Technik des Dramas“ und „Dramaturgie des Films“ erörtert. Die Technik des Drehbuchs hat das Drama des neunzehnten Jahrhunderts ausgebildet. Wer sich aber in den technischen Anweisungen des Produktionsdrehbuches verliert, wird den Überblick über die zusammenhängende Handlung verlieren und nicht mehr fähig sein, den dramaturgischen Gesichtspunkten gerecht zu werden. Wer aber am

<sup>2</sup> Spielleitung und Drehbuch von Veit Harlan, nach dem Roman von Hermann Sudermann.

Produktionsprozeß selbst beteiligt ist, wie der Spielleiter, der Produktionsleiter und der Kameramann, wird während der Arbeit und nach beendeter Arbeit nicht mehr imstande sein, die Handlung auf ihre Wirkung hin zu beurteilen. Nämlich aus einem einfachen Grunde: weil die Handlung ja nicht in ihrer Folgerichtigkeit gedreht wurde, sondern ganz willkürlich nach den Gesichtspunkten des Tagesplanes, der vom Stehen der Dekorationen und der Anwesenheit der Schauspieler und Komparsen eingeteilt wird.

Der einzige Mensch außer dem Autor, dessen Überblick nicht durch die technische Unordnung und Umordnung vom Standpunkt des Handlungsablaufes aus verwirrt wird, ist der Schnittmeister. Er sieht nur die fertigen Bilder und fügt sie vom Standpunkt des Drehbuches aus zusammen. Aus diesem Grunde sind schon viele Schnittmeister Drehbuchautoren geworden, doch noch niemals ein Kameramann.

Der Drehbuchautor soll also seine hervorragendste Aufgabe darin sehen, eine zusammenhängende, spannende Handlung nach dramatischen Gesichtspunkten zu bilden, wie sie in dem Kapitel „Technik des Dramas“ geschildert ist. Dazu muß bereits die Handlungslinie, das Exposé, den dramatischen Aufbau enthalten. In ihm muß die Handlung bereits nach dem erwähnten Gerüst aufgebaut sein: Exposition, Steigerungsstufen, Höhepunkt, Wendepunkt, Schlußhandlung mit neuen Verwicklungen, deren Minen schon vorweislich zu Anfang gelegt sind und die erst jetzt explodieren. Die Beherrschung der Theaterdramaturgie ist also die Voraussetzung, um ein Exposé zu schreiben. Aber darüber hinaus muß das Exposé nicht nur eine spannende Novelle von sieben bis zwanzig Seiten sein, die einen einwandfreien dramaturgischen Aufbau enthält, die Handlung muß optisch geschildert werden. Nichts darf aus dem Wort oder einer geistigen Beziehung abgeleitet werden! Alles muß so dargestellt werden, als ob man es mit zwei Augen sähe. Während im Drama wichtige Ereignisse durch Botenberichte erzählt werden, muß im Film alles sichtbar gezeigt werden. In der griechischen Tragödie wurde nur die Verwicklung auf der Bühne gezeigt, die Katastrophe selbst hinter die Szene verlegt. Da die Katastrophe meist in Mord, Selbstmord und grauenerregenden Taten bestand, begnügte sich der Dichter, diese in rhetorischer Weise erzählen zu lassen.

Aber auch andere, für den Fortgang der Handlung wichtige Szenen kann der Dramatiker auslassen und sich darauf beschränken, sie zu

erzählen: Schiller zeigt nicht, wie die Gräfin Eboli in König Philipp den Verdacht nährt, daß Don Carlos mit der Königin eine heimliche Liebe unterhält. Dies wird nachträglich erzählt. Hebbel zeigt nicht, wie Herzog Albrecht sich in Agnes Bernauer verliebt. Wir erfahren dies aus einem Gespräch nachträglich.

Das Wesentliche der Filmdichtung ist, daß sie nur in einer Zeitform, in der Gegenwartsform, abgefaßt werden kann und daß alles optisch gezeigt werden muß. Ein Schriftsteller, der sich einer Vergangenheitsform bedient und Vorgänge erzählt, statt sie darzustellen, ist für den Film unverwendbar. Er muß auf das Wort als Mitteilung vollkommen verzichten.

Ich habe in meinem Exposé zu dem Film „Bismarck“ die Aufgabe gehabt, bildlich darzustellen, daß die Kronprinzessin Viktoria bei ihrer Mutter, der Königin Viktoria von England, und den liberalen Kreisen in Deutschland gegen Bismarck intrigierte, und daß diese ihre Tätigkeit zu einem Zerwürfnis zwischen dem Kronprinzen Friedrich und Bismarck führte. In meinem Exposé heißt es:

„Traurig schreibt die Kronprinzessin an ihre Mutter, die Königin Viktoria von England, einen Brief. Dieser Brief wandert vom Schreibtisch der Queen auf den Lord Russels und von dort auf den Redaktionstisch der „Times“. Es erscheint in der Times ein Artikel über das Zerwürfnis des Kronprinzen mit dem König wegen Bismarck. Die „Times“ liegt auf dem Redaktionstisch von Gustav Freytag, um im „Grenzboten“ und in der „Süddeutschen Zeitung“ abgedruckt zu werden.“

Dieser Absatz und ein anderer, der die Wirkung des Zeitungsartikels auf Bismarck zeigt, ist im Drehbuch von Wolfgang Liebeneiner folgendermaßen durchgeführt worden:

25. Bild.

Großes Fenster und Schreibtisch der Kronprinzessin in Babelsberg.

**170. Totale:**

Die Kronprinzessin sitzt am Schreibtisch und beschreibt einen Briefumschlag:

„To Her Majesty the Queen Victoria of England, Empress of India“.

**171. Die Kamera fährt näher:**

und wir sehen eine Seite eines Briefes und lesen folgende Sätze:

„Der böse Mensch biegt noch so lange

an der Verfassung, bis sie bricht. Fritz sagt auch, daß er diesen Mann, der den armen König auf solche Wege führt, für den allerärgsten Ratgeber für die Krone und das Vaterland hält. Wie gut, daß es in unserem lieben England nie zu so einem Rückschritt kommen kann.“

Der Brief wird dann aus dem Bild genommen und in das Couvert geschoben.

**172. Die Kamera erfaßt zuletzt**

den kleinen zierlichen Schreibtisch und die Hände der Kronprinzessin, die, nachdem sie in niedlicher Weise den Umschlag beleckt hat, um ihn zu schließen, mit ihren Fäusten auf die Rückseite des Briefes haut, um ihn zuzukleben.

Überblendung!

**173.**

Der Schreibtisch verwandelt sich in den großen massiven Schreibtisch der Queen Victoria.

Wir sehen nur den Schreibtisch und die Hände der Queen, die eben das Ende des Briefes liest.

**174. Die Kamera fährt zurück:**

und man sieht die Queen, über ihre Schulter photographiert, einen Blaustift nehmen und die Stelle des Briefes, die wir schon am Anfang gelesen haben, unterstreichen.

Dann tut sie den Brief in eine Mappe, auf der man liest:

„Foreign Affairs Lord Russel“.

Der Schreibtisch der Queen verwandelt sich

Überblendung!

**175.**

in den Schreibtisch Lord Russels.

Der Lord hat die Mappe vor sich liegen, liest den Brief und gibt ihn seinem Sekretär, der neben ihm steht, wobei er sagt:

That may be of greatest interest for „The Times“ to help the Royal Princess against Prussian barbarism.

Überblendung!

**176. Groß:**

in das Titelblatt der „Times“ auf einem Redaktionsschreibtisch.

**177. Die Kamera fährt zurück:**

An dem Schreibtisch sitzt Gustav Freytag, der Redakteur des „Grenzboten“. Hinter ihm eine oben offene Glaswand mit einem Setzerraum (Rückprojektion).

Freytag zu einem anderen Redakteur, der neben ihm steht:

Da haben Sie es! Nicht einmal der Kronprinz ist mit der Politik Bismarcks einverstanden. —

Wir wollen den Brief der Kronprinzessin auf der ersten Seite veröffentlichen. Das gibt der Sache des Fortschritts neuen Wind in die Segel.

**Überblendung!**

**178.**

Der Schreibtisch Bismarcks in seinem Arbeitszimmer.

**179. Groß:**

Die Zeitung „Der Grenzbote“, darauf die Überschrift:

„Ein Brief der preußischen Kronprinzessin.“

Eine Faust schlägt auf die Zeitung.

**180. Nah:**

Es ist Bismarck, neben ihm Keudell. Bismarck hat zugeschlagen, jetzt sagt er:

Das ist der Gipfel! Jetzt fangen die gekrönten Weiberröcke auch schon an! Es ist ein unwürdiges Gewerbe, mit dem wir uns abzugeben haben — was Keudell?

Dieses englische Pony kann die preußische Disziplin nicht begreifen.

Wenn der König ein einfacher Bürger wäre, dann würde er seiner Schwiegertochter ein paar hinten drauf geben.

Er ist aufgesprungen und rennt wütend im Zimmer umher.

Keudell:

Daß der alte Herr sich nur nicht zu sehr aufregt! Die Kur in Baden-Baden strengt ihn immer so an! —

Während das Exposé die Handlungslinie im dramaturgischen Gerüst zeigt, bringt das Treatment den vollständigen Handlungsaufriß in einer kontinuierlichen Bildfolge. Das Exposé hat sich bemüht, vom optischen Standpunkt die Handlung in der Gegenwartsform zu erzählen. Das Treatment umschließt lückenlos den ganzen Ablauf in zeitlich aufeinanderfolgenden Bildern. Weder im Exposé noch im Treatment dürfen Dialogstellen vorkommen, es sei denn zur Charakteristik und Stimmungsmalerei. Niemals aber darf sich die Handlung durch Worte entwickeln. Die Hauptsache ist, daß jedes Bild die zeitliche Fortsetzung des vorangegangenen ist. Wenn Zeitsprünge eintreten, muß man „Abblenden“ schreiben, was ungefähr einem Theatervorhang entspricht. Ein guter Autor wird aber nicht öfters als drei oder vier Mal abblenden, ebenso wie ein geübter Dramatiker nicht mehr als drei oder höchstens fünf Mal den Vorhang fallen lassen wird.

Ein Treatment umfaßt ungefähr achtzig Schreibmaschinenseiten. Da ein Drehbuch ungefähr sechzig bis hundert Bilder enthält, wird das Treatment ungefähr ebensoviele Bilder schildern. Es genügen aber auch weniger, weil ja erst im Drehbuch durch Gegenüberstellungen und Kontrastbilder der endgültige Rhythmus des Handlungsablaufes gefunden wird.

Da außer der Haupthandlung noch Kontrast- und Nebenhandlungen laufen, kann das Treatment außer dem kontinuierlichen Ablauf der Haupthandlungen zwischen aufeinanderfolgenden Bildern Kontrastbilder einschalten, die gleichzeitige Vorgänge zeigen.

Es gibt noch eine andere Möglichkeit ein Treatment zu schreiben: Man teilt es in Handlungskomplexe ein: In einer aufeinanderfolgenden Bildfolge wird die Haupthandlung in drei bis fünf „Akten“ oder Komplexen erzählt, zwischen denen je eine Blende liegt. Die Nebenhandlungen und Kontrastmilieus werden gesondert erzählt. Das Drehbuch mischt dann alle Einzelelemente, rhythmisch aufeinander abgestimmt, in bunter Reihenfolge durcheinander.

Das Exposé wird mit dem Kopf geschrieben, das Treatment mit Zeitgefühl, das Drehbuch wird rhythmisch komponiert und mit den Augen geschrieben.

Die Wesenszüge des Drehbuchs sind: Rhythmik und Optik. Das Exposé gibt den gesamten Spannungsbogen, das Treatment führt ihn Stein auf Stein zu einem geschlossenen Handlungsgebäude, in dem die einzelnen Zeitkomplexe in Stockwerke eingeteilt sind. Das Drehbuch gibt die Einzelspannungen und Kontraste dazu, rüt-

telt den Bau durcheinander und führt ihn erneut, um vielfältige Details und unerwartete Schnörkel bereichert, wieder auf. War schon das Exposé und das Treatment mit den Augen geschrieben, indem nichts vorkam, was nicht sichtbar gemacht werden kann, so ist das Drehbuch mit dem Kameraauge geschrieben. Das Auge des Filmdichters versetzte sich an die Stelle der Kamera und sieht alles vom Kamerastandpunkt aus. Das Drehbuch wird eigentlich für den Kameramann geschrieben. Wenn es im Exposé heißt, in einem Kaffeehaus versucht ein junger Mann vergebens, sich einem jungen Mädchen zu nähern, wird es vielleicht im Treatment heißen:

In einem vollbesetzten Kaffeehaus verdreht ein junger Mann den Hals, um Blickfreiheit auf ein mehrere Tische entfernt sitzendes junges Mädchen zu bekommen. Sie zieht die Beine etwas hoch und tut, als ob sie nichts merkte. Als er auf sie zugeht, um sich eine Zeitung von ihr auszuborgen, vertieft sie sich geschwind in ein Buch, dessen Titel „Ratschläge für Brautleute“ sie schützend vor sich hält.

Im Drehbuch wird es heißen:

Totale, das heißt Gesamtansicht eines Kaffeehausraumes. Er sitzt auf der linken, sie an der rechten Wand. Die Kamera fährt auf den jungen Mann zu. Halbnah der junge Mann und das Mädchen. Halbtotale des jungen Mannes, das heißt etwa Brustbild von ihm, wie er nervös eine Zeitung verkehrt, nur zum Schein vor sich hält, um das Mädchen ungestört zu beobachten. Die Kamera schwenkt zu dem jungen Mädchen und zeigt in der Großaufnahme ihre Beine, die sie kokett anzieht. Wenn der junge Mann erwartungsvoll auf ihren Tisch zuschreitet, kann im Höhepunkt der Spannung eine Unterbrechung eintreten. Entweder er stößt mit einer Kellnerin zusammen, die ein Tablett fallen läßt, oder ein Zeitungsverkäufer ruft einen Zeitungsroman „Was fehlt mir zum Glück?“ aus. Zwei alte Damen unterhalten sich über den Film „Wie lerne ich sie kennen?“. In dem Moment, in dem der junge Mann an den Tisch tritt, sehen wir das gefällig, aber ängstlich blickende Gesicht des jungen Mädchens, in Großaufnahme, von oben gesehen, also vom Standpunkt des aufrecht stehenden jungen Mannes, der auf die Sitzende herabblickt. Sein enttäushtes Gesicht, nachdem er die Andeutung verstanden hat, daß sie verlobt ist, kann von unten gezeigt werden, so wie das junge Mädchen ihn von ihrem sitzenden Standpunkt aus sieht.

Das Drehbuch zerfällt in etwa 60 bis 100 Bilder und 400 bis 600 Einstellungen. Bild heißt ein Schauplatz, in dem ununterbrochen eine Handlung abläuft. Derselbe Schauplatz kann nach Unterbrechungen wieder vorkommen. Einstellung ist eine Einzelszene, solange sie vom selben Kamerastandpunkt aufgenommen wird. Das Bild hat als Bezeichnung den Schauplatz, also Schlafzimmer, oder Freies Feld, die Einstellung hat die Bezeichnung des Kamerastandpunktes, also Totale (Gesamt), Halbtotale, Großaufnahme, Weit, halbnah, nah, von oben, von unten, schwenkend, fahrende Kamera und so weiter und wird fortlaufend numeriert.

Das wichtigste ist, daß jede Einstellung örtlich die Fortsetzung der vorangegangenen ist. Es muß die Kamera wie ein wanderndes Auge eine Verbindung zwischen den Einstellungen herstellen. Man kann nicht aus einer Totale in eine Großaufnahme springen. Es muß ein halbnahes Bild dazwischen liegen. Die Aufeinanderfolge von verschiedenen Kameraeinstellungen muß in einem wechselvollen Rhythmus vor sich gehen, der die Ruhe oder Bewegtheit der ganzen Szene bestimmt.

Zwei Mittel, deren sich der Drehbuchautor zur Erzielung filmischer Wirkung bedienen kann, sind der filmische Raum und die filmische Zeit. Der filmische Raum ist der durch die Kameratechnik künstlich hergestellte Raum. Ein Schauspieler kann in einer Doppelrolle zwei Mal in ein und demselben Raum erscheinen. Die rechte und die linke Bildhälfte werden getrennt aufgenommen und gemeinsam kopiert. Ebenso können mehrere Bilder übereinander kopiert und verschiedene Bildteile getrennt aufgenommen werden. Mehrere, an verschiedenen Orten aufgenommene Einstellungen können zu einer Szene zusammengefügt werden, als ob alle Einstellungen am gleichen Ort gemeinsam gemacht worden wären.

Filmische Zeit ist der ins Bild übersetzte Zeiteindruck. Die Zeitdauer der Bilder braucht nicht mit der Dauer der dargestellten Zeit übereinstimmen. Das soll nicht nur heißen, daß der Spieldauer von zwei Stunden zwanzig Jahre der Handlung entsprechen können, sondern, daß auch Einzelszenen gedehnt und gedichtet werden können. Da im Film alles Überflüssige und nicht Typische ausgelassen werden kann, ist es möglich, bei einer Flucht die charakteristischen Stationen so schnell aufeinanderfolgen zu lassen, als es in Wirklichkeit garnicht möglich wäre. Im Gegensatz dazu kann man die Zeit dehnen. Während jemand zum Fenster hinauspringt und zur Erde fällt, kann man die entsetzten Gesichter der Umstehenden breit ausmalen und dazu längere Zeit beanspruchen, als das Unglück dauert.

Wenn ich gesagt habe, daß das Drehbuch für den Kameramann geschrieben wird, so muß ich hinzufügen, daß man auch die Arbeit des Schnittmeisters vorbereiten muß. Man muß ihm die Möglichkeit geben, durch Schnitte die Szenen zu beleben und die wichtigsten Schnitte, ihre Länge und den Rhythmus ihrer Aufeinanderfolge anzudeuten. Jeder Drehbuchautor macht sich die filmische Zeit zunutze. Er kann Sprünge in der Zeit machen und jemanden, der soeben in seinem Zimmer gezeigt wurde, im nächsten Bild wo

ganz anders zeigen. Doch muß ein Zwischenschnitt, auch wenn er noch so kurz ist, dafür sorgen, daß eine Zeiteinheit zwischen den auseinanderliegenden Zeitpunkten liegt. Auch innerhalb eines Bildes können Zeitsprünge gemacht werden, doch muß auch da ein Zwischenschnitt eingefügt werden.

Der Wechsel der Einstellungen, die verschiedenen Kamerastandpunkte geben den ersten Anlaß zu einer schöpferischen Schneidearbeit. Während eine Szene von verschiedenen Standorten gedreht wird, kann der Schnittmeister verschiedene Einstellungen mischen, während nur der Ton gleichartig fortläuft. Die verschiedenen Einstellungen des Drehbuches, das bei einem Zwiegespräch einmal beide Gesamt, dann einen Sprecher in Großaufnahme vorschreibt, gibt dem Schnittmeister Gelegenheit, die Bilder zu mischen. Oder wenn es im Drehbuch heißt, daß ein Reiter immer näher herankommt, ist es gut, zwischen der Totale und Nahaufnahme eine Zwischeneinstellung zu schalten, bei der die galoppierenden Hufe zu sehen sind. So kann der Schnittmeister einen größeren Sprung von weit zu nah machen, indem er die rasend bewegten Hufe zwischenschneidet. Wenn es kein aufgeregter Ritt ist, der kurze Schnitte erfordert und vielleicht ängstlich davonfliehende Hunde in einer Gegeneinstellung zeigt, kann er lange Schnitte machen und idyllisch bei heranziehenden Wolken und im Wind sich bewegenden Baumwipfeln verweilen. Je mehr eine Szene gegliedert wird, um so lebendiger wirkt sie.

Das Drehbuch schreibt aber nicht bloß das Bild, sondern auch den Ton vor. Nicht nur das gesprochene Wort, jedes Geräusch und die Musik, sofern sie in die Handlung eingreift, müssen in Zusammenhang mit dem Bild gebracht werden. Wenn ein Film am Schluß in eine feierliche Musik ausklingt, müssen viel Bewegung, Menschenansammlungen, fahrende Schiffe oder ziehende Wolken im Bild sein. Beim Bismarckfilm wurden in einem Moment, den die Handlung garnicht erfordert, Fahnen präsentiert, weil hier die Musik in feierlicher Weise einsetzte. Die Szenen während des Festes in Biarritz wurden genau nach der Länge der vorgeführten Ballettszenen entworfen, die Dialoge nach der Länge der sie begleitenden Musikstücke geschrieben und mit der Stoppuhr in der Hand rhythmisch aneinandergereiht.

Ein Bild wird also durch die verschiedenen Einstellungen gegliedert. Über den Wechsel des Kamerastandpunktes, der eine Szene erfaßt, Gesamt und im Detail zeigt, gibt es noch Gegeneinstellungen, die

Kontrastbilder zeigen. Ich will als Beispiel Ausschnitte aus dem 10. Bild des Filmes „Frau nach Maß“ zeigen, den Helmut Käutner nach dem Lustspiel von Eberhard Förster geschrieben und inszeniert hat. Am Polterabend Christian Bauers und Annemaries geht es in Christians Atelierwohnung sehr laut zu, bis beide zu streiten anfangen. Das Getöse der Gäste, das sich auch auf den offenen Balkon ausdehnt, stört Herrn Schmott, der am gegenüberliegenden Balkon aus Gesundheitsrücksichten im Freien schläft. Wie nun diese beiden Kontrastmilieus in rhythmischer Weise abwechseln, wie die ganze Szene optisch und akustisch in Gegensätze aufgelöst und mit Tempo abwechslungsreich gestaltet ist, scheint mir ein eindringliches Beispiel, wie man ein Bild gliedern soll.

In Christian Bauers Atelier.  
(Der Polterabend hat bereits begonnen.)

69.

Alle treten lachend und albernd auf den Dachgarten heraus.

**Überblendung!**

— Klaviertakte setzen schon während der Überblendung ein, quasi 1 Stunde später —

70.

Wie in einer improvisierten Parkettreihe sehen die Gesichter, ins Atelier gewandt, (vom Atelier aus gesehen), Julius, Gärtner, Buchmann, Annemarie und Christian zeigen Aufmerksamkeit,

— an der Kamera vorbei — aus dem Bild.

— Klaviermusik, Einleitende Takte der Musik No. 2 —

71. Gegeneinstellung.

An der gegenüberliegenden Wand ist ein Moritat-Plakat befestigt.

Hermine steht mit einem Besen in der Hand daneben.

Am Flügel hat der Kapellmeister Platz genommen.

Sie beginnt ihre Moritat.

— Die Moritat schildert in 6—9 Stationen die Vorgeschichte von Annemarie's und Christians Verlobung, in betont drastischer und übertrieben bürgerlicher Manier in der Art der üblichen Hochzeitscherze, mit Klapperstorchscherzen und dergl. —

72—82. Moritat.

Einstellungsschema.

Jede Strophe ist vierzeilig. Während der ersten beiden Zeilen sieht man jeweils ausschließlich Hermine und den Kapellmeister, bei den letzten beiden Zeilen das betreffende Bild der Moritat in Detail-Einstellung, die letzte Zeile wird wiederholt, dabei sieht man die Zuhörer, die ab der 2. Strophe diese

wiederholte Zeile jeweils mitsingen.

Zwischendurch eingeschnitten:

83.

Auf dem Nachbar-Dachgarten wird ein schlichtes, fahrbares Messingbett aus dem Schlafzimmer heraus auf den Dachgarten gefahren.

Herr Schmott schickt sich an, im Freien zu übernachten. Er steigt ins Bett und horcht ärgerlich auf den Nebendachgarten herüber, aus dem die Moritat und das Klavierspiel herausdringen.

Nach Beendigung des Liedes —

84. Totale:

Alle applaudieren.

(Inzwischen ist die Gesellschaft sehr laut geworden und das Brautpaar liegt sich bereits streitend in den Haaren.)

94.

Paul ist besorgt den Vorgängen gefolgt. Er sagt einlenkend:

Christian's Stimme, unbeirrt:

95.

Annemarie, schon leise und ironisch:

Campe, einlenkend:

Hermine wiegt bedauernd den Kopf.

Bauer, aufgebracht:

Na, dann wollen wir mal wieder einschenken.

Ich will keine Schauspielerin zur Frau, ich will eine Frau zur Frau!

Die treusorgende Gattin am elektrischen Herd!

Bei mir ist es gerade umgekehrt: wenn ich mit meiner Frau zu Hause nicht übers Theater quasseln könnte, dann wüßte ich gar nicht, was ich mit ihr machen sollte.

Kaum hat das Fräulein ein bißchen Theaterluft geschnuppert, setzt sie sich auf die Hosen und will Schauspielerin werden, nur weil ihr Mann beim Theater ist. Das ist ja lachhaft!

Annemarie will hochfahren,  
Paul faßt sie besänftigend am Arm.

— Stimme Christians: —

Ich jedenfalls denke nicht daran,  
meinerseits mitzuhelfen, Dilettantis-  
mus zu züchten, zum Donnerwetter  
nochmal!

96.

Dr. Gärtner liest,  
ohne etwas von dem Streit zu merken,  
in einem Manuskript.

97.

Herr Schmott hat offenbar nicht  
schlafen können.  
Er schaut über die trennende Glas-  
wand vom Nachbargarten herüber und  
sagt flehend und sehr sanft:

Dürfte ich die verehrten Herrschaften  
bitten, sich vielleicht etwas leiser zu  
streiten? Ich pflege nämlich aus ge-  
sundheitlichen Rücksichten in mond-  
hellen Nächten auf der Veranda zu  
nächtigen.

98. Gegeneinstellung:

Alle blicken verblüfft auf die nächt-  
liche Erscheinung.

Christian, aus dem Konzept gebracht,  
sagt grob:

Ja, was denn, das ist doch nicht unsere  
Schuld!

99.

Herr Schmott, weiter sanftmütig:

Gewiß nicht, schuld daran ist wohl  
nur meine Konstitution!

100. Aus Schmott's Blick:

Hermine drängt alle Gäste und das  
Brautpaar ins Atelier und schließt  
einen Flügel der Ateliertür,  
indem sie sagt:

Der Herr im Nachthemd hat voll-  
kommen recht, wir können uns auch  
leiser streiten!

Campe:

Müßt Ihr auch das ausgerechnet zwölf  
Stunden vor der Hochzeit klarstellen.

Für die Länge eines Bildes gibt es keine Vorschrift. Ein kurzes Bild  
besteht aus einer Einstellung, ein langes Bild, wie das 10. aus „Frau  
nach Maß“, das allerdings den ganzen Wohnkomplex Bauer zeigt,  
aus fünfzig Einstellungen. Die Einstellungen werden fortlaufend

numeriert. Das genannte Bild beginnt mit der 50. und endet mit der 104. Einstellung.

Das Wichtigste bei der Aufeinanderfolge der Bilder sind die Übergänge. Denn entweder muß das folgende Bild handlungsmäßig die Fortsetzung des vorangegangenen sein oder es muß ein Übergang gefunden werden. Dies ist der Fall, wenn zwei Bilder Kontraste sind, oder wenn ein Sprung in der Handlung eintritt. Wenn man keinen Übergang findet, muß man abblenden. Eine Blende soll man aber nur wie den Vorhang im Theater verwenden, als Cäsus, um durch eine Pause die Handlung aktmässig einzuteilen.

Keinen Übergang braucht man, wenn ein Bild im Fortfließen der Handlung die logische Folge des vorangegangenen ist. Wenn ein Mann telefoniert und im nächsten Bild die angerufene Frau erscheint. Die rhythmische Gliederung eines Drehbuches erfordert aber oft, daß Bilder, die in gar keinem Zusammenhang stehen, aufeinanderfolgen. Da muß ein Übergang gefunden werden.

Es gibt Wortübergänge, Bildübergänge und Tonübergänge. Wir sehen eine Frau, die Äpfel verkauft und im nächsten Bild ihren Sohn, der Soldat in der Stadt ist. Wie kann man den Apfelstand mit der Kaserne verbinden? Ein Wortübergang wäre: Eine Käuferin fragt die Frau nach dem Befinden ihres Sohnes. Darauf sagt diese, der ist Soldat. Nun erwarten wir bereits im nächsten Bild ihn zu sehen.

Ein Bildübergang: Die Frau vergißt, die Äpfel zu wiegen, weil sie wie verückt auf die Uniform eines vorbeigehenden Soldaten blickt, oder auf ein Bild ihres Sohnes. Im nächsten Bild verwandelt sich der Soldat oder das Bild in ihren Sohn, der in der Stadt exerziert. Dabei genügt es, den Übergang nur an einem Teil der Uniform zu zeigen. Sie blickt nur auf das Seitengewehr. Das Seitengewehr in Großaufnahme. In der nächsten Totale erscheint bereits der Sohn, der auch ein Seitengewehr trägt.

Ein Tonübergang: Die Frau hält inne, um eine vorbeimarschierende oder aus dem Radio kommende Militärmusik zu hören. Zu derselben Musik marschiert ihr Sohn im nächsten Bild in der Stadt.

Eine Überblendung nennt man, wenn ein Bild langsam verschwindet und das nächste Bild, zuerst undeutlich über das verschwindende Bild überkopiert, langsam Gestalt annimmt. Wenn sich also ein Bild in das folgende verwandelt. Bild- und Tonübergänge

können in dieser Weise durchgeblendet werden. Wenn nicht ein gleicher Gegenstand, wie das Seitengewehr, oder ein gleicher Ton, wie die Militärmusik, das Verbindungsmittel herstellt, kann auf ähnliche Bilder oder Gegenstände übergeblendet werden. Der Rauch einer Zigarette wird immer dichter und verwandelt sich in den Rauch einer Lokomotive. Das Pfeifen der Lokomotive verwandelt sich in das Pfeifen eines Sportschiedsrichter. Dabei kann eine Ton- und Bildüberblendung gekoppelt werden. Das Ventil der Lokomotive, das das Pfeifgeräusch ausstößt, kann sich in die Pfeife des Schiedsrichter zu gleicher Zeit verwandeln.

Außer den sinngemäßen Übergängen gibt es auch **Kontrastübergänge**. Ein Bild schließt mit der Feststellung, daß das größte Glück das Eheleben darstelle. Im nächsten Bild verprügeln sich zwei Eheleute. Ein Landesfürst sitzt an einer üppigen Tafel. Nur ein Stück trocken Brot bleibt übrig, um im nächsten Bild die einzige Mahlzeit für einen seiner ärmlichen Untertanen zu bilden. Auf die holde Harmonie eines Geigenspiels folgt schreckliches Krächzen. Der Geigenvirtuose wird im nächsten Bild von einem schreienden Kind abgelöst.

Auch ein und derselbe Gegenstand kann eine Überblendung erfahren: Ein neuer Hut wird schmutzig und alt. Wahrscheinlich ist der Träger in Not geraten. Ein Frühlingsbaum verwandelt sich in einen schneebedeckten und zeigt das Verstreichen der Zeit an. Eine Frau trägt ärmliche Kleider, die sich in elegante verwandeln.

Besonders bei letzteren Beispielen kann die **Wischblende** angewendet werden. Der Baum oder das Kleid blenden nicht in die Verwandlung über, sondern das neue Bild schiebt sich von oben, von einer Ecke oder von der Seite langsam das andere verdrängend vor, sodaß zuerst nur die Krone des Baums, die Schultern der Frau winterlich oder elegant sind, und der andere Teil noch dem vorigen Bild angehört. Langsam schiebt das neue Bild das andere weg. Eine andere Art der Wischblende ist, daß das neue Bild in die Mitte inkopiert wird und langsam sich vom Mittelpunkt her verbreitet. Bei der **Fächerblende** öffnet sich das neue Bild fächerförmig, in dem die hellen Teile des Fächers anfangs dem alten Bild, die Schattenstreifen des Fächers dem neuen Bild angehören, bis sich diese beim Öffnen des Fächers über das ganze Bild verbreiten.

Bei der **Simultanaufnahme** ist ein geistiges Bild, das sich jemand vorstellt, über das wirkliche Bild kopiert. Einem Mann, der an einem Bankschalter steht, erscheint der Bankier, dem er die

Zinsen zahlt, als Geier. Während der Bankier ganz friedlich das Geld in Empfang nimmt, droht der Geier den armen Mann zu erwürgen. Der Mann wird immer kleiner, bis er neben der wirklichen Erscheinung zusammenschrumpft.

Selbstverständlich muß der Drehbuchautor die Möglichkeiten der *T r i c k a u f n a h m e n* kennen, um seinen Stoff filmisch zu entwickeln. Unterdrehen, Rückwärtsdrehen, Doppeltbelichten ermöglichen die Wiedergabe seelischer Vorgänge, die nur der Film bildlich darstellen kann.

Ton und Bild stehen noch die Möglichkeit der *R ü c k b l e n d e* zur Verfügung. Ein zurückliegender Vorgang taucht in der Erinnerung als Bild oder Ton wieder auf. Damit kann ein dramaturgischer Kniff verbunden werden: Wenn einem sich streitenden Ehepaar die Liebesschwüre, die sie sich ehemals gegeben haben, unterlegt werden, ist das von spannendem Reiz. Es kann aber auch in der Rekonstruktion eines vergangenen Vorganges eine Aufklärung liegen: Am Anfang eines Filmes sahen wir zwei Menschen über eine Felswand abstürzen. Am Schluß des Filmes zeigt die Rückblende viel deutlicher als am Anfang, daß beide miteinander gerungen haben und der eine den anderen in den Abgrund gestoßen hat.

Der Drehbuchautor muß auch die einfachen Möglichkeiten der *K a m e r a t e c h n i k* beherrschen. Er muß wissen, daß die Stimmung eines Bildes hervorgezaubert wird, indem der Kameramann ein Bild hart oder weich aufnimmt. Ob er einen Weichzeichner oder ein gewöhnliches Objektiv einschraubt, ob er mit hellem Filter oder mit Gazeschleier, mit dreifachem Gazeschleier oder mit eingefettetem hellen Filter arbeitet. Dieselbe Landschaft kann mit diesen Mitteln morgendlich, abendlich, im Sonnenschein, bewölkt, im Sturm oder im Regen erscheinen. Der Drehbuchautor muß daher auch immer die Atmosphäre vorschreiben. Morgens, wenn eine nüchterne Stimmung herrscht, abends, wenn weiche Bilder verlangt werden.

Die technischen Mittel sind nur dazu da, um die vom Filmdichter vorgeschriebene Symbolik der Bilder zu verwirklichen. Vor allem aber muß der Drehbuchautor wissen, wie das Objektiv die von ihm vorgeschriebenen Bilder sieht. Er muß sozusagen in Bildausschnitten sehen. Er muß wissen, daß bei einer langen Brennweite die Menschen in einem freundlichen Verhältnis zum Hintergrund erscheinen, daß der Hintergrund bei kleiner Brennweite zusammenschrumpft und die Bewegungen härter werden. Er muß in einem vertrauten

Verhältnis zu allen Objektivarten stehen und geradezu eine Leidenschaft für Beleuchtungseffekte haben. Schatten werfen Sorgen auf die Gesichter, Sonne Frohmut. Aber es muß immer Kontraste geben und vor allem muß das Licht plastisch modellieren. Wenn der Drehbuchautor vorschreibt, daß ein Paar, das eine aufgeregte Auseinandersetzung hat, durch eine Pergola schreitet, die von Weinlaub umspannt ist, dann beabsichtigt er eben, daß der Kameramann geheimnisvolle Lichteffekte, die durch den partiellen Schatten der Blätter hervorgerufen werden, hervorzaubert. Wenn er für eine Unterredung ein Kellerlokal vorschreibt, dann will er eben durch geheimnisvolles Helldunkel eine obskure Stimmung schaffen. Jede Vorschrift des Drehbuches muß einen symbolischen Sinn haben und muß durch filmische Mittel ausbaufähig sein.

Eine Bereicherung jedes Filmes sind die sogenannten Gags. Ein Gag ist ein filmischer Witz. Es gibt inhaltliche, optische und akustische Gags. Der vollendete Gag wird alle drei Eigenschaften vereinigen. Der inhaltliche Gag ist ein netter Einfall, der mit der Handlung im Zusammenhang steht: Ein junger Mann, der sich nur sehr schwer einem Mädchen nähern kann, erhält von einem Hund ein Kuvert mit der Anschrift des Mädchens apportiert, das diese verloren hat. Ein optischer Gag: Ein Mann wirft in der Wut einen harten Gegenstand an eine alte Standuhr. Ihr Gehäuse öffnet sich durch den Anprall und es rollen Billardkugeln heraus. Ein akustischer Gag: Die alte Uhr fängt durch die Erschütterung zu schlagen oder gar zu spielen an. Ein inhaltlicher, optischer und akustischer Gag zusammen wäre es, wenn der Mann aus Wut, weil er die Billardkugeln nicht gefunden hat, sinnlos auf die Uhr schlägt und es in dem Film eine gewisse Rolle gespielt hat, daß die Uhr nicht geht oder nur um viel Geld zu reparieren wäre, und wenn die Uhr zu gleicher Zeit die Kugeln herausfallen läßt und zu spielen beginnt. Dann gibt es noch Gags, die auf Trickaufnahmen beruhen. Die bekanntesten sind, wenn der Film zurückgedreht wird, ein Sprung in verkehrter Richtung gezeigt wird, das Geschloß in den Kanonenlauf wieder zurückfährt oder marschierende Soldaten auf einmal nach rückwärts gehen. Jede gelungene Trickaufnahme ist eigentlich ein Gag.

Die Hauptaufgabe des Drehbuchautors ist es, alle Vorgänge bildlich zu zeigen. Es darf nicht von jemandem gesagt werden, er sei arm. Man muß an seiner Kleidung oder dem vergebliehen Suchen in seiner Börse nach Geld sehen, daß

er arm ist. Es darf nicht gesagt werden, der Vater hat die Rechnung bereits bezahlt, sondern man muß diesen Vorgang oder die Quittung zeigen. Auch ein Tonfilm muß so bilderbuchmäßig verständlich sein, daß ein Ausländer, der kein Wort des Dialoges versteht, die Handlung verfolgen kann. Der Film hat etwas von der *biblia pauporum* oder den Moritatensängern, die alles im Bilde zeigten. Das Sichtbarmachen bezieht sich auch auf Stimmungen. Eine Auseinandersetzung, in der die reinsten menschlichen Gefühle zutage treten, wird auf Bergeshöh oder in einem Schulzimmer stattfinden, eine Unterredung voll menschlicher Gemeinheit in düsterem Nachtmilieu. Regen und Sonnenschein sind solche Stimmungsfaktoren. Wenn dem Helden zum Weinen ist, regnet es meistens mit Scheffeln. Das Wesen des Films ist Bewegung. *Kίνημα* heißt Bewegung. Die Aufgabe des Drehbuchautors ist, die Grundlage zur wechselnden Bilderfolge zu geben, die dann durch den Schnittmeister im endgültigen Rhythmus festgelegt wird. Die beste Schule für den Drehbuchautor ist die des Schnittmeisters. Dort lernt er das Tempo, mit dem kurze Szenen aufeinanderfolgen müssen, das Verweilen beim Detail bei beruhigterem Handlungsablauf. Der Rhythmus des Szenenwechsels, das Nebeneinander der Überblendung, die an eine Fuge gemahnt, das Ineinandergreifen und Sich-Unterbrechen von Kontrastmilieus, das Fortführen der Stimme in eine folgende Szene erinnert an die Technik einer Partitur, bei der die Takte Einstellungen, die Töne Bilder sind. Während der Grundrhythmus des menschlichen Aufnahmevermögens ein hell und ein dumpf klingendes bam-bam ist, in dessen verschiedene Schattierung wir die Folge vollkommen gleicher Glockenschläge zweiteilen, besteht auch beim Rhythmus der Bildfolge die Tendenz, auf ein helles, freudiges Bild ein dunkles, trauriges folgen zu lassen. Oder besser gesagt, das folgende Bild soll inhaltlich die Erwartung des vorangegangenen umkehren. Die Überraschung, daß immer etwas anderes kommt, als man gerade erwartet, ist der beste Motor im Vorwärtsjagen der Handlung. Deswegen wird ein geschickter Drehbuchautor die Spannung damit nähren, daß er nicht nur die Schauplätze wechselt, sondern auch die Stimmung des Inhalts dauernd wechselt. Der Vorgang, daß ein Mann eine Frau küßt, kann in zehn verschiedenen Einstellungen dramatisch gesteigert werden, bei denen jede eine andere Stimmung als die gerade erwartete zwischen Schüchternheit, Ungestüm, Hingabe und Sichwehren zeigen kann. Vollständig unfilmisch wäre es, wenn die Umgebung dieses Kusses immer dieselbe bliebe. Das Liebespaar kann gehen, aus der Schüchternheit des Zim-

mers über die Gefahr einer Treppe durch die offizielle Haltung eines Ganges, in die verschwiegene Möglichkeit einer Nische bis in die Freiheit eines Balkons. Daß dann während des Kusses der Mond scheint, das Meer rauscht und eine Palme im Winde weht, ist eine selbstverständliche Zugabe. Das Wesen des Kinos ist und bleibt eben die Bewegung. Der beste Ausdruck dafür ist die wandernde Kamera. Zwei Straßensänger, die mit ihrer Drehorgel in einem Hofe stehen, sind unfilmisch. Es sei denn, daß die Kamera wandert und sich öffnende Fenster, fallende Geldstücke und herumspringende Kinder zeigt. Am besten ist es wohl, wenn die Drehorgelmänner eine Straße hinunterfahren und ein wechselndes Bild als Hintergrund haben.

Viel wichtiger als die Beherrschung der technischen Weisungen, wie Totale, Wischbilder und wandernde Kamera, die jedermann in kürzester Zeit erlernen wird, ist die angeborene Fähigkeit, alle Handlungsvorgänge optisch zu sehen. Nur ein Augenschmied kann ein Drehbuchautor sein. Zu jedem Stimmungswert müssen ihm hunderte von Phantasiebildern einfallen. Der ideale Drehbuchschreiber ist ein Schnellmaler, der in seiner Vorstellungswelt für jeden Vorgang ein konkretes Bild in Gedanken sieht. Das Gegenteil eines Drehbuchschreibers ist ein Dialogdichter, der die Vorgänge mit Worten erzählt. Dem idealen Drehbuchschreiber muß der Stummfilm das höchste Ideal sein, der ihn zwingt, alles optisch zu zeigen. Man wird keinen Tonfilm ohne Dialoge machen, ebensowenig wie ohne Musik. Aber die Dialoge sollen nicht mehr als eine Zugabe sein. Die Handlung darf niemals nur im Wort verankert sein. Ein schlechtes Drehbuch erkennt man an langen Dialogen, ebenso wie man ein schlechtes Theaterstück an übermäßiger Verwendung von Lyrik erkennt. Der geborene Dramatiker wird die Handlung nicht in Gedichte, sondern in *scènes à faire* auflösen, das sind Szenen, in denen etwas sichtbar geschieht. Er wird Requisiten verwenden, um besonders augenfällig das Geschehen zu demonstrieren. Ein Degen wird gezogen, ein Brief wird entwendet, oder eine Banknote wandert von einer Hand in die andere. So wie der Dramatiker die Lyrik, muß der Drehbuchdichter die Dialoge nur zusätzlich verwenden. Seine Hauptaufgabe muß sein, für jeden Stimmungswert ein typisches Bild zu finden. Er muß in Einstellungen denken und das beherrschen, was man im Stummfilm die Montage und heute den Schnitt nennt. Voraussetzung dazu ist ein filmisches Sehen, das alle Vorgänge in bewegten Bildern sichtbar macht.

Unfilmisch ist es, wenn ein Gelehrter vor einem Mikroskop sitzt und verschiedene Reagenzflächen betrachtet, bis er die richtige findet. Die leblose Nebeneinanderstellung der verschiedenen Bilder, die er durch das Mikroskop sieht und der bewegte Ausdruck seines Mienenspiels sind für das Theater geeignet, wo sie durch das Wort erläutert werden können. Im Film muß man eine einzige Reagenzfläche sehen, die sich unter verschiedenen Flüssigkeiten verändert. Filmisch ist es, wenn zu den Worten, die einen Caisson erklären, ein Wasserglas umgestülpt wird, das einen luftfreien Raum unter der Wasserschicht frei läßt, oder wenn die langsame Gewöhnung der Lunge eines Arbeiters in dem luftverdünnten Raum, die bei plötzlichem Eintritt platzt, mit einer Papiertüte demonstriert wird, die bei langsamem Vollpusten hält, bei plötzlichem zerreißt.

Es gibt noch eine andere dramatische Steigerung des filmischen Sehens. In einem amerikanischen Film gerät ein Dampfer mit einer wichtigen Goldladung in Seenot. Die brandenden Wogen genügen nicht dem Filmdichter. Eine Dampfwalze, in der das Gold verborgen ist, löst sich durch den Sturm von ihren Ketten und, von einer Schiffsseite zur anderen rollend, droht sie die Holzwände zu durchbrechen und ins Wasser zu stürzen. Dieser dramatische Vorgang wird im Schiffssalon, in dem alle Passagiere angsterfüllt verharren, von einem Klavier wiederholt, das von einer Seite zur anderen rollt und die Menschen zu zerdrücken droht.

Unfilmisch ist es, wenn es dem Filmdichter nicht gelingt, das Geschehen in Bilder aufzulösen, sondern wenn er es erzählen läßt. Mit einem Wort, wenn er eine unsichtbare Handlung gibt. Es sei vorweg gesagt, daß dies der Fehler der meisten schlechten deutschen Filme ist. Die Gefahr des Deutschen, der kein Augen- und Tatsachenmensch, sondern ein Gedankenmensch ist, liegt in seiner literarischen Einstellung, mit der er an alle Dinge des Lebens, auch an den Film, herangeht. Der Fehler des deutschen Films ist es, daß er Handlungsvorgänge in den Dialog legt. Auch die Amerikaner reden viel im Film. Aber es sind nur lustige Pointen, Witze als Draufgabe. Niemals wird die Handlung durch Worte erzählt.

Zusammenfassend möchte ich eine Definition des Wortes filmisch geben: Filmisch ist die Sichtbarmachung wechselnder Bilder, bei denen jede Bewegung in ursächlichem Zusammenhang zur Handlung steht. Nicht nur die Handlung muß optisch erfassbar sein, auch alle Requisiten, das Milieu, die Architektur, die musikalische Begleitung und die kleinsten sichtbaren Details

müssen eine dramatische Bedeutung haben. Diese dramatische Bedeutung muß ein Spannungsmoment enthalten, zum Beispiel das der Überraschung: Ein Mann zieht in das Haus der geliebten Frau und findet dort die größte Unordnung vor. Ein zerbrochenes Küchengeschirr kann eine dramatische Bedeutung annehmen. Ferner muß im Filmischen eine symbolische Bedeutung liegen, eine typisierende, verallgemeinernde Sichtbarmachung vieler unsichtbarer seelischer Regungen. Ein mit Liebe gedeckter Frühstückstisch oder ein überlaufender Milcheimer können mit einem Bild Verhältnisse schildern, zu denen der Epiker mehrere Romanseiten verwenden würde. Der Filmdichter muß soweit typisieren, daß er überhaupt nur Bilder zeigt, die, allein, eine ganze dramatische Situation vollauf veranschaulichen. Seine Bilder dürfen keine Einzelphotographien des Lebens sein, sondern jede Einstellung muß aus den Einzelercheinungen das Allgemeingültige, Typische und Ewige abstrahieren und wie ein Gleichnis erscheinen. Damit ist Schillers ästhetische Forderung erfüllt, die Rolf Lauckner<sup>3</sup> folgendermaßen formuliert: „Kunst entsteht erst, wenn ein schöpferischer Geist einen gestalteten Lebensgehalt über das Sinnbild in eine rein geistige Ebene führt, vom Leben ab, in den verdichteten, gefühlten und bewußten Vergleich mit dem Leben.“

Diese sinnbildliche Gestaltung des Lebens mittels symbolischer Bilder kannte bereits die Montage des stummen Films als „An- gleichung“. Während sich ein Mädchen opferte, wurde ein Lamm geschlachtet. Aber im Tonfilm muß die Symbolik innerhalb des realen Bildkreises bleiben. Ein Film, in dem jedes Bild von einer symbolischen Bedeutung ist, war „Die blonde Venus“.

Amerikanische Studenten ziehen in den deutschen Wald. Ihre saloppe Kleidung, Botanisierbüchsen und Rucksäcke charakterisieren ihre romantische Einstellung. Sie belauschen nackt badende Schauspielerinnen des Nachbarstädtchens, die ihnen wie Nymphen erscheinen. Im nächsten Bild schon sitzt der eine der Studenten in Amerika in seiner Wohnung mit der von Marlene Dietrich dargestellten Schauspielerin, die er geheiratet hat. Unordnung in der Wohnung zeigt, daß er krank ist und kein Geld hat. Deutsche Lieder, die sie an der Wiege des gemeinsamen Kindes zu einer Spieluhr singt, zeigen ihr Heimweh nach Deutschland und den früheren Verhältnissen. Die Erinnerung an ihre Bekanntschaft wird jetzt und am Schluß bei ihrer Wiedervereinigung als Leitmotiv gezeigt. Keine Wiederholung des Bildstreifens nach Art des stummen Films, sondern das Kind verlangt vor dem Einschlafen, daß beide das Märchen vorspielen, bei dem der Vater eine Nymphe im deutschen Wald gefunden hat. Selbst der brummige Taxichauffeur, der auf die Mädchen wartete, erhält als Cerberus eine symbolische Bedeutung. Sie tritt wieder als Sän-

<sup>3</sup> in einem Aufsatz im „Film-Kurier“ 1939.

gerin auf und verschafft sich heimlich von einem Millionär das Geld, das ihr Mann für eine Kur in Deutschland braucht. Sie lebt mit dem Millionär im Luxus. Das sieht man nur darin, daß sie in einem Reitdress an einen Baum gelehnt steht. Die glückliche Zeit mit dem Millionär ist durch folgendes symbolische Bild veranschaulicht: Beide fahren, vom Sturm aneinandergedrängt, in einem rasenden Motorboot. Die Wellen schlagen hinter ihnen brandend zusammen und das grandiose Panorama New Yorks wölbt sich über ihnen. Als der rückkehrende Mann ihren Treubruch erfährt, will er ihr das Kind nehmen. Sie flieht mit dem Kind von Stadt zu Stadt vor seiner Verfolgung. Wenn sie als Vamp auftritt, ist sie in ein Raubtierfell gehüllt, dem sie als glitzernde Schlange entsteigt. Je mehr sie moralisch und seelisch herunterkommt, um so mehr sind ihre Kleider zerrissen, um so mehr gleichen die Lokale und Unterkünfte Hühnerställen, bis das Leitmotiv, die Spieluhr, sie mit ihrem Mann wieder zusammenführt.

Aber nicht nur für das Auge muß der Filmdichter den Rahmen der Einstellung schaffen, auch für die Musik muß er ein Bett bauen, in dem diese nach dramatischen Steigerungsmöglichkeiten steigen und fallen, sich verbergen und ausweiten, fluten und ebbend sein kann. In der „Mississippi-Melodie“ will der Großvater diese bei der Vereinigung der Brautleute spielen. Da diese aber bis zum Schluß des Films durch abenteuerliche Vorkommnisse hinausgeschoben wird, wird er immer wieder unterbrochen, bis er am Schluß endlich die langerwartete Melodie spielt.

Wenn die berühmte Eselserenade aus „Tarantella“ auf dem Trab eines Esels basiert, oder die „Geschichten aus dem Wienerwald“ aus der Vereinigung eines Vogelgezwitschers mit dem Trab eines Fiakers entstehen, ist das tonfilmisch gesehen und gehört. Es ist auch dramatisch, wenn eine bestimmte Melodie als Leitmotiv bei ähnlichen Situationen wiederkehrt. Richard Wagner hat in dieser Beziehung dem Tonfilm das beste Beispiel gegeben. Der Filmdichter muß die Voraussetzung geben, daß eine Melodie einmal auf einer Grammophonplatte, einmal von wenigen Instrumenten, dann einmal von großem Orchester und ein anderes Mal nur gesummt wird. Falsch wäre es, einfach zweitausend Meter Musik von einem Orchester zu bestellen, die dann dem Bildstreifen unterlegt werden. So muß auch die Musik eine symbolische Bedeutung bekommen und in dramatische Phasen vom Filmdichter zergliedert werden. Erst der Umstand, daß die einzelne Einstellung von einer symbolischen und allgemeingültigen Bedeutung ist, macht den Spielfilm im Zusammenhang mit einer logisch konstruierten dramatischen Handlung zu einem Kunstwerk.

Am Schluß sei noch die Frage aufgeworfen, inwieweit die Mon-

tagemethoden des Stummfilms<sup>4</sup> für den Tonfilm ausreichen? Der Stummfilm bedurfte keines so straffen dramatischen Aufbaues, weil er mehr Bilder zur Illustrierung einer Handlung brachte, die er in Titeln erzählen konnte. Seine Dramatik beschränkte sich mehr auf einen abwechslungsreichen Schnitt. Sein Hauptmittel war der Kontrast! Auch heute gibt es keine Filmhandlung ohne Kontrastmilieu. Die Methode der „Parallelität“ führte zwei Nebenhandlungen aus den beiden Kontrastmilieus ineinander und wog sie gegeneinander ab. Auch darin hat sich heute nichts geändert. Die „Angleichung“, daß man durch symbolische Bilder reale Handlungen andeutet, wird nicht mehr angewandt. Aber in dem Film „Extase“ brachte die Geburt eines Pferdes der jungen Ehefrau die Kinderlosigkeit ihrer Ehe zum Bewußtsein. Als sie nackt vor einem wilden Pferde flieht, stürzt sie, gleichsam mit fliehenden Mähnen, ihrem Retter in die Arme. Es ist dies eine Art Angleichung.

Wenn man eine Szene, zum Beispiel einen Boxschlag, nicht zeigen, sondern nur andeuten will, kann man die Auflösung in einzelne Szenen, die Vergangenheit oder Zukunft gegenwärtig machen, oder die Umschreibung, die statt des Geschehens seine Wirkung zeigt, anwenden. Das Anlegen eines Boxhandschuhs deutet auf Zukünftiges, das Anlegen eines Verbandes auf Vergangenes, die entsetzten Gesichter der Umstehenden, ein Schmerzensschrei oder das Fallen eines Körpers machen die Wirkung gegenwärtig.

So sieht man, daß die Montagemethoden des Stummfilms auch heute noch beim Schnitt und seiner Voraussetzung, dem Drehbuch des Tonfilms, Geltung haben. Sie reichen aber nicht aus. Denn der gesprochene und gesungene, von fester Musik begleitete Tonfilm ist ein dramatisches Kunstwerk, das nur dem Drama vergleichbar ist. Daher muß der Filmdichter neben dem Schnitt des stummen Films für den dramatischen Aufbau der durch keine Titel und Aktschlüsse geteilten durchgehenden Handlung die Dramaturgie des Theaterstückes beherrschen. Das filmische Detail des Drehbuches wird er aber erst beherrschen, wenn er in der Lage ist, neben der Dramatik der Handlung, jeder einzelnen Einstellung eine symbolische Bildwirkung von allgemeiner Gültigkeit zu verleihen. Erst dieser mit den Augen dichtende Mensch, der alles in Bildergleichnissen sieht, kann ein Filmdichter genannt werden.

<sup>4</sup> ausführlich besprochen in W. Pudowkin: „Filmregie und Manuskript“ (Berlin 1928).

## Film und Technik.

Seit jeher war es der Traum des faustischen Menschen, lebende Bilder dem Auge vorzuzaubern. Leonardo und nach ihm Newton bemühten sich durch Mischung mehrerer Bilder und Farben bewegte Effekte zu erreichen. Herschel und Faraday wurden durch einen Vortrag über die Beharrlichkeit des Sehens in Bezug auf bewegte Gegenstände, die Roget 1824 vor der Royal Society in London hielt, zu ähnlichen Versuchen angeregt. Aber erst dem Belgier Plateau gelang es 1829, und dem österreichischen Artillerieoffizier Dr. Simon Ritter von Stampfer 1834, bewegte Bilder sichtbar zu machen. In chronologischer Folge wurden Zeichnungen bewegter Phasen an einer rotierenden Welle befestigt und durch einen Schlitz betrachtet.

Nach Erfindung der Photographie erfand der österreichische Feldmarschalleutnant Baron Franz von Uchatius den ersten Kinovorführungsapparat, indem er 1853 Stampfers Zoetrop oder Lebensrad mit Photoplatten montierte und diese, mit der Laterna magica kombiniert, auf eine Leinwand projiziert. Erst nach Erfindung des rollenden Films 1889 durch Eastman, dem Begründer der Kodakwerke in Rochester, konnte man eine unbegrenzte Bildfolge durch einen Vorführungsapparat laufen lassen. Edison erfand in diesem Jahr das Kinetoscope, das, mit der Hand oder einem Motor betrieben, einen 35 Millimeter breiten Filmstreifen zwischen einer Lichtquelle und einer Linse laufen ließ. Das Kinetoscop wurde 1895 von Lumière in Lyon zum Kinetographen ausgebaut, der zu gleicher Zeit als Aufnahme-, Kopier- und Vorführungsapparat verwendet werden konnte. Er machte 16 Expositionen in der Sekunde. Max Skladanowsky konstruierte in Berlin zu gleicher Zeit sein Bioskop, mit dem er die ersten Filmvorführungen machte. Erst als 1928 zu den mechanischen, optischen und chemischen Ergebnissen des Stummfilms die Ergebnisse der Elektrizitätswissenschaft hinzugesellt wurden, entstand der Tonfilm, der mittels einer elektrischen Vorrichtung Tonschwingungen in elektrische Lichtschwankungen überträgt, die

photographisch aufgezeichnet werden, um wieder zurück in Töne übertragen zu werden.

Es ist beachtenswert, daß Edison das Guckloch seines späteren Kinetoscop über dem rotierenden Zylinder seines Phonographen montierte, auf den er kleine Bilder spiralförmig montierte. Auf diese Weise wollte er bereits von Anfang an eine tönende Bildvorführung erreichen. Als er dann das rein optische Kinetoscop mit einem die Handlung begleitenden Phonographen verband, hatte der Erfinder des Telephons und des Telegraphs und der Vorkämpfer des Grammophons auf nicht elektrischem Wege die Grundidee zum späteren Tonfilm gegeben.

Das Grundprinzip des menschlichen Wesens ist Bewegung und Rhythmus. Das Blut fließt durch die Adern, und das Herz als Motor des Lebens pocht in hämmerndem Rhythmus. Die Erdoberfläche reißt den Menschen in ihre rotierende Bewegung mit 2000 Kilometer Geschwindigkeit in der Stunde mit, nicht zu reden von der rasenden Jagd, in der dieser mit ihr die Sonne umwandelt. Alle Künste sind, wie das Leben, bewegt. Die Musik fließt wie ein Strom, das gesprochene oder geschriebene Wort ist an eine fortschreitende Bewegung geheftet, der das Ohr und Auge zeitlich folgt. Nur die Bildkunst, die sich an das Auge wendet, ist ein ruhender Pol. Tanz und Theater geben dem Auge ein bewegtes Schauspiel. Nur das Bild fordert zum Verweilen. Auch die andern Künste waren einst beschränkt. Die Buchdruckerkunst machte erst die Verbreitung der geschriebenen Dichtung möglich. Das Radio erschloß die Musik dem Volke und gab uns dokumentarisches Miterleben der Zeit und Geschichte. Der Kinematographie gelang es erst, das Leben abzubilden. „Lebende Bilder“, welch' Zauberwort für frühere Zeiten! Lady Hamilton, das schönste Weib ihrer Zeit, stellte, von durchsichtigen Schleiern drapiert, griechische Statuen. Bei diesen Attitüden bemühte man sich, regungslos zu verweilen. Und nur der Gedanke, daß dieser Marmor aus lebendem Fleisch war, rechtfertigte das Wort „Lebende Bilder“. Heute ist der Begriff Motion Pictures synonym für Film. Doch ist dabei zu bemerken, daß auch der Film nur starre Bilder aufnimmt, doch von bewegten Gegenständen so viele in der Sekunde, daß deren rasende Vorführung hintereinander sich das bereits von Leonardo und Roger bemerkte Trägheitsgesetz des menschlichen Auges zunutze macht, das, wenn jede sechszehntel Sekunde ein neues Bild folgt, alle Einzelbilder ineinanderfließen läßt und sie als ein einziges sich bewegendes Bild

wahrnimmt. Damit haben wir durch die Vorführung von sechszehtoter Einzelbilder in der Sekunde beim Stummfilm und vierundzwanzig beim Tonfilm das Wunder des bewegten Bildes erreicht. Die unerhörten Fortschritte der phonetischen Wissenschaft im Zeitalter des R u n d f u n k s haben dem stummen lebenden Bild noch die Seele des Wortes eingehaucht. Das bewegte Bild fing zu sprechen an und erreichte den größten Grad der Natürlichkeit. Die abstrakte Schwarz-Weiß-Tönung, die allzusehr Licht und Schatten betont, wurde durch die photographierten Farben überwunden. Mit dem Farbfilm hat das tönende, sich bewegende Bild den größten Grad von Lebensnähe erreicht. Der p l a s t i s c h e Film, der schon längst erfunden ist, hat sich als eine Fehlspekulation erwiesen. Denn solange er auf einer zweidimensionalen Wand vorgeführt wird, kann er, durch Brillen betrachtet, nur als eine plumpe Täuschung oder als Jahrmarktsvergnügen gelten.

Die Kinematographie ist eine technische Erfindung und gehört nicht zum Bereiche der Kunst. Sie ist ebensowenig Kunst wie der Buchdruck oder die Herstellung von Grammophonplatten. Da wir aber im technischen Zeitalter leben, wäre es unfein, die Bedeutung der Technik anzuerkennen. So wie reiche Leute sich des Reichtums schämen und von der Schönheit der Armut schwärmen, gehört es zum guten Ton, technischen Fertigkeiten das Beiwort „Kunst“ zu geben. So spricht man von Buchdruckerkunst, von Schneiderkunst und selbstverständlich auch von „Filmkunst“. Jeder Mensch, der mit dem Film zu tun hat, fühlt sich als Künstler und fände es unter seiner Würde, als Techniker angesprochen zu werden. Selbstverständlich kann das Filmhandwerk technisches Mittel sein, um hohe Kunst zu vermitteln. Ebenso wie der Buchdrucker ein Gedicht von Rilke abdrucken und der Rundfunk eine Symphonie von Beethoven spielen kann, ist dem Film die Möglichkeit gegeben, eine dramatische Dichtung in Bild und Wort zu gestalten. Die Mittel, deren er sich dazu bedient, sind rein technischer Natur und haben nichts mit künstlerischem Schöpfertum gemein.

Was ist der Unterschied zwischen Kunst und Technik? Kunst entspringt der natürlichen Veranlagung einer Einzelperson und wird von deren Geist zur Ausführung schöpferischer, immer wieder neuer Taten genährt. Technik ist die Unterjochung natürlicher Anlagen zum Zwecke immer gleichbleibender sich wiederholender Taten. Nur der Schöpfungsakt der Erfindung ist an ein Gehirn

gebunden. Die vollständige technische Einrichtung läuft dann automatisch ab, womöglich ohne sich mehr einer menschlichen Hand zu bedienen. Der Künstler ist ein natürlicher Mensch. Er wird die „Technik“ seiner Kunst nur zur Weiterbildung und Verfeinerung angeborener Eigenschaften verwenden, wie der Sänger, der Schauspieler, der Dichter und der Maler. Der Techniker wird seinen Ehrgeiz darein setzen, die Naturgesetze zu überwinden oder zu täuschen, so wie der Flieger das Gesetz der Schwerkraft, der Fernsprecher die Entfernung überwindet. Es ist der Technik nicht gelungen, bewegte Bilder herzustellen. Aber sie täuscht das menschliche Auge, das glaubt, bei der Vorführung vieler Einzelbilder ein einziges bewegtes zu sehen. Dieses Überlisten der Natur ist typisch für die Technik. Denn die Natur ist der Feind der Technik. Sie zu versklaven und sich dienstbar zu machen, ist die kühne Tat des faustischen Menschen. Während der Südländer spekulativ und dogmatisch ist, mit einem mathematischen Hirn alles in Systeme einteilt, um eine Theorie aufzustellen, versuchen die nordischen Erfinder empirisch und praktisch alle geistigen Ergebnisse einem praktischen Arbeitszweck nutzbar zu machen.

Die Techniker suchen nicht nach Formeln und Gesetzen, sondern nach Kräften und Arbeitsmethoden, um die Widerstände der Natur zu besiegen. Sie beugen sich nicht den uns von Gott gesetzten Schranken, sondern mit kühner Ketzerhand reißen sie dieselben ein und spannen die Kräfte der Natur in das Joch ihres Geistes. Die Aufgabe des Künstlers dagegen ist es, mit sanftem Gemüte die Begrenztheit der Natur zu beseelen. Das „Vissi d'arte“, das Tosca schluchzend vor ihrem Peiniger Scarpia singt, hat in der deutschen Übersetzung „Nur der Schönheit weiht ich mein Leben“ den vollendetsten Ausdruck des Künstlertums gefunden. Wie anders der Techniker, den Oswald Spengler<sup>1</sup> schildert: „Der Begriff der Beute des Raubtieres wird zu Ende gedacht. Nicht dies und das, wie das Feuer, das Prometheus stahl, sondern die Welt selbst wird mit dem Geheimnis ihrer Kraft als Beute davongeschleppt, hinein in den Bau dieser Kultur.“

Technische Leistungen sind unnatürlich. Sie sind nicht nur „künstlich“, konstruiert und mit kaltem Verstande berechnet, sie richten sich sogar gegen die Natur, die sie mit List und Gewalt zu besiegen trachten. Auch der Film ist unnatürlich und daher Technik und keine Kunst. Zwar ist

<sup>1</sup> Oswald Spengler: „Der Mensch und die Technik“ (München 1933), S. 69.

auch die Kunst schon wie das Wort sagt „künstlich“, also nicht naturgewachsen sondern einer menschlichen Berechnung entsprungen. Sie ist aber nicht gegen die Gesetze der Natur gerichtet. Ja sie bemüht sich, zwar auf künstlichem, geistig konstruiertem Wege die Natur in all ihrer Unvollkommenheit nachzuahmen. Auf einer Theaterbühne erscheinen die Menschen so wie im Leben, dreidimensional, in einem wirklichen Raum. Die künstlichen Behelfe, wie die Kulissen, sind als solche erkennbar. Anders auf der Filmleinwand. Auf zweidimensionaler Fläche erscheinen Menschen in Totale und Großaufnahme und überwinden jedes physikalische Gesetz, als ob sie einmal zehn Zentimeter von uns und einmal hundert Meter weit entfernt wären. Die Filmarchitektur täuscht uns Wirklichkeit vor. Ist es verwunderlich, daß man im Mittelalter jede Maschine als Erfindung des Teufels ansah, wenn es dem projizierten Zelluloidband möglich ist, auf durchaus unnatürlichem Wege größere Naturtreue vorzuzaubern, als wenn die Schauspieler selbst auf der Bühne agierten?

Der Kinematograph hat den Sieg über die Natur so vollständig erreicht, daß sein Produkt, auch farblos, viel natürlicher wirkt als die Natur selbst, die im Vergleich zu seinen Bildern kümmerlich erscheint. Ja diese Teufelsmaschine könnte sich eigentlich zum Lehrmeister der Natur aufschwingen. Die Wolken der Natur sind nicht kontrastreich genug. Sie mögen sich ein Beispiel an den mit besonders gefärbtem Rauch hergestellten Filmwolken nehmen, die von einem tüchtigen Aufnahmeleiter viel besser hergestellt werden als vom Wettergott. Für Beleuchtungseffekte möge sich Helios aus einer Filmrequisitenkammer eine gute Silberwand ausborgen. Licht und Schatten werden von den Jupiterlampen natürlicher hergestellt als vom Tageslicht. Eine langsam gedrehte Kurbel kann ein Rennauto um vieles rascher aufnehmen, als es jemals fahren kann. Wenn es dem Kameramann beliebt, kann er einen Artisten hundert Meter hoch springen lassen und beim Herunterfallen mitten in der Luft verharren und dann unendlich langsam im Zeitlupentempo niederschweben lassen. Das ist Film! Dieses Übertrumpfen der Natur, dieses Spotten allen physikalischen Gesetzen! Das alles ist aber nicht Kunst, sondern Technik. Und keine technische Fertigkeit wäre geeigneter, die Natur zu verhöhnen und widernatürliche Bilder herzustellen, Ausgeburten entarteter Phantasien, wie der Film. Grotesk und bizarr, abstrakt und konstruiert sind die Möglichkeiten des

Films. Nur durch das ethische Ziel, das sich der Film gesetzt hat, mit seinen unnatürlichen Mitteln die Natur nachzuahmen und vollkommener wiederzugeben, als sie sich auf natürliche Weise sichtbar macht, wird er zur Kunst. Nur durch das geistige Bild, das ein künstlerischer Mensch sich vorstellt, bevor er zu dessen Verwirklichung den ganzen technischen Apparat organisiert, wird die Kinetographie in die erlauchte Gesellschaft der Musen gehoben.

Es ist ganz falsch zu sagen, der Film sei dokumentarisch. Selbst der sogenannte „dokumentarische“ Film ist das künstliche Produkt geschickter Kameraleute, Schnittmeister, der ordnenden Hand eines Regiestabes. Seine künstlerischen Aufgaben sind im Hirn eines schöpferischen Menschen, bevor er gedreht wird, bereits vorhanden. Der künstlerische Wert des Films liegt daher in der schöpferischen Qualität, der Einzelperson, die die Idee, den Stoff oder das Buch liefert, nach der der Film gedreht wird. Diese Ideen sind durchaus unfilmisch und untechnisch. Sie entsprechen vielmehr dem Wesen des menschlichen Geistes und der Natur. Sie könnten ebenso durch Theater, Rundfunk, Schallplatten, Buchdruck oder durch ein anderes Mittel verbreitet werden. Im Wesen bleibt es ganz gleich, auf welche Weise man „Wilhelm Tell“ als nationales Drama verbreitet. Selbstverständlich wird man nach Wahl des Mittels für die Bühne das Drama, für den Rundfunk eine Hörspielbearbeitung, für den Buchdruck eine Buchausgabe mit Fußnoten, Einleitung und alten Stichen, und für den Film eine Drehbuchbearbeitung verwenden.

Wesentlich bleibt, daß die technischen Übertragungen wie Rundfunk, Schallplatten und Film auf durchaus künstliche, konstruierte und unnatürliche Weise erfolgen. Daß im Funkhaus das Gewitter mit Küchengeräten hergestellt wird, ist eine bekannte Tatsache, die große Verbreitung durch Witzblätter gefunden hat. Nun stelle man sich einmal vor, wie eine Liebesszene in einem Hörspiel vonstatten geht. Die Frau sinkt dem Mann mit einem Ach an die Brust und beide Stimmen vereinigen sich zu einem seligen Liebesgeflüster! Wie wird das gefunkt? Er sitzt vielleicht in Hemdsärmeln allein im ersten Stock in einem Zimmer, sie im zweiten Stock vor einem Mikrophon, das in eine gemeinsame Leitung führt. Ja, es ist sogar möglich, daß er am Vortage auf Wachsplatten gesprochen hat und nur sie original gesendet wird. Ihre Stimmen werden gemixt, abgeschwächt, verstärkt, wie es der Tonregisseur für gut befindet. Es ist auch möglich, daß ein Schauspieler

zu gleicher Zeit mit technisch veränderter Stimme als sein eigener Gegenspieler gesendet wird.

Bei Schallplatten kann das Tempo, der Rhythmus, das Piano und Forte verändert werden. Die Stimme kann eine ganz andere Färbung bekommen. Aus einem piepsenden Sopran kann man eine schmetternde, hochdramatische Stimme machen. Diese technischen Möglichkeiten sind keine Nachteile, sondern Vorteile, deren sich der Bearbeiter zum Nutzen der Übertragung zu bedienen weiß. Denn der „funkisch“ denkende Verfasser des Hörspiels und der dasselbe arrangierende Regisseur wird schon von Anfang an bedenken, wie er die technischen Möglichkeiten des Funks der akustischen Wirkung dienstbar macht.

Ebenso wird der „filmisch“ denkende Drehbuchautor und der ausführende Spielleiter alle optischen und akustischen Möglichkeiten schon bei der Planung in Betracht ziehen. Vor allem wird sich der Herstellungsleiter zur Ersparung der Kosten des großen Vorteils der Filmherstellung bedienen, der darin liegt, daß die Szenen nicht wie beim Theater chronologisch gespielt werden. Man kann mit der Schluß-Szene beginnen. Man wird die Reihenfolge von dem Stehen der Dekorationen und der Anwesenheit der notwendigen Schauspieler und Komparsen abhängig machen.

Typisch filmische Effekte, die so unnatürlich sind, daß sie weder in der Natur noch in irgend einer anderen Technik möglich sind, stellen folgende Tricks dar: Die Zeitlupe, die durch übermäßig rasches Drehen bei der Aufnahme in der Vorführung die Bewegungen unnatürlich verlangsamt. Durch Zurückdrehen der Kurbel oder durch Kopieren in verkehrter Reihenfolge ist der Scherz möglich, daß ein Springer aus dem Wasser wieder auf das Sprungbrett zurückschnellt. Im „Roman eines Schwindlers“ marschierte auf ähnliche Weise die Leibgarde von Monaco auf einmal nach rückwärts. Bei Doppelrollen, die in früherer Zeit sehr beliebt waren, erscheint ein und derselbe Schauspieler zu gleicher Zeit zweimal im Bild. Er spricht mit sich und fängt sogar mit sich zu ringen an. Das gegenteilige Prinzip ist das Double. Schauspieler, die über keine akrobatischen Fähigkeiten verfügen, springen von hohen Türmen ins Meer und vollführen sonderbare Kraftleistungen. Solche, die nicht singen können, schmettern mit einer geborgten Stimme eine Opernarie. Große Seeschlachten werden in einer Badewanne mit kleinen Modellen gefilmt, tropische Landschaften werden mit Rückprojektion gefilmt. Das Prinzip ist dabei

folgendes: Ein Paar rast in einem Auto durch das Gewühl von Straßen, biegt um Ecken. Hinter ihnen brechen brennende Häuser ein. In Wirklichkeit steht das Auto in einem kleinen Atelier still. Ein Mann rüttelt das Trittbrett, damit die Fahrbewegung zustande kommt. Und die ganze bewegte Szenerie des Hintergrundes, die ein tüchtiger Kameramann früher einmal aus einem Auto aufgenommen hat, wird als Film auf eine Leinwand, die hinter dem Auto angebracht ist, projiziert. Diese laufende Projektion wird zu gleicher Zeit mit dem Paar im Auto mitgefilmt. Auf diese Weise kann die Arbeit mit den Schauspielern ins Atelier verlegt werden und nur der Kameramann braucht die beschwerlichen Expeditionen zu unternehmen.

Bei der Synchronisation ist es möglich, daß ein italienischer Film in deutscher Sprache vorgeführt wird, weil das Tonband der italienischen Schauspieler durch ein deutsches von unsichtbar bleibenden Schauspielern ersetzt wird. Kurt Zentner schildert in „Als die Leinwand tönend wurde“<sup>2</sup>, in welcher Hexenküche ein Tonfilm entsteht. Wie der Schnittmeister den Rhythmus der Bildfolge bestimmt, wie die Musik taktweise in das Bild synchronisiert wird, wie oft acht Tonbänder elektrisch zueinander gemischt und abgewogen, gesteuert und nuanciert werden, wie der Tonmischer in der Tonküche, der Schnittmeister im Schneiderraum und der Kameramann auf seinem fahrenden Gestell das technische Wunderwerk des Films bewerkstelligen. Die Geschicklichkeit des Beleuchters vermag aus einem runden Gesicht ein schmales, aus einer langen Nase eine kurze zu machen. Der Kameramann kann durch Schleier, Weichzeichner, lange und kurze Objektive die verschiedenartigsten Bildwirkungen von einer und derselben Szene hervorzaubern. Ein ähnliches Phänomen wie das der geschilderten Rundfunkszene, bei der die Mitspieler in getrennten Zimmern sitzen, gibt es auch beim Film. Pudowkin gibt in „Filmregie und Filmmanuskript“ ein besonders deutliches Beispiel filmischer Montage aus dem Film „Panzerkreuzer Potemkin“. In diesem Film erhob sich und brüllte ein steinerner Löwe. „Der Panzerkreuzer“ ist in Odessa aufgenommen, die verschiedenen Steinlöwen in der Krim und die Tore vermutlich in Moskau. Die Elemente sind aus dem wirklichen Raum herausgegriffen und zu einem einheitlichen filmischen Raum zusammengefaßt. Aus verschiedenen unbeweglichen Steinlöwen ist eine nie bestehende Bewegung

<sup>2</sup> erschienen als Zeitungsfolge im Deutschen Verlag (Berlin 1939).

eines aufspringenden Löwen im Film entstanden. Zugleich mit dieser Bewegung ist eine niemals in der Wirklichkeit existierende Zeit geschaffen worden, die unlösbar mit jeder Bewegung zusammenhängt. Hier tritt der Film vom Naturalismus, der ihm bis zu einem gewissen Grade eigen war, zur freien, symbolischen Darstellung über, die unabhängig ist von dem Verlangen nach elementarer Wahrscheinlichkeit.

An diesem Beispiel ist deutlich zu sehen, daß der Film nicht dokumentarisch ist, sondern einen irrealen Raum, eine irrealer Zeit und einen irrealen Ton wiedergibt. Gerade weil der Film ein konstruiertes Geistesprodukt ist, schafft er symbolische Bilder. Durch diese geistige Haltung ist es dem Film möglich, ein Kunstwerk zu werden. So wie der Kameramann die Menschen auf den Kopf stellen und sie nach rückwärts gehen lassen, tote Statuen beleben und physikalische Gesetze überwinden kann, ist es ihm auch möglich, nach Vorlage einer filmischen Dichtung ein hohes Kunstwerk voll ethischer Bedeutung zu schaffen. Denn die Voraussetzung jedes künstlerischen Bildwerkes ist, daß es nicht nach der Natur, sondern nach einer geistigen Vorstellung komponiert ist. Lessing<sup>3</sup> sagt, daß Raffael auch ohne Hände geboren, der größte Maler geworden wäre. Auf die Frage, welcher Modelle er sich für seine himmlischen Madonnen bediene, antwortete Raffael<sup>4</sup>: „Da man so wenig schöne weibliche Bildungen sieht, so halte ich mich an ein gewisses Bild im Geiste, welches in meine Seele kommt.“

Das Primat des Geistes ist das Wesen der Kunst. Da der Deutsche nicht naturgebunden im Affekt, sondern immer erst nach reiflicher Überlegung und geistiger Planung handelt, ist er bei seiner eminenten Fähigkeit in technischen Dingen, die mit dem ethischen Ziel eines höheren Zwecks gepaart ist, besonders geeignet, den Film zu einer hohen Kunst zu gestalten.

---

<sup>3</sup> in „Emilia Galotti“.

<sup>4</sup> zitiert nach W. H. Wackenroder und L. Tieck: „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“, S. 6. Im Original: *Essendo carestia di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene al mente.*

## Film und Bildkunst.

So wie das Theater in der Guckkastenbühne ein plastisches Rahmenbild mit Perspektive, zeigt der Film auf der Silberleinwand ein flaches Schwarzweißbild.. Beide Bilder sind an einen starren Rahmen gebunden. So wie das Gemälde kann das Theater und der Film nur Bildausschnitte zeigen. Es ist daher selbstverständlich, daß die Kompositionsformen der Malerei einen wesentlichen Einfluß auf den Film und das Theater ausüben. Otto zur Nedden<sup>1</sup> wirft die Frage auf, ob der Dichter, der Humanist oder der bildende Künstler den modernen Bühnenraum geschaffen hat? Er sagt, daß der bildende Künstler im Zuge der italienischen Renaissance-Architektur und -Malerei den schöpferischen Anteil hatte. Die bildende Kunst ist das eigentlich schöpferische Element der modernen Bühne. Dasselbe gilt für den Film.

Einen wesentlichen Einfluß auf die Komposition des Filmbildes muß der expressionistischen Kunst beigemessen werden. Der gehetzte Rhythmus dieser auf Schwarz-Weiß-Kontraste abgestellten grellen Bildwirkungen inspirierte die epochalen Stummfilme, wie „Das Kabinett des Dr. Caligari“, „Metropolis“ und andere mehr. So sehr die expressionistische Kunst, die nur auf Bewegung und Verzerrung eingestellt war, aus dem Rahmen der schönen Künste fiel und als unartiges Kind abgelehnt wurde, so sehr war ihre, die bisherige Ästhetik beleidigende Art geeignet, die neue Kinematographie zu befruchten. Sie überbrückte den Gegensatz Film und bildende Kunst, die vielleicht ohne sie niemals zusammengefunden hätten<sup>2</sup>.

Die Erzeugnisse der bildenden Kunst sind Statuen oder Gemälde. Beide sind unbewegt. Gegenüber diesen statischen, in sich geschlossenen Bildwerken gibt der Film bewegte Bilder, die sich, wie das Leben selbst, motorisch bewegen und in dynamischer Steigerung eine Handlung vorwärtstreiben. Während die klassischen Bildwerke voll ausgeglichener Ruhe sind, brach immer wieder in

<sup>1</sup> Otto C. A. zur Nedden: „Drama und Dramaturgie im 20. Jahrhundert“, Seite 75.

<sup>2</sup> Siehe Rudolf Kurtz: „Expressionismus und Film“ (Berlin 1926).

anderen Stilepochen das ungebändigte Streben des Menschen nach bewegtem Rhythmus und gesteigertem Ausdruck innerer Erregung durch. Es war immer der nordische Mensch mit seinem Ungestüm und seiner motorisch vorwärtstrebenden Veranlagung, der Unruhe in die friedliche Stille des Südens brachte, der Geist, der in seiner Unrast die Natur unterwarf: Die extatischen Zuckungen der ottonischen Bilderhandschriften, die romanischen Reliefs am Südportal des Doms zu Bamberg, die sich wie lodernde Flammen bewegen, der rhythmische Linienfluß der gotischen Statuen, die innere Erregtheit der gotischen Bildtafeln, der laut dahinbrausende Sturm des Barocks, der die beruhigende Symmetrie sprengt und in wilden Diagonalkompositionen Massenbewegungen ballt und zu wildem Aufschrei steigert. Und schließlich die Arabeske des Rokoko, die den Menschen entmaterialisiert und nur mehr zu einem flackernden Ornament gestaltet. Es ist immer die Triebkraft des Geistes, die zur Gestaltung erregter Bilder innerer Schau den menschlichen Körper in gesteigerte Bewegungen reißt und den zweidimensionalen Raum des Bildes durch das Trickmittel der Perspektive zu sprengen sucht.

Mittel zur bewegten Belebung des Raumes sind Licht und Schatten, die die nordische Kunst in hohem Maße anwendet. Auch der Film bedient sich des Rembrandtschen Hell-Dunkels, um den Ausdruck zu steigern und den Raum zu gliedern. Überhaupt wenden der Spielleiter und der Kameramann die gleichen Mittel an, mit denen der gotische und barocke Maler Bewegung erzeugen, Licht und Schatten, Perspektive, bewegte Gebärde. Er photographiert nicht eine wirkliche Bewegung. Diese würde, naturgetreu aufgenommen, sehr ruhig wirken. Wie der Maler eine charakteristische Bewegungsstellung aus einer Perspektive zeigt und betont, so wird sich der Kameramann auf den Boden legen und den Marschschritt einer Kolonne in Form von über ihn schreitenden Stiefeln aufnehmen. Dadurch steigert er die Bewegung und gibt ein typisches Bild. Er photographiert nicht einzelne Marschierer, sondern das Marschieren an sich. Um mit Platon zu sprechen, er nimmt nicht ein Pferd auf, sondern die Pferdheit. Er photographiert nicht die Dinge, sondern die Ideen, die ihnen zugrunde liegen und die alle Einzeleigenschaften einer Gattung summieren. Wenn ein junges Mädchen auftritt, darf es nicht eine Einzelperson sein, auch nicht die so und so charakterisierte Schauspielerin. Sie muß schlechtweg das junge Mädchen sein, die jedem Kinobesucher gefällt. Ihr Partner darf

nicht nur ihr im Spiel gefallen, er muß so allgemein sichtbare männliche Eigenschaften haben, daß jede Kinobesucherin für ihn empfindet.

Da der Film nicht nur äußere Bewegung zeigt, sondern ebenso sehr innere Bewegung, wird in der Großaufnahme ein ausdrucksvolles Mienenspiel die seelische Erregung spiegeln. Es gibt wohl keinen normalen Menschen, der fünf Einstellungen hindurch einen bestimmten Gesichtsausdruck ausspielt und mit allen typischen Details nuanciert. Aber es ist gar nicht Aufgabe des Films, einen Kuß so zu zeigen, wie er wirklich gegeben wird. Der Filmkuß muß alle süßen Erwartungen, die ein gefühlvoller Besucher der Liebe überhaupt entgegenbringt, erfüllen und im Moment des Höhepunktes sofort wieder ins Prosaische umschlagen, damit die weniger gefühlvollen Leute nicht zu lachen anfangen. Zuerst muß die Idee da sein, warum man den Kuß bringt. Jede Steigerung, Verwischung und Ablösung hat einen dramaturgischen Zweck. Der Schauspieler, der Kameramann sind nur die Ausführenden des Ziels, das der Drehbuchautor mit dieser Szene erreichen will. Daß diese Absicht gelingt, dazu ist der Spielleiter da, der alle Möglichkeiten versucht, die dann der Schnittmeister auswählt und rhythmisch aneinanderfügt. Man hat oft diskutiert, ob die Photographie eine Kunst sei? Sie ist ebensowenig eine Kunst wie die Kinematographie. Denn zuerst ist das Modell da und dann das Abbild. Beim Künstler ist es umgekehrt. Er trägt das zu erreichende Abbild bereits in seinem Geist, bevor er ein Modell sucht, von dem er diejenigen typischen Züge abkonterfeit, die es gemeinsam mit seinem Idealbild hat. Ja selbst diese gemeinsamen Züge muß er veredeln und nach seinem Geschmack umformen. Der Kameramann hat durch seine optischen Hilfsmittel und die Beleuchtungseffekte ebenfalls die Möglichkeit, den individuellen Modellen typische Züge zu verleihen und sie zu veredeln und mit einer Idee in Übereinstimmung zu bringen. Diese Idee, nach der er sich zu richten hat, ist aber nicht seine, sondern die Idee des Filmdichters, die der Spielleiter zu gestalten trachtet. So arbeitet auch der Kameramann mit, aus dem technischen Handwerk, das der Film ist, im dramaturgischen Zusammenhang mit einer Idee, ein Kunstwerk zu machen.

Und wahrlich, die Bedeutung des Kameramanns für das Gelingen eines Filmes kann garnicht hoch genug veranschlagt werden. Da der Film in erster Linie ein optisches Kunstwerk ist, scheint

sein Auge das wichtigste. Die Deutschen waren immer Pioniere in der Photographie, in allen Techniken des Aufnahmeverfahrens und der Kopie. Die deutschen Kameramänner Fritz Arno Wagner, Bruno Mondi, Baberske und Weihmayr photographieren mit unerreichter Weichheit, Schneeberger, Allgeir und Angst voll landschaftlicher Stimmung, Krien, Bruckbauer, Behn-Grund und Irmen-Tschet sind Meister der Atmosphäre. Carl Hoffmann und Günter Rittau sind Spielleiter geworden. Wenn trotzdem manche amerikanischen Filme besser photographiert erscheinen, so liegt das nicht an besseren Kameramännern, sondern an der uns weit überlegenen Schminkkunst. Ein besonderes Lob gebührt den deutschen Beleuchtern, die unser mangelhaftes make-up auszugleichen suchen.

Die Kunst des Spielleiters, mit der des Kameramanns gepaart, ist imstande, aus dem individuellen Menschenmaterial, das der Schauspieler bildet, der durch Maske und Spiel versucht, typisch zu erscheinen, symbolische Bilder von allgemeiner Verständlichkeit zu schaffen. Die Bewegung, die die Voraussetzung des Filmbildes ist, macht der Kameramann mit, indem er auf Gummirädern lautlos mitfährt, durch Austauschen der Objektive Nähe und Weite wechselt.

Film ist in erster Linie Bildkunst. Man kann einen Film ohne Drehbuch, ohne Dekoration, ohne Atelier, ohne Schauspieler und ohne Regisseur, aber niemals ohne Kameramann herstellen. Ein zweiter Beweis, daß das Kameraauge das Wesen und den Charakter jedes Filmes bestimmt, ist der Umstand, daß man lediglich nach der Aufnahmetechnik und der Beleuchtungstechnik einen Filmstreifen datieren kann. Jeder halbwegs geübte Kinobesucher wird auf einem Spielraum von fünf Jahren, jeder Fachmann auf drei Jahre, die Herstellungszeit eines Filmes beurteilen können. Die Weichheit oder Härte der Bilder, die Plastik der Beleuchtung, die perspektivische Wirkung, der Blickwinkel, aus dem ein Bild gesehen ist, der Rhythmus, mit dem die Bewegungen erfaßt sind, charakterisieren einen Film und zeigen eine mit der Zeit fortschreitende Entwicklung an.

Durch die Hilfe, die der Spielleiter dem Kameramann und nicht den Darstellern erweist, durch die Mitarbeit des Tonmeisters, des Filmbildners und des Beleuchters, ist der Kameramann imstande, auf durchaus unnatürlicher Weise ein Bild hervorzuzaubern, das viel natürlicher als die Natur selbst ist.

So gelang es dem Film, was dem Theater auf seiner Bretterbühne

niemals gelungen ist, natürlich zu wirken. Dem Film, aus dessen Vorbereitung und Arbeitsweise wir wissen, daß er niemals dokumentarisch ist, sondern immer konstruiert, gelang es, dokumentarisch zu erscheinen.

Der imaginäre Raum wird vom Filmbildner geschaffen. Er muß Maler und Architekt, Kulissenzauberer und Innendekorateur zu gleicher Zeit sein. Wer jemals durch ein Filmatelier gegangen ist, wird immer wieder mit Begeisterung erfüllt, mit welchem Geschmack, originellen Einfällen und geschicktester Raumausnutzung Stuben und Hallen, Straßen und Läden, Lokale und Amtsräume nachgebildet sind. Bis auf die kleinsten Details stimmt alles. Der Kalenderzettel, die Tafel „Nicht rauchen“ oder eine angeheftete Hausordnung. Da auch die meisten Außenaufnahmen im Atelier gemacht werden, muß der Filmbildner Landschaften und vielstöckige Häuser aufbauen. Dabei muß er genau die Leistungsfähigkeit der Kamera kennen, in welcher Größe bei einer bestimmten Entfernung sein Bau vom Objektiv gesehen wird. Riesenhaft vergrößerte Photos täuschen Straßen und Gärten vor. Der ganze Hintergrund wird auf diese Weise gestellt. Wenn Schopenhauer gesagt hat, daß die Welt, die wir sehen, nur ein Scheinbild ist, deren richtige Zusammensetzung wir nicht erfassen können, so trifft das auf das fertige Filmbild zu, das vom Filmbildner mit geschicktesten Täuschungen hervorgezaubert wird. Es gibt kein naturalistisches Bild. Jeder Kalenderzettel, jeder Einrichtungsgegenstand hat eine symbolische Bedeutung, einen dramaturgischen Zweck. So wie die nordischen Maler ihre Bilder mit allegorischen Figuren und Gegenständen bevölkerten, um eine höhere Idee auszudrücken, so schafft der Filmbildner ein typisches Bild, das aus einzelnen Teilen so gefügt ist, daß es wie das Bild eines wirklichen Raumes aussieht. So wie die *Hvarnahlalandschaft*<sup>3</sup> nur aus symbolischen Teilen zusammengesetzt war, so bildet der Filmbildner seinen imaginären Raum, um die höhere Idee des Drehbuches deutlich zu machen.

Ein weiterer Gehilfe, um aus dem individuellen Schauspieler einen überpersönlichen, allgemein gültigen Typ zu machen, ist der *Maskenbildner*. Er ist der Raffael des Films, der das Idealbild im Busen haben muß, um darnach das unvollkommene Menschenmaterial zu formen und zu veredeln. Leute, die das Märchen erzählen, die Amerikaner hätten besseres Menschenmaterial als wir, wissen nichts von der Kunst des Maskenbildners und haben die

<sup>3</sup> Josef Strzygowski: „Die Landschaft in der nordischen Kunst“ (Leipzig 1922).

amerikanischen Stars nie ungeschminkt gesehen! Der berühmte Schmink- und Haarkünstler Perc Westmore unterscheidet in seiner Arbeit in Hollywood zwischen verbesserndem make-up und schöpferischem make-up. Er sagt<sup>4</sup>: „Die bleibende Vollkommenheit der Schönheit wohnt in der Vorstellung, vielmehr in der kultivierten Einbildungskraft des eigenen Geistes.“ Der Maskenbildner ist der beste und einzige Verbündete des Kameramanns. Westmore hat von jedem Star eine Skizze des Gesichtes angefertigt, auf der für jede der sechsunddreißig Schminknuancen ein eigenes Feld eingezeichnet ist. Auf diese Weise macht er aus einem schiefen Gesicht ein gerades, aus einem runden ein schmales, wie es eben verlangt wird. Diese Make-up-Karte gibt er dem Kameramann, der die Beleuchtung und den Stand seines Objektives nach den angegebenen Unregelmäßigkeiten, die die Schminkkunst zu überbrücken sucht, richtet, um noch von sich aus das Gesicht zu vervollkommen. Auf diese Weise läßt sich jeder Star am liebsten immer von demselben Kameramann aufnehmen, der jede Nuance des Gesichtes kennt.

Eine ebenso große Sorgfalt wird auf die Kostüme gelegt, die einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf die Bildwirkung haben. Zuerst wird der dramatische Wert des Kleides bemessen. Das dramaturgische Bureau schickt ein „Kleiderdrehbuch“, in dem jeder Kleiderwechsel und die Umstände der Handlung angegeben sind, dem Zeichner. Dieser entwirft daraufhin ernste und leichte Kleider, wie sie die angegebene Stimmung erfordert. Dann werden Muster aus flachem ungebleichten Mousselin an Puppen angefertigt, die die Maße des Stars tragen. Alle Musterung wird mit Bleistift auf die Muster gezeichnet und bei der Anprobe geändert. Die Kleider werden aus dem leichtesten Material ausgeführt, dessen Farbwirkung optisch geprüft wird. Jeder Star braucht andere Farben, auch wenn nur schwarz-weiß photographiert wird. Auf diese Weise sind in den amerikanischen Filmen die Frauen so angezogen, daß jede Regung des Körpers vom Kleid aufgenommen wird. Die Amerikanerinnen sind dadurch in der Lage, nicht nur mit dem Gesicht, auch mit dem Körper und dem Kleid zu spielen. Der ideale Filmmodekünstler muß daher mehr ein Bildhauer als ein Maler sein und eine feinfühlig Materialerfahrung haben. Er und der Beleuchter müssen dafür sorgen, daß das imaginäre Filmbild dreidimensional wirkt.

<sup>4</sup> zitiert aus J. P. Carstairs: „Movie Merry-Go-Round“ (London 1937), wo auch die make-up Skizzen abgebildet sind.

Wenn alle ihre Arbeit getan haben, kommt der Schnittmeister, der nun die Aufgabe hat, das ganze Material kritisch zu sichten und das beste so zusammenzufügen, daß der Film besser wird, als er gemacht wurde. Einen so wichtigen Mann, der aus den Sünden der anderen ein Meisterwerk formen soll, Schnittmeister zu nennen, ist eigentlich eine Herabsetzung. In Amerika nennt man den cutter hochtrabend film-editor, was so etwas ähnliches wie Film-Herausgeber oder Hauptschriftleiter des Zelluloids ist. Denn er schneidet nicht nur das Material, er gibt ihm die Zeitform. Er schlägt den Takt, mit dem die Bilder rhythmisch aufeinanderfolgen. Bedeutende Szenen werden fünf, sechs Mal gedreht, jedes Mal von einer anderen Seite. Er sucht nicht nur die beste Einstellung heraus, er mischt sie untereinander, macht Überblendungen und mixt das Material zusammen. Das Erdbeben in „San Francisco“ bestand aus 84 Schnitten. Ein Pferderennen in einem anderen Film wies während einer Vorführungsdauer von vier Minuten 70 Schnitte auf! Der Schnittmeister muß daher die einzelnen Schnitte dramaturgisch gegeneinander abwägen, um eine Spannungssteigerung zu erreichen. Kurze aufeinanderfolgende Schnitte durch Sprungsnitte und Unterbrechungsschnitte rhythmisch gliedern und ausbalancieren, die Handlung zum Höhepunkt treiben und in eine Episode abblenden. Er ist der eigentliche Rhythmiker des Films, der Tempo und geruhsame Stimmung, Aufregung und Innerlichkeit nach den psychologischen Erfordernissen des Zuschauers dosiert.

Über all den Mitarbeitern am Gesamtkunstwerk steht der Spielleiter. Er ist der Direktor, wie er auch drüben heißt, trägt die künstlerische Verantwortung und ist die ausführende Hand des Dichters. Er muß das Auge eines Malers haben und genau die technischen Möglichkeiten der Kamera und des Schnittes kennen. Andernfalls würde er nur imstande sein, die Schauspieler zu führen. Die großen Spielleiter arbeiten in engstem Einvernehmen mit dem Kameramann, dem Architekten, dem Maskenbildner und Kostümzeichner und überwachen selbst den Schnitt. Jahrelange Verbundenheit mit allen Sparten der Filmtechnik befähigen erst einen Spielleiter, filmgerechte Kinodramen herzustellen. Er muß ein Seelenbeherrscher der inneren Bewegung sein, die die Großaufnahme spiegelt und die im Herzschlag des Zuschauers widerhallt. Er muß Massen bewegen können und vor allem ein Meister des Kontrastes sein.

Gustav Ucicky weiß die zarte Seelenstimmung ebenso ergreifend zu gestalten wie Carl Froelich das Orgelbrausen des Kirchengesanges in „Heimat“, Karl Ritter kommt von der bildenden Kunst. Ob es in „Pour le mérite“ die Jagdstaffel oder das Barmilieu ist, er weiß es bildhaft zu malen, daß jede Szene von eindringlicher Typik ist. In „Urlaub auf Ehrenwort“ war der Tag jedes Einzelnen von saftiger Kontrastwirkung. Durch diese Typik, die sich aller auf die Sinne wirkenden Effekte bedient, wird der Film auf ein allgemeineres Niveau gehoben. Hans Steinhoff steigert die Dramatik durch große Szenen. Wolfgang Lieben-einer zum Beispiel ist ein Regisseur des Requisits. Er schafft Stimmung mit den kleinsten Details, denen er kulturellen Wert verleiht. Willy Forst bringt Beschwingtheit und Witz in den Rhythmus der Bewegung, Veit Harlan ballt gewaltige Bildvisionen zu imposanten Gemälden und Hans Schweikart verinnerlicht nordisch-besinnliche Seelenstimmung. So hat jeder Spielleiter seinen eigenen Stil.

Die bewegten Bilder unserer Filme haben etwas von dem Helldunkel Rembrandts, von der Innerlichkeit unserer gotischen Bildtafeln und den grellen Effekten, mit denen sie kontrastieren. Bei uns ist der Film in erster Linie innere Bewegung. Wir haben nicht das ausgesprochene Körpergefühl, die Tanzbesessenheit und naive Vitalität, die die Amerikaner kennzeichnet. Wir arbeiten mehr im Schatten, auch im Schatten des Klimas. Hollywoods antike Bejahung des rhythmisch bewegten Körpers findet unter dem Zeichen ewig wählender Sonne statt. Durch eine engere Zusammenarbeit Babelsbergs mit der Cinecittà könnten auch wir unsere Filme „aufhellen“. Die Stimmung des blauen Himmels wird besonders dem Farbfilm zuträglich sein.

Alessandro Blasetti setzt die Tradition der großen italienischen Meister fort, wenn er, wie ein Gemälde von Tizian, eine Badeszene gestaltet. Carmine Gallone beherrscht die Ausdrucksformen des modernen Lebens. Die statuarische Haltung des italienischen Menschenmaterials und das vitale Körpergefühl kann uns eine Bereicherung an plastischer Vitalität der Geste geben. Ein ähnlicher Austausch und gegenseitige Anregung, wie er auf dem Gebiete der Musik und Malerei stattgefunden hat, kann auch dem Film nur nützen. Un raggio di sole von unten und unsere pratica würden sich gut ergänzen, zumal die Filmakademien von Babelsberg und Rom parallele Wege gehen.

Einen monumentalen Filmstil gibt der deutsche Spielleiter Veit Harlan, wenn er in „Verwehte Spuren“ den Festzug nackter Frauen im Stil von Makarts Einzug Karl V. oder die aufgeregte Ballszene, bei der die Heldin die gestohlenen Perlen der Diebin im Gewühl einer wogenden Menge vom Hals reißt, in der Art des „Bethlehemischen Kindermordes“ von Rubens bildhaft steigert. Wolfgang Liebeneiner läßt mit Akribie das berühmte Gemälde Werners „Die Kaiserproklamation in Versailles“ als Schlußbild seines Bismarckfilmes lebendig werden.

Die naturalistischen Außen- und Innenaufnahmen von „Die Geyewally“, die Richard Angst unter Steinhoffs Spielleitung ohne jede Atelierarbeit machte, die visionären Bildeffekte Carl Hoffmanns zu Schweikarts „Das Mädchen von Fanö“ schaffen einen neuen n o r d i s c h e n Filmstil, der die Monumentalität der Sagas der Edda und die Traumbilder Caspar David Friedrichs auferstehen läßt. Aber nicht nur das Antlitz als Spiegel der Seele und die Landschaftsstimmung, auch der Körper als rythmisch-sinnlicher Ausdruck der Rasse sei Gegenstand der sichtbaren Künste. Ebenso wenig wie die Dramaturgie an das geschriebene oder gesprochene Wort gebunden ist und als Spannungsfaktor die Beleuchtung steigern kann, ist der Film, der nichts mit Theater und Literatur gemein hat, an seelische Ausdrucksmittel gebunden. Vielmehr soll der Film mit den sinnlichen Mitteln der bildenden Künste Handlung zeigen, sich einer primitiven Körperlichkeit nähern und von der Seelenstimmung der Literatur entfernen.

## Das Gesamtkunstwerk.

Wagner nannte das Kunstwerk der Zukunft das Gesamtkunstwerk, das alle Künste in sich vereinigen werde. Sein Musikdrama ist ein Zusammenwirken der schöpferischen Künste: Dichtkunst und Musik, der darstellenden Künste: Schauspielkunst, Gesang und Tanz sowie der schmückenden Künste: Architektur, Malerei und Maskenkunst. Als dramatisches Kunstwerk ist es eines der Bewegung, das vom Rhythmus der Musik und der seelischen Wirkung der Melodie geführt wird. Nur die Szenerie blieb tot. Wagner bemühte sich durch die Wandeldekorationen des „Parsival“ und die auf offener Bühne vor sich gehenden Verwandlungen filmisch bewegte Bilder zu geben. Die Unterwelt der Nibelungen, das Reich der Riesen auf der Erde, und Walhalla, die Götterburg, werden im Rheingold ohne Vorhang, wie von einer wandernden Kamera gesehen, gezeigt, die bis in den Flußgrund der Rheintöchter untertaucht, von deren Wellenmeer am Schluß alles überflutet wird. Klingsors Zauberburg verwandelt sich in einen Blumengarten und plötzlich in eine Schutthalde. Der Walkürenritt ist eine grandiose filmische Vision.

Strindberg verdichtete die sich verwandelnden Dekorationen im „Traumspiel“ zu einem symbolischen Filmbild. Der mystische Film „Peter Ibbetson“ läßt Luftschlösser zu Staub zerfallen, Alpdrücke aus stürzenden Felswänden lösen und Traumbilder sichtbar werden. Der Film hat die technische Möglichkeit, auch die Szenerie zu bewegen und das gesamte Bild in den Bewegungsrhythmus einer dichterisch musikalischen Vorstellung einzufügen. Der Film ist ein umso vollständigeres Gesamtkunstwerk, als alle seine Ausdrucksmittel vom Rhythmus der Bewegung erfaßt werden können. Außerdem hat der Film eine der Musik ähnliche unmittelbare Wirkung, die das Herz ohne Vorbehalt erschüttert, während das Theater nur Spiel ist und sich in erster Linie durch das Wort an den Verstand wendet. Dieses ist dialektisch, jener impulsiv. Man muß das Gemeinsame und den Unterschied zwischen Theater und

Film betrachten, um zu erfassen, um wieviel mehr der Film die Möglichkeit hat, mit der Musik zum Gesamtkunstwerk zu verschmelzen.

Theaterstück und Film werden auf einer erhöhten Bühne vor einem verdunkelten Theaterraum aufgeführt. Ein Theater kann sowohl für Theateraufführungen wie für Kinovorstellungen verwendet werden. Die größeren Kinos sind mit einer tiefen Bühne und Garderoben versehen, sodaß sie ebenfalls für Theater oder Varietéinlagen verwendet werden können. Wenn ein kurzsichtiger Besucher einen Farbfilm sieht, kann er sich unter Umständen vorstellen, er sähe eine Theateraufführung. Der einzige Unterschied wird für ihn nur darin liegen, daß eine Theateraufführung von wirklichen Menschen, jedes Mal anders, in gestelltem Zusammenspiel durchgeführt wird, während ein Film mechanisch in einer endgültigen Fassung zu jeder Tageszeit vorgeführt werden kann. Das Theater ist immer „Spiel“, der Film dagegen erscheint als Wirklichkeit. Es gibt einen dokumentarischen Film, aber es wird niemals ein dokumentarisches Theater geben. Das Drama wendet sich mittels des Wortes an den Verstand, der Film mittels des Bildes an die Sinne. Der Schauspieler wirkt im Theater durch sein Können und seine seelischen Kräfte. Bei einem Filmschauspieler genügt äußere Schönheit und Persönlichkeit. Es gibt vierjährige Filmstars, fünfzehnjährige Mädchen, die noch über keine Routine verfügen und berühmt sind. Es genügt, wenn sie Charme der Jugend verkörpern. Ein großer Spielleiter hat einmal für die Darstellung eines Wagenlenkers einen solchen verwendet, der dann ein großer Filmstar geworden ist, weil er auf natürliche Art das Wesen eines ungebildeten Menschen zeigen konnte. Auf der Bühne wäre das unmöglich. Umgekehrt versagen die größten Bühnenschauspieler oft beim Film, weil ihre Routine unnatürlich und ihre Maske ungünstig wirkt. Es ist vollkommen falsch, Filmschauspieler nach dem Maß ihres Könnens zu beurteilen. Es kommt nur darauf an, daß sie eine Persönlichkeit sind, das heißt, daß sie in gelöster Form ihre Vorzüge und Nachteile zur Geltung bringen.

Das Drama ist subjektiv, muß daher vollkommene Illusion sein, um dem Ideal der Phantasie zu entsprechen. Film ist objektive Wirklichkeit, kann daher die Unvollkommenheiten der Welt anschaulich zeigen. Das Drama gibt ein Idealbild, der Film scheinbar eine Photographie der Tatsachen. Das

Drama vermittelt durch das Wort den Geist, der hinter den Dingen steckt, der Film durch das Bild die Dinge, wie sie sich von außen her zeigen. Das Drama bringt daher mehr innere Handlung der Seele, der Film die äußere Handlung des augenfälligen Geschehens. Das Drama ist mehr statisch. Es zeigt eine bestehende Situation und beleuchtet deren Möglichkeiten in der Vergangenheit und Zukunft. Der Film ist motorisch. Er zeigt in kinetischem Wandel das ununterbrochene Sichverändern einer Situation. *Κίνημα* heißt Bewegung! Aber der Film zeigt nicht nur die äußere Bewegung des sich ewig wandelnden Geschehens, sondern auch die innere Bewegung.

Die beiden Ausdrucksmittel der inneren Bewegung sind die Großaufnahme und die Nuance. Unser kurzsichtiger Theaterbesucher wird nämlich erst bei der Großaufnahme merken, daß er sich in keinem Theater, sondern in einem Kino befindet. Denn über die ganze Bühne zieht das Lächeln eines Mundes, oder die ganze Szene wird vom seelenvollen Ausdruck eines Augenpaares eingenommen. Durch diese Übersteigerung des Details tritt ein wesentliches Merkmal der Filmkunst zu Tage: Die Nuance. Das Mienenspiel auf der Bühne wirkt eigentlich nur durch eine karikierte Drastik, durch augenfällige Mitarbeit aller Gliedmaßen. Der Operntenor macht Schwimmübungen, um auszudrücken, was der Filmschauspieler durch ein kaum sichtbares Zucken der Mundwinkel oder ein Zusammenziehen der Augenbrauen andeutet. Durch die Wichtigkeit jeder kleinen Bewegung, die im Film von Bedeutung ist, erlangt der Spielleiter eine weit größere Bedeutung als beim Theater. Beim Theater beschränkt sich der Spielleiter auf die Vorbereitung einer Aufführung. Bei der Aufführung selbst ist er garnicht anwesend oder sitzt im Parkett. Beim Film muß der Spielleiter nicht nur die Rollen einstudieren, sondern bei der Aufführung selbst jede photographierte Geste steuern und so oft wiederholen, bis sie „sitzt“. Diese Kleinarbeit bezieht sich nicht nur auf die Schauspieler, sondern auch auf ein wesentliches Merkmal des Films: das Requisit. Ein Papierschnitzel, das zu Boden schwebt, ein Rosenblatt, das von der Wasserleitung verschluckt wird, kann eine dramaturgische und symbolische Bedeutung haben. Im Film ist jeder Gegenstand für eine Großaufnahme geeignet, auch wenn er noch so klein und unbedeutend ist. Der Film photographiert die Wirklichkeit in allen ihren Erscheinungen. Er ist mit einem Wort natürlich. Das Drama ist niemals natürlich. Denn,

an die Einheit des Raumes in Form des Bühnenbildes gebunden, tritt noch die Einheit der Zeit hinzu, die, wenn auch nicht während des ganzen Stückes, so doch während eines Aktes eingehalten werden muß. Daher ist ein Theaterstück immer konstruiert und unnatürlich. Ja, sein Reiz besteht darin, daß es nicht die Wirklichkeit selbst, sondern nur ein Spiel um sie zeigt. Ein gutes Theaterstück wird sich beschränken, nur eine einzige Situation zum Ausgangspunkt der Handlung zu nehmen. Mittels des Wortes werden so viel Vorgeschichte und Zukunftsmöglichkeiten aufgedeckt, als gerade notwendig ist, um diese Situation in jedem Akte von einer anderen Seite zu zeigen. Der Film kann die ganze Vorgeschichte auswalzen und wenn er will auch in die Zukunft überblenden. Das Theaterstück ist straffer konstruiert. Der Film kann breiter sein. „Kann“, denn nur der schlechte Film wird von der Möglichkeit, die Wirklichkeit zu photographieren, so reichlichen Gebrauch machen, daß in der Vielzahl der Bilder die klare einfache Handlungslinie untergeht. Denn trotz aller Unterschiede haben Drama und Film nicht nur den Theaterraum, in dem sie aufgeführt werden, gemein, sondern sie haben den gleichen Zweck: mittels Spannung mehrere hundert zufällig zusammengekommene Menschen gleichmäßig zu unterhalten. Da diese Zerstreuung aller mitgebrachten Gedanken und Stimmungen der Zuschauer und deren vollständige Konzentrierung auf das vorgeführte Stück während voller zwei Stunden anhalten muß, bedient sich der Film der gleichen dramaturgischen Regeln, mittels deren seit tausend Jahren das Drama die Menschen in Spannung hält. Ob griechische Tragödie in der Arena, ob Gesellschaftsstück in einem intimen Theater oder Schwank auf einer Jahrmarktsbude, es sind immer die gleichen Regeln und Rezepte, mit denen eine erwartungsvolle und kritische, mit jedem Nerv aufpassende und gereizte Menge gebannt und unterhalten wird. Der Dichterling, der glaubt, er könne die eiserne Gesetze der unerbittlichen Handwerkslehre, die die Dramaturgie ist, außer acht lassen, eine neue Form des Dramas oder der Filmdichtung schaffen oder gar ohne Regeln drauf los dichten, soll sich einmal auf eine Bühne vor tausend unbekannte Menschen stellen und versuchen, diese mit seiner Erzählung interessiert im Theater zu halten. Ich fürchte, er wird bald allein bleiben. Bei B o c c a c c i o dagegen würden alle mehrere Stunden gerne zuhören. Denn eine Novelle, ein Märchen ein Roman und eine Ballade, sie alle müssen nach dramaturgischen Regeln gebaut sein, wenn sie

spannend sein wollen. Doch sind diese epischen Formen nicht an einen Ort und an eine Zeit gebunden, wo und innerhalb derer sie ihre ganze Wirkung einlösen müssen. Einen Roman kann man auch mehrere Wochen lesen, im Bett oder auf der Wiese. Der Effekt eines Theaterstückes muß während der Aufführung in einem Theater ausgeschöpft werden.

Der Tonfilm muß nicht nur, wie das Drama, mit einer Handlung und dem Wort, sondern auch durch seine Bildwirkung und musikalische Stimmung befriedigen. Die Musik dient dem Film als unentbehrliche Stimmungsuntermalung. Der Tonfilm ist ein Gesamtkunstwerk, so wie es das Musikdrama Wagners ist, das Wort und Musik, Geste und Rhythmik zu einer einheitlichen Aktion verband. Mit diesem Gesamtkunstwerk, das schon die Griechen anstrebten, indem sie dem Dramatiker den Musiker und Tanzmeister gesellten, die ihre chorischen Dramen opernmäßig aufführten, hat Wagner alle Schichten des Volkes und alle Nationen der Welt erobert. Denn mit dem Zauber der Musik hat er längst verschüttete Empfindungstiefen aufgerüttelt, eingeschlafene Kraft wieder geweckt und das Seligkeitsbedürfnis der Seele mit Harfenklängen befriedigt.

Nach Bernard Shaw hat seit Wagner die Oper alle Erotik gepachtet, sodaß dem Dramatiker nur die Dialektik übrig bleibt. Man kann sich auch heute kaum mehr vorstellen, daß in einem Sprechstück längere Liebesszenen mit Umarmungen und Küssen, Beteuerungen und Schwüren vor sich gehen, obwohl wir in der Oper daran gewöhnt sind. Durch die Beschränkung des Wortes im Drama auf Mitteilungen des Verstandes und Witzes richtet es sich nur an ein intellektuelles Publikum. In einer Zeit bürgerlicher Kultur, die das Theater in Ränge teilte, füllte Wagner sein Amphitheater in Bayreuth mit Kunstfreunden zu Tausenden. Denn er war jedem verständlich, weil er nicht Musik um der Musik willen brachte, sondern durch sie, verbunden mit Geste und Bild, an die elementarsten menschlichen Gefühle, Liebe und Heldenhaftigkeit, appellierte. Orpheus war auferstanden und führte den Zauberstab des Eros. Wer hätte jemals gedacht, daß der Kintopp vom klimpernden Klavierkasten begleitet, einst das Erbe des Musikdramas antreten würde? Denn nirgends trat die Unentbehrlichkeit der Musik im Theaterraum mehr zu Tage als beim stummen Film. Die schlechteste Musik war besser als keine. Denn ohne sie

wirkte jeder Film gespenstisch. Und erst durch die musikalische Begleitung war es dem Film möglich, erotische Szenen und Erschütterungen des Gefühls zu bringen.

Während das Musikdrama festliche Kunst ist, Verkörperung des nationalen Mythos an großen Feiertagen, ist der Film Alltagskost, die populäre Form des Musikdramas. Die Handlung wird vom heroischen Kothurn der Bretter und der Unvollkommenheit der Kulisse in die Realität der Photographie verpflanzt. Sie verliert an Pathetik und gewinnt an Natürlichkeit. Nur ein Gesamtkunstwerk kann wahre Volkskunst sein. Denn es richtet sich an alle Sinne, ist jedem verständlich und erfordert keine Bildung. Es richtet sich an das Herz und nicht an den Verstand. Für ein Sprechstück braucht man literarische, für eine Symphonie musikalische Bildung. Das Schicksal Tannhäusers, Siegfrieds und Parsivals versteht ein jeder, wenn es von der Wucht der Musik, dem Rhythmus der Bewegungen, dem Glanz der Tänze und den wandelnden Dekorationen umgeben, aufgeführt wird. Das Musikdrama wurde so die Volkskunst der Festtage. Der Tonfilm ist die Volkskunst des Alltags, weil er Augen, Ohren, Herz und Sinne befriedigt. Die früheren niedrigen Unterhaltungsformen des Stummfilms, des Tingel-Tangels und der Jahrmärkte boten zu wenig echtes inneres Erlebnis, um wahre Volkskunst zu werden. Erst durch die technische Möglichkeit, Sprechdrama, Oper, Ballett und Symphonie in einer Kunstform auf vollkommene Weise zu vereinigen, hat der Film das Erbe des Theaters angetreten.

Der Film wurde Volkskunst, weil er als einzige Kunst Bilder lebend sichtbar macht, die so „natürlich“ sind, wie unsere Phantasie die Natur zu sehen gewohnt ist. Die Ideen, nach denen wir uns die Dinge vorstellen und die darzustellen Aufgabe der Kunst ist, sind anschaulich. Nicht nur der Film und die Malerei gibt Bilder, auch die Lyrik, Prosa und Musik muß mittels ihrer Kunstmittel eine Stimmung hervorzaubern, in der unsere Phantasie Bilder sieht. Gellert sagt in einer Fabel von der Poesie:

Du siehst an mir, wozu sie nützt,  
Dem, der nicht viel Verstand besitzt,  
Die Wahrheit durch ein Bild zu sagen.

Die bildhafte Sprache der Lyrik, die gleichnishafte der Fabel geben der Phantasie den Stoff zu ruhigen Einzelbildern, Gemälden gleich. Der Roman schildert eine Bilderfolge, wie ein

Freskenzyclus, der ein starres Abbild an das andere fügt. Das Drama zeigt in der Wirklichkeit bewegte Menschen in einer gemalten Szenerie. Erst der Film zeigt sich zur Gänze verändernde Bilder, die unserer rastlos sich verändernden Vorstellungswelt entsprechen.

Der Film gibt aber darüber hinaus nicht nur die Urbilder der Dinge, sondern sogar die Urbilder der Handlungen. Wenn es Aufgabe der Kunst ist, die Ideen, die anschaulich sind, zu zeigen, so ist der Film als einzige Kunst darüber hinaus befähigt, in diesen Bildern die Motorik des Willens anschaulich zu machen, der bisher nur indirekt durch die Musik in die Vorstellungswelt des Menschen verpflanzt wurde. Dadurch erhält der Film eine der Musik ähnliche Wirkung, weil er sich nicht nur an das Auge, wie die bildende Kunst, an den Verstand, wie die Dichtkunst, sondern auch, wie die Musik, an den Motor des Willens, das Herz, wendet. Schopenhauer sagt von der Allgewalt der Musik<sup>1</sup>: „Die Musik ist nämlich eine so unmittelbare Objektivation und Abbild des ganzen Willens, wie die Welt selbst es ist, ja wie die Ideen es sind, deren vervielfältigte Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge ausmacht. Die Musik ist also keineswegs, gleich den anderen Künsten, das Abbild der Ideen; sondern Abbild des Willens selbst, dessen Objektivität auch die Ideen sind: deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der anderen Künste: denn diese reden nur vom Schatten, diese aber vom Wesen.“ Die dynamisch aus sich selbst bewegenden Filmbilder ähneln in der Eigengesetzlichkeit ihrer Logik den aus sich selbst verändernden Melodien. Mit der Musik verbunden, erhalten sie eine gesteigerte symbolische Bedeutung, weil das Einzelbild durch das musikalische Stimmungsbild verallgemeinert wird. Denn man könnte die Welt ebensowohl verkörperte Musik als verkörperten Willen nennen, sagt Schopenhauer, „daraus ist es erklärlich, warum Musik jedes Gemälde, ja jede Szene des wirklichen Lebens und der Welt, sogleich in erhöhter Bedeutsamkeit hervortreten läßt; freilich umsomehr, je analoger ihre Melodie dem inneren Geiste, der gegebenen Erscheinung ist. Hierauf beruht es, daß man ein Gedicht als Gesang, oder eine anschauliche Darstellung als Pantomime, oder beides als Oper der Musik unterlegen kann.“

Über die Beziehung zwischen Musik und dichterischem Schaffen ist

<sup>1</sup> A. Schopenhauer: „Die Welt als Wille und Vorstellung“ I, 304.

viel geschrieben worden. Schiller verrät von seinem Schöpfungsprozeß folgendes: „Die Empfindung ist bei mir anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Grundstimmung geht vörher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee.“

Nietzsche nennt in „Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik“, die er aus dem musikalischen Rhythmus des im Takt sprechenden und sich tänzerisch bewegendem Chors ableitete, die Tragödie eine Verbildlichung dionysischer Zustände und eine sichtbare Symbolisierung der Musik. „Die Tragödie saugt den höchsten Musikorgasmus in sich hinein, sodaß sie geradezu die Musik, bei den Griechen wie bei uns, zur Vollendung bringt.“ Auch der Film ist, wie die Tragödie, aus dem Geist der Musik entstanden. Denn gerade seine mächtige Wirkung ist nur mit der leidenschaftlich den Willen erregenden der Musik vergleichbar. Der Film wie die Musik geben in ihrer bewegten Handlung ein Abbild des Willens. Der Film ist ein Musikdrama. Film und Musik sind gegenseitig die vollendetste Ergänzung. Der Film bedarf der Musik, um die Symbolik der Bilder zu steigern. Die Musik, die bisher nur in der Phantasie des Zuhörers Bilder erzeugte und zur Bühnenhandlung eine dienende Rolle übernahm, verschmilzt vollkommen mit jeder Geste des Filmbildes, mit dem es die dynamische Bewegung und den Rhythmus der Abwechslung gemein hat. Die Musik bedarf vorgestellter oder sie begleitender Bilder, um der Ziellosigkeit ihrer Leidenschaft ein konkretes Bild zu geben. Wie Nietzsche sagt, ein Mensch, der das Ohr gleichsam an die Herzkammer des Weltwillens gelegt hat, der das rasende Begehren von hier aus in alle Adern der Welt sich ergießen fühlt, bedarf der Beihilfe von Wort und Bild, um der musikalischen Wirkung eine Richtung zu geben.

Die vollkommenste Verschmelzung von Bild, Wort und Musik ist das Film drama. Sein Drehbuch ist die Partitur des Gesamtkunstwerkes, in dem die Handlung nach den musikalischen Gesetzen des Taktes und der logischen Stimmführung der Melodie rhythmisch sichtbar gemacht wird. Der Film zeigt die anschaulichen Bilder der Ideen und die Musik unterstreicht den symbolischen Gehalt und die willensmäßige Dynamik der Handlung. Bild und Musik ergänzen sich. Ebenso wie die Musik durch das sie begleitende Filmbild gesteuert wird, erreicht Wort und Bild durch die sie begleitende Musik eine eindringliche und überzeugende metaphysische Bedeut-

samkeit. Was im Musikdrama beabsichtigt war, gelang zur Gänze, als sich die Szenerie zum sich bewegenden und tönenden Filmbild veränderte. So ist das Gesamtkunstwerk ebenso sehr in seiner hohen Form, dem Musikdrama, wie in seiner niedrigen, dem Film, aus dem Geist der Musik geboren.

Das Drama ist eine Sichtbarmachung des Willens. Aber nicht des eigenen, bewußten Willens, sondern des Weltwillens. Dieser wird ursprünglich nur von der intuitiven Kunst der Musik dargestellt und von solchen Künsten, die sich einer musikalischen Inspiration überlassen. In der Musik fühlt man den Weltwillen. Konkret sieht man ihn nur im Traume. Wagner läßt Hans Sachs sagen:

Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn  
wird ihm im Traume aufgetan:  
all' Dichtkunst und Poeterei  
ist nichts als Wahrtraum-Deuterei<sup>2</sup>.

Der Mensch denkt in Bildern. Seine Gehirntätigkeit ist ein Film, der vor seiner Phantasie abläuft. Unzusammenhängend und flüchtig, matt und ohne Plastik verschwimmen die Gedanken im Spiel der Bilder, willkürlich und doch durch Gedankenassoziationen und Motive an die Wirklichkeit gefesselt. Einen vollständigen Film aber, mit einer durchgehenden, logisch konstruierten Handlung von handgreiflicher Wirklichkeit, die unsere Phantasie weit übertrifft, liefert der Traum. Von objektiver Anschaulichkeit und Leibhaftigkeit steht er als ein völlig Fremdes da, nimmt einen gänzlich unerwarteten Handlungsverlauf. Nicht flächenhaft einseitig wie ein Phantasiebild, von plastischer Realistik bis in die kleinsten und zufälligsten Einzelheiten, gehorcht jeder Körper dem Gesetz der Schwere und alle physikalischen Hindernisse werden überwunden. Die objektiv gesehenen Vorgänge fallen meistens gegen unsere Erwartung aus; oft gegen unseren Wunsch und erfüllen uns mit Spannung, Erstaunen und lassen uns Rücksichtslosigkeiten der brutalen Wirklichkeit empfinden. Daher sagt Schopenhauer über die rein objektive dramatische Richtigkeit der Cha-

<sup>2</sup> Otto C. A. zur Nedden sagt in „Drama und Dramaturgie im 20. Jahrhundert“, S. 77, über Wagners ideale Traumbilder: „Wenn Wagner von dem Bayreuther Haus sagt, daß die Vorgänge auf der Bühne sozusagen als „ideale Traumbilder“ vor dem Auge des Zuschauers vorüberziehen sollen, so bleibt er damit den Grundsätzen der alten Bühne treu. Neu waren lediglich die Verdunkelung des Zuschauerraums, das versenkbare Orchester und ein stärkster Einsatz moderner Hilfsmittel, um die Illusion vollkommen zu machen.“

raktere und Handlung des Traumes, daß jeder, während er träumt, ein Shakespeare ist. Die Täuschung des Traumes ist so stark, daß sie die Wirklichkeit weit übertrifft.

Vielleicht sind die Bilder, die wir unbewußt, während unser Gehirn schläft, aus unserem Traumorgan, dem zweiten Gesicht, sehen, die Urbilder, die Platon die Ideen und Kant die Vorstellungen a priori nennt. Unabhängig von der Erfahrung wären sie Erinnerungen aus einer dem Leben vorangegangenen Anschauung der wahrhaft seienden Dinge. Da die Welt, nach Ansicht der arischen Denker, nur die Vorstellung unseres Denkvermögens ist, würden die Eindrücke, die wir von der Natur empfangen, den Urbegriffen nachgebildet. Für Platon ist die Welt ein Kino. Die Menschen sitzen in einem verdunkelten Raum und sehen auf einer Projektionsfläche die Schattenbilder des Weltgeschehens, durch eine hinter ihnen befindliche Öffnung projiziert, durch die sie selbst niemals die Wirklichkeit sehen können, weil sie gefesselt sind. Der Welt, die wir auf der Leinwand unserer Vorstellung sehen, räumt Platon nur eine scheinbare, traumartige Existenz ein. Außerhalb der Höhle, in der wir leben, sind die wirklich seienden Dinge, die Urbilder, die Ideen. Sie sind ewig und unwandelbar. Ihre individuellen Züge erhalten sie nur in der Vorstellung der Einzelnen. Sie in ihrer Allgemeingültigkeit wieder herzustellen, zu abstrahieren, ist nach Schiller die Aufgabe der Kunst. Die Kunst ist eine Befreiung vom Alltag, weil sie sich nicht auf die einzelne Erscheinung, sondern auf das Allgemeine, auf das Gesetz und die Idee richtet. Der Kunst gelingt es, was dem Menschen sonst nur im Traum vergönnt ist, objektiv und allgemeingültig zu sehen. Daher die altarische, immer wiederkehrende Vorstellung, daß das Leben selbst ein Traum sei.

Ein Traum ist objektiv, also allen verständlich. Je ferner er der Sphäre eines Menschen liegt, umso unerbitterlicher wirkt sein harter, rücksichtsloser Handlungsablauf. Die Phantasie ist subjektiv. Ihre Bilder sind nur dem verständlich, der eine ähnliche Vorstellungswelt besitzt. Aus diesem Grunde sind die Erzeugnisse der Phantasie, die Dichtkunst, nur den Menschen zugänglich, die eine ähnliche Bildung wie der Dichter haben. Ihr Absatz ist beschränkt. Der Film ist deswegen die wahre Volkskunst, weil jedem Menschen die Bilder eines Traumes verständlich sind. Die Realität des Films ist so unerbittlich, daß sie wie ein Alptraum wirken kann. Beim plastischen Film fangen die Menschen zu schreien

an, wenn ein Ball geworfen oder sich eine Hand gegen die Zuschauer streckt. Bei Gruselszenen fällt ein Teil der Zuschauer in Ohnmacht. Wieso kommt diese unheimlich reale Wirkung des Zelluloidbandes zustande? Das Theater, bei dem man doch lebhaft Menschen auf der Bühne sieht, reicht niemals an diese vehemente Wirkung heran. Das Theater ist eben immer nur Spiel. Die Bühne an sich gemahnt immer daran, daß die Welt der Bretter nur eine vorgetäuschte ist. Die Kulisse bleibt immer Kulisse. Dann ist eine Aufführung niemals eine endgültige. Jeden Tag kann sie anders sein. Dem Schauspieler kann schlecht werden, er kann die Rolle vergessen. Der Film ist aber in seiner vorgeführten Form endgültig und unverrückbar wie das Leben selbst. Beim Theater weiß man immer, daß es nur Spiel ist. Das Theaterblut ist rote Tinte!

Der Idealfall des Spiels im Spiel ist „Was ihr wollt“ oder „Ariadne auf Naxos“. Das wäre im Film unmöglich, die Ironie, mit der einer einem anderen eine Rolle vorspielt. Das Theater neigt viel mehr zum Kitsch und zur Lüge als der Film, denn es nimmt sich selbst nicht ernst und sagt die Wahrheit ironisch durch die Blume, indem sie den Worten einen doppelten Sinn unterlegt. Seine dramatische Spannung liegt zwischen dem, was der Angeredete glaubt und dem, was der Zuschauer bereits weiß. Dieser kultivierte Humor der Ironie war eine Zierde des Bürgertums. Heute verlangen wir brutal die eindeutige Wahrheit, losgelöst von der Vielfalt der Erscheinungen, die Urform, das Vorbild, mit einem Wort, die Idee. Daher ist der Film die jedem verständliche Kunst unserer Zeit, denn er zeigt die Idee der Dinge, die aus allen Einzelformen abgezogene Norm, die jeden Menschen anspricht.

Der Film ist garnicht mehr naturalistisch. Denn die Einzelschicksale sind nicht die Wahrheit an sich. Er ist bereits surrealistisch, denn er zeigt die allgemeingültigen Wahrheiten. Wenn wir nicht wüßten, daß diese Bilder auf dem Zelluloidstreifen die photographierten Schattenbilder unserer Welt sind, könnten wir glauben, daß es die Ideen selbst sind, nach dessen Projektion wir unsere Vorstellung der Welt einrichten.

Während nur ein einzelner Mensch eine Phantasiegeburt, wie es eine Dichtung oder ein Gemälde ist, schaffen konnte, wird es niemals einem einzelnen Menschen möglich sein, ein so objektives Gesamtkunstwerk, wie es der Film ist, zu schaffen. Denn bei ihm kommt es darauf an, daß jeder Aschenbecher

echt, jede Bewegung genau dem Leben abgelauscht ist. Sonst wird er nie die Realität des Traumes erreichen, die allein imstande ist, alle Zuschauer gleichmäßig zu packen. Selbst wenn ein Mensch Autor, Regisseur, Kameramann, Ausstatter und Schnittmeister wäre, er könnte niemals einen Film allein schaffen. Denn ein Film ist wie jedes Kunsthandwerk aus einer Werkstatt hervorgegangen, die die verschiedensten Handwerker und Künstler vereinigt.

Ein Film ist einem Dom vergleichbar, bei dem der kühnste Geistesflug auf exakter mathematischer Berechnung, auf solider Handwerksarbeit und emsiger Zusammenarbeit verschiedener Kunsthandwerke beruht. Das Gerippe, dessen kühne Konstruktion den ganzen Bau zu schwindelnder Höhe steigert, ist die Dramaturgie, wenn auch seine Pfeiler, Gewölbegurten und Widerlager unter einer gefälligen Drapierung verborgen bleiben. Der Dombaumeister muß mehr sein, als ein Häuserbauer. Er muß den Glasfenstern schwere-lose Flächen ausräumen, den Flug der Statuen in Säulen aufnehmen, Altären einen besinnlichen Raum und Grüften unheimliche Katakomben bauen, und alles einem einzigen Raumrhythmus unterordnen.

So muß auch der Drehbuchautor, mehr als der Buchschreiber, die Wünsche aller künstlerischen Mitarbeiter des Films in sich aufnehmen. Vor allem muß er das Wort überwinden und es in Bilder auflösen. So wird aus der Dichtung des Drehbuchs das Bildwerk des Films, aus dem Dichter ein bildender Künstler. Rilke hat diese Übersteigerung geahnt, daß in einer Zeit, die alle Kräfte sammelt, auch der Dichter aus seiner Verknöcherung herausgelöst und von seinem Schreibtisch weg wieder mitten ins Leben gestellt werden wird. Denn am Anfang war der Gesang und am Ende wird er am mächtigsten die Gemüter erfassen. Dionysos ist wieder auferstanden, der das Blut in einem Rausch des Tanzes erfaßt und die Sinne wie Pflanzen der Natur erblühen läßt. Und Orpheus zeigt sich in seiner neuen Metamorphose. Denn alles, was blüht und singt, ist nur die Verwandlung von Orpheus. Sobald eine seiner Formen überstanden und gestorben ist, ersteht er in neuem Kleide wieder. Er ist an keine Form gebunden, da er jede überschreitet. Wenn die Gedanken tot sind, entstehen neue Bilder. So hat das Bild das Wort abgelöst und ist doch nichts anderes als die ewige Sehnsucht des Menschen, hinter den Dingen die Ideen zu suchen. Was uns im Traum vergönnt ist, versucht der Film auf

eine leere Fläche zu zaubern. Deswegen ist es überflüssig, einer vergangenen Form der Dichtkunst einen Denkstein zu bauen, wenn uns schon eine neue, die der Filmdichtung, mit Vehemenz erfaßt. So folgen wir der Mahnung Rilkes, die er im ‚Fünften Sonett an Orpheus‘ stellt:

Errichtet keinen Denkstein. Laßt die Rose  
nur jedes Jahr zu seinen Gunsten blühen.  
Denn Orpheus ist. Seine Metamorphose  
in dem und dem. Wir sollen uns nicht mühen

um andre Namen. Ein für alle Male  
ist Orpheus, wenn es singt. Er kommt und geht.  
Ist nicht schon viel, wenn er die Rosenschale  
um ein paar Tage manchmal übersteht?

O wie er schwinden muß, daß ihrs begriff!  
Und wenn ihm selbst auch bangte, daß er schwände.  
Indem sein Wort das Hiersein übertrifft,

ist er schon dort, wohin ihrs nicht begleitet.  
Der Leier Gitter zwingt ihm nicht die Hände.  
Und er gehorcht, indem er überschreitet —

## ANHANG.

### Das indische Drama.

In diesem Buch wurde der Versuch gemacht, die Filmkunst aus dem Bühnendrama abzuleiten. Darüber hinaus scheint der Film die Möglichkeit zu haben, die Forderungen des Gesamtkunstwerkes zu erfüllen. Nur denjenigen Theaterstücken und Filmen wurde bleibende Wirkung zugesprochen, die die griechischen dramaturgischen Regeln anwenden. Diese drei Ansichten können durch eine Betrachtung des indischen Theaters bekräftigt werden. Denn in Indien ist das bewegte Lichtbild auf der Leinwand die Vorstufe zum Bühnendrama. Das Schattenspiel geht der Bühnenkunst voran. Die Eigenschaften des Gesamtkunstwerkes sind ein wesentlicher Bestandteil des indischen Theaters, das Schauspiel, Gesang, Musik und Tanz verbindet und szenische Mittel der Beleuchtung und der Farben vereinigt. Ursprünglich epischer und nicht dramatischer Natur, wie das chinesische oder japanische Theater, das nur Bruchstücke von oft dreißig Akte umfassenden Stücken aufführte, erlangte das indische Drama erst dann Weltgeltung, nachdem es die griechischen Regeln aufgenommen und selbständig vervollkommen hat.

Obwohl die Indologen den Einfluß der Griechen auf die Entstehung des indischen Dramas leugneten, bis auf August Boltz und E. Windisch<sup>1</sup>, die das indische Drama aus der neueren attischen Komödie ableiten, ist bei einer nicht philologischen, sondern rein dramaturgischen Betrachtung der Einfluß unverkennbar.

So wie die indische Kunst aus dem expressionistischem Wirrwarr ihrer ungegliederten Massenanhäufung fratzenhafter Tierornamente und verschlungenen Tropengeflechts, aus der barocken Übertreibung ausschweifender Körperlichkeit zur apollinischen Größe erhabener Menschendarstellung gelangte, nachdem griechisches Ebenmaß den edlen Faltenwurf der Gandharakunst über die ersten Buddhastatuen

<sup>1</sup> August Boltz: „Vasantasena und die Hetären im indischen Drama“, Darmstadt 1893.

E. Windisch: „Der griechische Einfluß im indischen Drama“ (in seiner Geschichte der Sanskrit-Philologie), Berlin 1920.

warf, entstand siebenhundert Jahre nach Euripides in Nordwestindien, der Landschaft der indoskythischen Kushankunst, die mit der griechischen die größte Ähnlichkeit hat, das indische Drama. Der erste indische Dramatiker, Aśvaghōṣa schrieb im zweiten Jahrhundert nach der Zeitrechnung buddhistische Dramen in Mathura, wo unter der Herrschaft der Śakas die ersten Buddhafiguren im griechischen Falten Gewande entstanden.

Obwohl sich das indische Drama wesentlich von der antiken Tragödie unterscheidet, keine Masken und Kothurne kennt, zeigt es starke Ähnlichkeit mit dem Mimus und der neueren antiken Komödie. Sten Konow<sup>2</sup> gibt allerdings den Unterschied folgendermaßen an: „Die ganze Entwicklung der Fabel, die Schürzung des Knotens und überhaupt der ganze Charakter des indischen Dramas sind ganz anderer Art als in dem griechischen. Ja, das indische Drama macht durchgehends auf uns einen wenig dramatischen Eindruck. Die Charakterzeichnung ist schwach, indem es sich gewöhnlich mehr um Typen, um Idealbilder als um wirkliche Menschen von Fleisch und Blut handelt. Der Konflikt ist nicht im Charakter der auftretenden Personen begründet und es gibt keine richtige Steigerung und Auftürmung der Gegensätze. Vielmehr hängt die Schürzung des Knotens häufig von einer äußeren Zufälligkeit, wie etwa einem Fluche ab, und nur zu häufig müssen wir an eine Bilderserie oder an eine Reihe von epischen Szenen, die lose untereinander verbunden sind, denken.“

Diese von der griechischen Dramaturgie abweichenden Eigenschaften sind ähnliche, mit denen moderne Betrachter den Film vom Theater scheiden. Es ist aber leicht nachzuweisen, daß trotz dieses Unterschiedes sowohl das indische Theater wie der Film die griechischen Regeln befolgen.

Gemeinsam mit den Griechen haben die Inder das Felsen-theater der Frühzeit, den Prolog, der sich vom Monolog zum Vorspiel weitet, die komischen Mittel, die Typen und Charakterfiguren der Komödie, die Gestalt der Hetäre als Hauptfigur, die Akteinteilung, die tänzerische und musikalische Umrahmung, und vor allem die Erkennungsszene mit ihren dramaturgischen Vorbedingungen. Die Effekte der Verwechslungskomödie finden wir mit allem Raffi-

<sup>2</sup> Sten Konow: „Das indische Drama“, Berlin 1920.

Siehe auch: A. Berriedale Keith: „The sanskrit Drama in its Origin, Development, Theory and Practice“, Oxford 1924.

nement durchgeführt. Die in diesem Buche aufgestellte Regel von der Mitwisserschaft des Zuschauers und der Unwissenheit des Helden, indem sich ein Teil der handelnden Personen in Unkenntnis über die dem Zuschauer bereits bekannten Verhältnisse befindet, können wir in fast allen indischen Dramen feststellen. „Vasantasena“ und „Sakuntala“ mögen dafür Zeugnis ablegen.

In „Vāsāntasena, oder das irdene Wägelchen“ das Mṛcchakatikā des Sudraka, aus dem 3. Jahrhundert nach der Zeitrechnung, füllt die Hetäre Vasantasena das irdene Wägelchen des Sohnes ihres verarmten Geliebten Carudatta mit Juwelen, damit sich jener ein goldenes kaufen könne. Sie steigt irrtümlich, statt in den Wagen Carudattas, in den Wagen des ihr nachstellenden Königsschwagers Samsthanaka. Als Vāsāntasena Samsthanaka, der sie erwartet, nicht erhört, würgt dieser sie und deckt die vermeintlich Tote mit Laub zu. Darauf klagt er Carudatta des Mordes und Raubes an Vāsāntasena an. Zum Tode verurteilt, wird dieser im letzten Moment durch das Erscheinen Vāsāntasenas, die ein Mönch wieder zum Leben erweckt hat, befreit.

Die dramatische Wirkung entsteht dadurch, daß nur die Zuschauer und der Königsschwager die Wahrheit wissen. Erst durch das Erscheinen der tot geglaubten Vasantasena kann sich die Erkennungsszene erfüllen.

In Kalidasas „Sakuntala“ ist es die Unwissenheit des Königs, die die dramatische Spannung schafft. Der erzürnte Durvasa, den Sakuntala in ihrer Verliebtheit zu dem König schlecht behandelt hat, bewirkt, ohne daß Sakuntala es erfährt, durch einen Fluch, daß sich der König seiner Verlobten nicht mehr erinnert. Nur ein Erkennungszeichen kann den Fluch brechen. Sakuntala hat aber den Siegelring, den sie vom König als Pfand bekommen hat, verloren. Der König weist sie ab, bis ein Fischer, der den Ring in einem Fisch gefunden hat, diesen dem König bringt. Hier haben wir auch das von mir angeführte Gesetz des unbewußten Handelns, des passiven und geschobenen Helden angewandt.

Diese raffinierte Dramentechnik kann nur einer genauen Beherrschung der griechischen Regeln entstammen. Tatsächlich verfügen die Inder über die umfangreichsten dramaturgischen Lehrbücher, in denen die griechischen Regeln weit über das Vorbild ausgebaut wurden. Während Aristoteles in seiner Poetik kein Schema des Handlungsaufbaues gibt und Gustav Freytag das der steigenden und fallenden Handlung erst nachträglich konstruierte, geben die indischen Dramaturgien einen vollständigen detaillierten Plan des Handlungsaufbaues. Da dies der einzig historische ist, möchte ich ihn der zweiten Auflage dieses Buches beifügen.

Zu den heiligen Büchern Indiens, den V e d e n , kam als viertes ein Veda des Dramas, das Nātyā-Veda hinzu. Es besteht aus dem Nātyāśāstra des heiligen Brahmanen Bharata<sup>3</sup>, dessen Titel mit „Wissenschaft der Dramaturgie“ übersetzt werden kann. Es wird an den Anfang der Zeitrechnung verlegt und gilt als göttliche Eingebung. Denn Bharata hat der Sage nach auf dem Himalaya die ersten Theateraufführungen vor Brahma veranstaltet und von diesem die Regeln empfangen. Bharata behandelt in Versen in 38 Büchern alle Bühnenkünste. Das umfangreiche Werk blieb das Vorbild für alle späteren Dramaturgien. Das Dasarupa des Dhanañjaya<sup>4</sup>, um 975 entstanden, nimmt auf Bharata Bezug. Es besteht aus 4 Büchern in 300 Versen. Es ist das Standardwerk mit dem um 1300 entstandenen Sāhityadarpana des Viśvanātha<sup>5</sup>, das „Spiegel der Komposition“ heißt und eine praktische Dramaturgie mit Beispielen gibt.

Das i n d i s c h e D r a m a ist in 5 bis 10 Akte mit Szenenwechsel eingeteilt. In jedem Akt muß der Held auftreten. Ein Akt darf nicht länger als einen Tag dauern. Wenn alle die Bühne verlassen, ist der Akt zu Ende. Der Viśkambhaka ist der Ansager, der am Anfang des Aktes über die Begebenheiten berichtet. Das indische Drama fängt mit einem Vorspiel an. Wie bei Shakespeare sind Verse und Prosa gemischt. Die höheren Stände sprechen in Sanskrit, die niedrigen in den Dialekten des Prakrit. Dem Helden, der auf acht- und vierzig Arten aufgefaßt werden kann, steht ein Gegenheld gegenüber. Um ihn führen die Vergnügungsräte das schwankartige Spiel einer commedia dell'arte auf. Die Typen des Lebemanns, des Schwätzers und des Harlekin entsprechen denen der antiken Komödie.

Für den B a u d e s D r a m a s geben die indischen Dramaturgen folgende Regeln: Das Drama besteht aus fünf Elementen, den arthaprakṛti.

---

<sup>3</sup> Benaresausgabe 1929, eine unvollständige Ausgabe gab die Universität Lyon 1912 heraus.

<sup>4</sup> „The Dasa-Rupa, Hindu canons of dramaturgy“ by Dhanañjaya, Calcutta 1865 translated by Dr. C. O. Haas, New-York 1912.

<sup>5</sup> translated by Ballantyne and Mitra, Calcutta 1875.

### Die 5 Elemente des indischen Dramas.

1. Das *Vyá*, der Keim, aus dem die dramatische Fabel erwächst.
2. Das *Vindu*, der Tropfen. Ein unabsichtlich sekundäres Zwischenereignis, an dem sich der Faden entspinnt, und das sich ausbreitet, wie ein Tropfen Öl im Wasser.
3. *Prakari*, die Fahne, ist eine Nebenhandlung, die die Haupthandlung wieder auf den rechten Weg bringt.
4. *Pataka*, eine Episode, ohne Verbindung mit der Haupthandlung.
5. *Karyam* ist der Endzweck, die Bemühung, das Ziel zu erreichen.

Diese Bemühung, das Ziel zu erreichen, ist die eigentliche Handlung des Dramas. Sie zerfällt in 5 Stufen, den *avasthā*.

### Die 5 Stufen des indischen Dramas.

1. Stufe: Die Sehnsucht nach dem Ziel.
2. Stufe: Die Bemühungen um das Ziel, das noch unerreichbar ist.
3. Stufe: Die Hoffnung, das Ziel zu erreichen.
4. Stufe: Die Zuversicht nach Beseitigung der Hindernisse.
5. Stufe: Die Erreichung des Zieles.

Durch Verbindung der fünf Elemente der Handlung mit den fünf Stufen entstehen die fünf Fugen, die *saṃdhi*, nach denen das Drama gebaut wird.

### Die 5 Fugen des indischen Dramas.

1. *Mukham*, Einleitung und Beginn, entspricht der griechischen Exposition. Ein zufälliges, im Grunde vorbereitetes Ereignis, aus dem sich alle folgenden Vorfälle entwickeln. „Der Keim“ des Konfliktes wird gelegt. Es zeigt sich „Die Sehnsucht nach dem Ziele“.
2. *Pratimukham*, das Folgeereignis. Die Entwicklung des Keimes und die Bemühung um das Ziel, das noch unerreichbar ist.
3. *Gerbha*, „Das Embryo“ genannt. „Der Keim“ ist bereits im Wachsen. Ein scheinbares Hinderis, das im Grunde der Her-

zensabsicht Vorschub leisten soll. „Die Fahne“ sucht die Hindernisse zu überwinden.

4. *Vimersha*, „Im Stadium des Bedenkens“ genannt, ist die Schicksalswendung, die *Perepetie*, auch Umkehr genannt. Durch Zweifel, Zorn und Unglück ist die Erreichung des Zieles gefährdet. Die kleine Episode des vierten Elementes lenkt ab.
5. *Nirvahana*, die Erlösung, die Lösung des Knotens, „Die Erreichung des Zieles“. Das indische Drama hat immer einen guten Ausgang. Die griechische Tragödie hat an dieser Stelle die Katastrophe.

Die fünf Fugen beziehen sich nicht nur auf die Haupt-handlung. Sie können auch in geringerer Anzahl auf die Neben-handlung angewandt werden.

Aus diesem Schema der fünf Fugen kann mühelos die Verwandtschaft der indischen Dramaturgie mit der griechischen nachgewiesen werden. Der indische Professor *Yajnik*<sup>6</sup> hat auf die Ähnlichkeit zwischen dem indischen Drama und Shakespeare hingewiesen. Wir können als gemeinsame Wurzel die griechische annehmen.

Ein Vergleich des Handlungsaufbaues des indischen Dramas *Ratnavali* aus dem 12. Jahrhundert mit dem *Romeo und Julia* aus dem 17. Jahrhundert möge uns dies veranschaulichen.

#### Die fünf Fugen

(griechisches Schema)	<i>Ratnavali</i>	<i>Romeo und Julia</i>
1. Der Keim des Konfliktes (Exposition)	Der Minister führt die unbekannte Prinzessin von Ceylon in den Harem des Königs.	Auf dem Ball bei Capulet wird Romeo als Angehöriger der verfeindeten Familie Montagu erkannt.
2. Das Folgeereignis (Steigende Handlung)	Ein Mädchen und ein Clown entdecken, daß der König verliebt ist. Verdacht der Königin.	Die Vereinigung der Liebenden im Garten.
3. Das Hindernis und die Möglichkeit, zu überwinden (Höhepunkt)	Der König merkt, daß er durch Vertauschen der Kleider nicht mit der Prinzessin, sondern mit der Königin eine Liebesstunde verbringt.	Julia geht scheinbar auf den Wunsch ihrer Eltern ein, Graf Paris zu heiraten. Sie nimmt das Gift, das sie zwei Tage scheinot macht.

<sup>6</sup> R. K. Yajnik: „The indian Theatre. Its origin and its developments under european Influence with a special Reference to Western India“, London 1933.

- |   |  |  |
|---|--|--|
| 4. Der Rückschlag, die Peripetie, Umschwung (Fallende Handlung) | Die Hindernisse, die die Königin gegen eine Vereinigung mit der Prinzessin verursacht.                                       | Romeo erfährt Julias Tod und Bestattung.   |
| 5. Die Lösung des Knotens (Katastrophe)                         | Das Geheimnis der Geburt wird geklärt, die Prinzessin erkannt, die Bewilligung zur Vereinigung erteilt. Der Sieg des Königs. | Romeo erbricht die Gruft, tötet Graf Paris und sich. Die erwachende Julia folgt dem Geliebten ins Grab. Die feindlichen Familien versöhnen sich. |

Wir sehen, daß die beiden Formen des Dramas, die sich durch ihre epische Breite und den bilderbogenmäßigen Szenenwechsel am weitesten von der klassischen Tragödie entfernen, das indische und das Shakespearedrama, im Handlungsaufbau mit dem griechischen Ähnlichkeit haben. Wenn man auch den Aufbau der Handlung aus einem vielfältigen Prunkgewand herauschälen muß, das mit vielen Falten und Schnörkeln die Konstruktion verdeckt, so darf man nicht glauben, daß dieser wuchernde theatralische Überfluß im indischen Drama und bei Shakespeare ohne Plan angeordnet ist. Im Gegenteil! Das indische Drama hat einen bis ins kleinste Detail ausgearbeiteten Plan. Jede der fünf Fugen wird in 12 bis 14 Glieder (anga) unterteilt, 64 zusammen, die den Zweck haben, den ausgewählten Gegenstand zu behandeln, die Materie zu entwickeln, das Interesse zu vergrößern, die Überraschung zu schaffen, die Handlungsteile zu zeigen und zu verheimlichen, was verdeckt werden muß.

## Die 64 Glieder des indischen Dramas.

### I. Mukham.

Die erste Fuge, das Mukham, teilt sich in 12 Glieder, von denen die sechs unterstrichenen unentbehrlich sind. In Sakuntala reicht sie bis II. Akt Vers 37, bis zur Abfahrt des Generals. Der Keim des Konfliktes wird gelegt. Es zeigt sich die Sehnsucht nach dem Ziele.

1. Upaksepā, die Hülse des Keims. Von den Worten des Asketen zum König: „Daß Du einen Sohn haben könntest, der über die Welt regiert.“ bis zur Antwort des Königs: „Sie ist es doch, die ich sehen werde.“
2. Parikara, erstes Sprießen des Keims, die Ankündigung dessen, was geschehen wird.

3. Parinyāsa, der Keim richtet sich fest ein. Der König will Sakuntala heiraten.
4. Vilobhana, Lobrede der Eigenschaften: Vers 17—21. Der König beschreibt die Schönheit Sakuntalas.
5. Yukti, Stillstand des Planes.
6. Prāpti, Ankunft des Glückes. Der König beneidet die Biene, die Sakuntala berührt.
7. Samādhāna, Ankunft des Keimes. Sakuntala Vers 27 „Folge deiner Neigung, mein Herz!“
8. Vidhāna, erzeugt Freude und Schmerz.
9. Paribhāva, Überraschung Vers 28. „In der Verfolgung der Tochter des Einsiedlers hat die Achtung meinen Schritt gehemmt.“
10. Udbheda, in ein Geheimnis eindringen.
11. Bheda, Ermunterung, Erregung. I. 25, 12 Sakuntala hört den Namen des Königs auf der Jagd und bekommt Mut.
12. Karana, Beginn der Handlung.

## II. Pratimukham.

Die zweite Fuge teilt sich in 13 Glieder, davon sind die fünf unterstrichenen notwendig. Der Keim trägt die ersten Früchte, die verschwinden, sobald sie sich gezeigt haben. In Sakuntala von II. 35, 5 wo der König dem Clown seine Liebe gesteht, die den anderen verborgen bleibt, bis zum Ende des III. Aktes.

1. Vilāsa, die Ungeduld, mit dem geliebten Wesen zusammenzukommen. II. 40, 6 Der König sucht einen Vorwand, um in die Einsiedelei zu kommen.
2. Parisarpa, Suche nach dem geliebten Wesen, das sich zeigt und verschwindet. III. 48, 7 Der König sucht Sakuntala.
3. Vidhūta, Unbehagen durch Ablehnen der Freundlichkeiten einer geliebten Person.
4. Çama, Linderung der Liebesnot, III. 52, Sakuntala: „Wenn ihr mich nicht verdammt, veranlaßt, daß er Mitleid mit mir hat!“
5. Narma, Leise scherzen.
6. Narmadyuti, geheime Freude, die aus dem Narma kommt.
7. Pragayana, Dialog, in dem die Vorschläge ohne Unterbrechung sich kreuzen und die Leidenschaft anfeuern. III. 56,4—58,5. Der König belauscht Sakuntalas Liebesbeichte an die Freundinnen, zeigt sich ihr und will sie zur Königin machen. Eine ähnliche Szene in Ratnavali: III, 56 Die beiden Hofdamen belauschen des Königs Liebesbeichte an den Clown.
8. Nirodha, Das Glück verhindern. III 67,4 Gautami unterbricht die Herzensergießungen des Königs und Sakuntalas.
9. Paryupāsana, Anflehen einer erregten Person, sie um Entschuldigung bitten.
10. Vajra, grausame Worte richten. III, 71. Sakuntala kennt nicht das Herz des Königs, der, Grausamer, nur ihren Körper nimmt.
11. Puspa, Auszeichnung besonderer Eigenschaften. III, 49 Der König: „Hier das Bett aus Blumen, auf dem ihr heißer brennender Körper sich bewegte.“ Ähnlich in Ratnavali III, 43. (Man beobachte die Ähnlichkeit von Akt und Versnummer!) Der König: „Sie ist die Schönheit in Person. Ihre Hände sind die jungen Triebe des Paradiesbaumes.“

12. Up anyāsa, begründete Behauptung, um eine Gunst zu erhalten. III. 78  
Der König: „Du willst dieses Bett aus Blumen verlassen? Du willst diese  
Lotosblätter wegwerfen, die deinen Busen bedecken. Du willst weggehen  
unter den Feuern der Sonne? Nein, du bist zu leidend und zu schwach!“
13. Varna-samhāra, Vereinigung aller oder mehrerer Kasten.

### III. Garbha.

Die dritte Fuge, „Das Embryo“, besteht aus 12 Gliedern, davon sind fünf notwendig. Die Frucht ist bereits in Bildung. Man sieht bereits den Endzweck der sich trotz Hindernisse vollendet, aber wieder zurückgeworfen wird. Die Möglichkeit des Erfolges des Helden.

1. Abhūtāharana, etwas verheimlichen. IV. 74,46 Der Fluch des Durvasa wird verheimlicht.
2. Marga, das wirkliche Ende und die genauen Mittel angeben. IV. 99  
Sakuntala wird die Mutter eines Königs werden, zum Wohle der Welt.  
In Ratnavali III. 44 heißt es: „Deine Wünsche werden sich erfüllen.“
3. Rupa, eine Hypothese prüfen, einen unwahrscheinlichen und überraschenden Fall betrachten. IV. 90 „Wenn der König Schwierigkeiten hat, dich zu erkennen, zeig ihm dann den Ring, auf dem sein Name geschrieben ist.“ In Ratnavali III. 47 „Vermutet die Königin unsere Intrigue?“
4. Udāharana, eine Sache über eine andere heben. Das Außergewöhnliche, Übernatürliche. IV. 80,11 Der Schmuck, um Sakuntala zu zieren.
5. Krama, die wahren Gefühle jemandes erkennen oder die Zukunft sehen. III. 70 Der König: „Der Flaum, der sich auf ihrer Wange bildet, enthüllt mir ihre Liebe.“
6. Samgraha, ein Geschenk von freundlichen Worten begleitet.
7. Anumā, eine Folgerung, die sich auf bestimmte Zeichen stützt.
8. Totaka, erzürnte Rede. V. 102,10 „Weil deine Hochzeit mit ihr dir jetzt mißfällt, glaubst du, das Recht verletzen zu können?“ In Ratnavali III. 57 „Mein Herr und Geliebter, erhebt Euch. Warum weigert ihr euch noch mir den meiner Geburt gebührenden Respekt zu erweisen?“
9. Adhibala, Verfolgen, was man durch entlegene Mittel erfahren hat. IV. 90,9 Der Verdacht, der König könnte sie nicht erkennen.
10. Udvega, sich vor einem Feind und Rivalen fürchten.
11. Sambhrama, fieberhafte und aufwühlende Furcht. Sakuntala fürchtet, der König könnte sie nicht erkennen. In Ratnavali III. 57 „Zu Hilfe! Zu Hilfe!“
12. Akṣepa, der Keim öffnet sich und ein Geheimnis enthüllt sich auf einmal. IV. 125 Die Andeutung, der König habe Sakuntala vergessen.

#### IV. Vimarca.

Die vierte Fuge „Im Stadium des Bedenkens“ hat 13 Glieder, davon sind fünf notwendig. Durch Zweifel, Zorn und Unglück ist die Erreichung des Ziels gefährdet. Von Gautami, der das Gesicht Sakuntalas enthüllt, bis zum Ende des VI. Aktes, dem Moment, in dem der König sich mit seiner Verlobten vereinigen will. Aber der Fluch Durvasas verwirrt seinen Geist, er zaudert und denkt nach.

1. A p a v ā d a, Tadeln, kritisieren, etwas als Fehler hinstellen. V. 138 „Du willst meine Rasse beschmutzen und mich selbst umkehren.“ In Ratnavali IV. 63 ist die Königin unerbittlich gegen den König.
2. S a m p h e t a, Wechsel aufgeregter Worte. V. 106, 12. Sakuntala im Zorn: „Schöbige Herz du bewertest die anderen nach dir selbst.“ Der König: „Junges Mädchen, niemand hat sich so betragen.“
3. V i d r a v a, Tumult, Hinrichtung, Brand. VI. Eingangsszene, in der ein Gefangener mit Tod und Gefängnis bedroht wird. In Ratnavali IV. 79 Feuersbrunst.
4. D r a v a, seine Pflichten gegen Eltern und Vorgesetzte vernachlässigen.
5. S a k t i, Beruhigung einer Unannehmlichkeit. Ein Wunder erscheint Sakuntala, die ihr Los verabscheuend, weinend die Hände gegen den Himmel richtet, in dem die himmlischen Tänzerinnen als leuchtendes Bild erscheinen. In Ratnavali IV. 66 beschwichtigen die Tränen die Wut der Königin.
6. D y u t i, übertriebene und drohende Worte. VI. 120,9 „Halt, halt, Du Verrückte! Der König hat das Frühlingsfest verboten und Du wagst es, die Blüten des Mangobaumes zu pflücken!“
7. P r a s a ṅ g a, mit Respekt der Eltern gedenken. VI. 149 „Dennoch erinnere ich mich, nicht die Tochter des Asketen geheiratet zu haben.“
8. C h a l a n a, ungerechte Behandlung ertragen.
9. V y a v a s ā y a, seine Macht verkünden, eine vernünftige Verbindung eingehen. IV. 182 Der König: „Dieser Pfeil, den ich abschieße, wird töten, wen ich töten will, und schonen, wen ich schonen will.“
10. V i r o d h a n a, dasselbe in Zorn und Leidenschaft.
11. P r a r o c a n ā, Vorwegnahme der Lösung, als ob sie vollendet wäre. IV. 127,14 der Clown: „Ich sehe dich schon vereint mit ihr.“
12. V i c a l a n a, sich brüsten, aber ein Hindernis stellt sich vor den endgültigen Erfolg.
13. A ḍ ā n a, Zusammenfassung des Handlungsgegenstandes. VI. 142 „Die Götter werden nicht zögern, den Verlobten mit der Braut zu vereinigen.“

## V. Nirvahana.

Die fünfte Fuge, die Erlösung, hat 14 Glieder, doch sind nur die beiden letzten notwendig. Alle Intrigen sind zu einem Ende geführt, wie ein Kuhschwanz, bei dem sich längere und kürzere Haare an einem Ende vereinigen. Es ist der 7. Akt der Sakuntala.

1. Samdhi, Rückkehr des Keimes. VII. 207 Der König erkennt Sakuntala. In Ratnavali erkennt der König die Prinzessin.
2. Vibodha, auf der Spur des Endzieles vorstürzen. VII. 157,10 Der König erfährt die hohe Abkunft Sakuntalas. In Ratnavali erfährt der König, wie das junge Mädchen in den Harem gekommen war.
3. Grathana, Erwähnung des Endzieles. VII. 163,12 „Ich gratuliere Dir, Du hast deinen Verlobten gefunden und Du hast das Gesicht deines Sohnes gesehen.“
4. Nirnaya, das, was man selbst weiß, verkünden. VII. 166,16 Der König erfährt durch seine Mutter vom Fluch Durvasas, der, seitdem er den Ring gesehen hat, gewichen ist.
5. Paribhasa, ein Wortwechsel. VII. 158,6 „Wer möchte sich eines Königs erinnern, der seine Braut verlassen hat?“
6. Prasāda, mit Worten oder Taten Achtung, Gefühl und Fügsamkeit bezeugen. „Meine Tochter, deine Wünsche sind befriedigt, hege keine Rachsucht gegen deinen Gatten. Der Fluch hat dich aus meinem Gedächtnis gewischt, aber die Wolken sind verstreut und du regierst in seinem Herzen.“
7. Ānanda, den Gegenstand seiner Wünsche erreichen. VII. 161,11 „Mein Herz, beruhige dich. Das mißgünstige Schicksal hat endlich Mitleid mit mir. Er ist es, mein Gatte!“ In Ratnavali gehorcht der König der Königin und nimmt die Hand Ratnavalis.
8. Samaya, endgültig aus einer peinlichen und schmerzhaften Situation herauskommen. VII. 160,13 „Er hat das Amulett meines Sohnes berührt. Oft kann ich nicht an dieses Glück denken.“
9. Kṛti, Bekräftigung des erreichten Resultates. VII. 168,14 „Man muß auch Kanva vom Glück seiner Tochter verständigen.“
10. Bhāsana, im Vollbesitz der Freude, des Glücks und der Ehrungen.
11. Upagūhana, Ankunft eines Wunders. VII. 159,7 Der König geht, um das Amulett aufzuheben.
12. Purevabāva, den Grundplan erkennen, klar das Ende sehen.
13. Upasamhara, eine Gunst, eine Gnade erhalten. Alle indischen Dramen enthalten vor der Endstanz die Frage: „Was kann ich noch für dich tun?“
14. Pracasti, Endgebet, um alle Sorten des Glücks zu erleben.

Die dramatischen Mittel bestehen aus einer Vereinigung der Elemente der Handlung, die in gemimte (drcya) und gesprochene (çravva) zerfällt, der 9 Eigenschaften des Helden und der vier Arten von Gefühlen. Die dramatischen Mittel sind:

5 Zwischenglieder — Traum, Botschaft, Brief, Stimme aus den Kulissen und aus dem Himmel.

19 Teile der Gelenke — die Freundlichkeit, die Unstimmigkeit, die Freiheit, Todesleiden, Gewalt, Witz, Namensirrung, Tollkühnheit, Großsprecherei, Scham, Schwindel, Wut, Kraft, Verstellung, Täuschung, Urteilskraft.

Das Embryomittel — ein Schauspiel im Schauspiel.

Die Vorepisode — eine zweideutige Situation oder Rede, die ein plötzliches oder kommendes Ereignis mutmaßen läßt.

Die 33 dramatischen Ausschmückungen — der Segen, die Klage, die List, die Reizbarkeit, der Stolz, das verhinderte Vorhaben, die Zuflucht, der Spott, das Begehren, die Bewegung, die Schlagfertigkeit, das Argument, die Bitte, der Entschluß, die Abweichung, die Erwähnung, die Herausforderung, der Vorwurf, die Klugheit, der Fleiß, die Anstiftung, die Hilfe, die Größe, die Höflichkeit, der Hervorruf, der Wunsch, die Entschuldigung, die Meinung, die Munterkeit, die Erzählung, das Nachdenken, die Glückseligkeit, die Lehre.

Die 36 Schönheiten sind theoretischer Art. — 1. Der Wortschmuck. — 2. Gruppierung der Buchstaben, zufälliges Zusammenstellen von Buchstaben oder Silben, die getrennten Wörtern angehören. — 3. Glänzende Schönheit durch dopsinnige Worte. — 4. Der Ausdruck durch eine Doppelwendung. Mit einer Phrase eine verdeckte Wahrheit sagen. — 5. Der Grund. In wenigen Worten alles sagen. — 6. Der Zweifel. Unsicherheit eines Unwissenden. — 7. Das Beispiel. Einen besonderen Grund angeben, um eine Folgerung zu machen. — 8. Beziehung der Analogie. — 9. Anhäufung. 10. Zitieren. — 11. Die Absicht. Sich eines Vergleiches bedienen, um eine unmögliche Sache anzudeuten. — 12. Die Erweiterung — usw.

Die 13 Elemente der Guirlande sind Wortaus schmückungen.

Jede Kopf- und Körperbewegung hat ihre bestimmte Bedeutung und ist in den indischen Dramaturgien festgelegt. Die vierundzwanzig Bewegungen der Augenbrauen, der Nasenflügel, der Wangen und Lippen, des Kinns, des Halses haben ihre bestimmte Bedeu-

ung. Ähnlich wie bei den Buddhastatuen gibt es siebenundfünfzig verschiedene Handstellungen und dreizehn verschiedene Zusammenstellungen der Handstellungen, woraus sich immer wieder eine andere Bedeutung ergibt. Ein Kanon der Gesten, der sich auf Brust, Seiten, Bauch, Hüften, Schenkel und die verschiedenen Fußstellungen bezieht, führt zur indischen Tanztechnik, die der Schauspieler beherrschen muß. Das indische Wort *nāṭya* heißt sowohl Tänzer, Akrobat wie Schauspieler. *Nāṭya Drama* und *Nāṭaka* Spiel haben die Wurzel des Wortes *nṛtya*, was Tanz und *nṛtta*, was Pantomime heißt. Daraus sehen wir, daß das indische Drama nicht, wie das europäische, sich auf das Wort beschränkt, sondern, ebensosehr wie an das Ohr, sich an das Auge wendet. Dabei bezieht es in sein optisches Schauspiel die Nuance der Bewegung ein, die bei uns nur im Film angewandt wird. Dadurch, daß jede Bewegung eine dem Zuschauer verständliche symbolische Bedeutung hat, ist es möglich, daß schwer darstellbare Vorgänge auf die Bühne gebracht werden. Das indische Theater kann auf den szenischen Apparat verzichten, weil die Gesten alles ausdrücken können.

Einige Beispiele des Kanons der Gesten:

Dunkelheit wird angedeutet, indem man die Füße schleppt und mit den Händen nach dem Weg tastet.

Das Besteigen eines Wagens durch Heben der Augen und Füße.

Das Betreten eines Palastes durch lange Schritte und Hochheben der Füße.

Das Waten im Wasser durch Hochheben der Kleider.

Das Vorhandensein eines Wagens wird durch Ergreifen eines Zügels angedeutet.

Das indische Theater wendet sich an alle Sinne, um bestimmte Stimmungen hervorzuzaubern. Nach den indischen Theoretikern ist der Zweck des Dramas, verschiedene seelische Zustände und Gefühle (*bhāva*) darzustellen und bei den Zuschauern entsprechende Stimmung (*rāsa*) hervorzurufen.

Diese Stimmungen sind: Liebe, Lustigkeit, Kummer, Zorn, Mut, Furcht, Ekel, Staunen. Aber nicht nur die Gesten sollen diese Stimmungen auslösen. Eine besondere Bedeutung wird den Farben beigelegt. Eine Skala gibt an, welche Farbe jeder Stimmung entspricht.

Farbenskala des indischen Theaters:

die erotische Stimmung	— dunkel
die komische Stimmung	— weiß

die traurige Stimmung	— grau
die schreckliche Stimmung	— rot
die heroische Stimmung	— rötlich gelb
die ängstliche Stimmung	— schwarz
die ekelhafte Stimmung	— blau
die märchenhafte Stimmung	— gelb

Dadurch, daß sich das indische Drama nicht, wie das europäische, nur mittels des Wortes an den Verstand wendet, sondern alle Sinne beeinflusst, um Stimmungen zu schaffen, ähnelt es vielmehr der Oper und dem Film. Mit diesen beiden Gattungen hat es auch gemein, daß es den Rhythmus der Bewegung in seine Wirkung einbezieht. Die Großaufnahme der Nuance nimmt es in seine Betreuung und wie beim Film wird jeder Geste eine symbolische Bedeutung unterlegt.

Neben dem dramaturgischen Geheimnis der Form, das die Inder wie alle anderen Dramatiker den Griechen entlehnt haben, finden wir in indischen Dramaturgien ein optisches Geheimnis der Form kanonisiert, dessen Kenntnis der Verwirklichung des Gesamtkunstwerkes im Film förderlich sein kann. Aber nicht nur aus diesem Grunde habe ich einen längeren Exkurs über das indische Theater gemacht.

Ich versuche in diesem Buche nachzuweisen, daß Theater und Film den gleichen Zweck, eine gemeinsame Wurzel und eine gleiche Gesetzmäßigkeit ihres Inhaltes haben. Es ist schon oft der Nachweis versucht worden, daß sich das Kino aus dem Theater entwickelt habe. Bei der Betrachtung des indischen Theaters fällt einem auf, daß dieses, dank seiner optischen Qualitäten und seines Bewegungsrhythmus der Vorstellung des Gesamtkunstwerkes von Wagner, das auch der Film sich als fernes Ziel gesetzt hat, näher steht als das europäische Theater. Diese filmischen Eigenschaften des indischen Theaters stammen daher, daß sich in Indien umgekehrt wie in Europa, wo sich das Kino aus dem Theater entwickelt hat, das Theater aus dem Kino entwickelt hat.

Während wir die ersten Dramen in Indien erst im zweiten Jahrhundert nach der Zeitrechnung finden, werden bereits im zweiten Jahrhundert vor der Zeitrechnung, also vierhundert Jahre früher, im Mahābārata Schattenspiele erwähnt. Die erste Art von Theatervorführungen waren Vorlesungen und Vorträge aus den Epen, die von Schattenbildern begleitet wurden. Ebenso alt wie die

sich bewegenden Schattenspiele ist das Puppentheater, das seine Heimat vielleicht überhaupt in Indien hat. Schauspieldirektor heißt in Sanskrit Fadenhalter, was unzweifelhaft auf das Puppentheater und die Schattenspiele als Vorstufe des Theaters hinweist. Welche Bedeutung aber das Schattentheater heute noch in Indien hat, zeigt ein Blick auf Java.

Jedes Wohnhaus in Java hat ein Zimmer, parringitan, das heißt „für das Schattentheater“. Keine Familienfeier ohne ein wayang-pourwa. Am Ende der Veranda sitzt mit gekreuzten Beinen am Boden hinter der Leinwand, unter einer Öllampe, der Dalang, wie der Erzähler, Sänger und Manipulant heißt. Nach der Overture, die eine Geige, eine Bambusflöte, ein Xylophon, eine Pauke und Handtrommel nach seinem Taktschlagen ausführt, dirigiert er an langen Stielen aus Horn oder Bambus die flachen Marionetten aus Leder. Mit einer melodiösen Stimme und seltsamen Betonungen begleitet er die Bewegungen und Gestikulationen der Schatten mit seiner Erzählung.

Die Figuren erscheinen zart wie ein Traum, oder hart wie die Wirklichkeit, groß oder klein, je nachdem sie näher oder weiter an die Leinwand gehalten werden. Die Figuren sind einen halben Meter hoch und stark typisiert. In einem Pisang sind die Marionetten sortiert, rechts die edlen Charaktere, links die schlechten, auf einer Seite die Götter, die Fürsten und Prinzessinnen, auf der anderen die Riesen, die Dämonen und die Hassenswerten. Bei Kampfszenen läßt eine zitternde Flamme die ganzen Leiber erbeben.

Das Schauspielertheater Javas, das Wayang-topeng hat heute noch den ursprünglichen Stil des Schattentheaters beibehalten. Ebenso wie bei diesem spricht nur der Dalang, während die anderen Schauspieler in der Art der Marionetten Masken tragen, die sie mit den Zähnen festhalten. Nur bei höfischen Theatervorstellungen, dem Wayang-wong, treten die Schauspieler ohne Masken auf und jeder spricht seinen Text selbst. Die Übereinstimmung des Schauspielertheaters mit den Schattenspielen ist so stark, daß die Helden von schwächtigen Jünglingen gespielt werden, die kaum die Waffen tragen können, nur um den Helden der Leinwand zu ähneln.

Camille Poupeye, der das Theater und die Tänze Javas genau beschreibt, gibt für die Vorherrschaft des Schattentheaters über das Schauspielertheater folgenden Grund an<sup>7</sup>: „Muß

<sup>7</sup> Camille Poupeye: „Les théâtres d'Asie“ Brüssel 1937, S. 174.

man nicht in seinem ursprünglichen mythischen Charakter den Grund für diese theatralische Form suchen, oder haben die ersten Veranstalter religiöser Schauspiele, die Priester, aus Ehrerbietung oder um die mystische Seite zu bewahren, sich beschränkt, Schatten zu zeigen, statt Bilder sehen zu lassen, die durch ihre fühlbare Natur und ihren lebenden Anblick sich zu sehr der Wirklichkeit genähert hätten?“

Beim Vergleich des Schattentheaters mit dem Marionettentheater gibt der Niederländer den Silhouetten den Vorzug. Er ist so stark beeindruckt von der Synchronisation des Vortrages und der Bewegungen, die in abgestimmter Nuance aufeinander reagieren, von der Kraft des Ausdrucks auf der erhellten Leinwand, daß er auf die Farbigkeit der plastischen, reich bemalten Puppen verzichten will. Poupeye sagt darüber: „Auf alle Fälle, trotz ihrer unleugbaren Schönheit, ihrer außerordentlichen Grazie, scheinen diese Holzpuppen, schon durch ihre Ausdehnung und vor allem wegen der direkten Sicht auf ihre Anwesenheit nur sehr wenig von der höchsten Vornehmheit, dieser körperlosen Reinheit zu haben, die die Begleiterscheinung der ledernen Silhouetten sind, deren Schatten allein zum Zuschauer sprechen darf.“

Wenn man sich in diese sprechenden Schatten eingesehen hat, wird man die mit Licht und Schatten modellierten endlosen Reihenplastiken des pyramidalen Riesentempels Borobodoer auf Java und die Reihenreliefs von Angkor Vat, deren Abgüsse im Musée Guimet in Paris und im Völkerkundemuseum in Berlin stehen, als bewegte Schattenbilder erkennen. Nicht nur das Theater, auch die Plastik bewahrte in Indien die Erinnerung an die Bewegungskunst des Schattentheaters.

In diesem Buche wird erläutert, warum das Kino eine größere Massenwirkung besitzt als das Theater, nämlich, weil es eine allgemeinere Typik hat und der Schatten stärker wirkt als die Gestalt selbst. Es ist eigentümlich, daß Platon seine Ideenlehre durch die Schilderung eines Schattentheaters erläutert. Für ihn sind die Erscheinungen, die wir sehen, Schatten, die über die Wand einer Höhle huschen, in der wir gefesselt sind, sodaß wir nicht die Urbilder der Erscheinungen, die Ideen außerhalb, sehen können. In dem Sitabenga Höhlentheater in Indien aus dem zweiten Jahrhundert nach der Zeitrechnung, das als griechisch bezeichnet wird, weist eine Inschrift auf die Vorführung von Dichterwerken hin. Die am Eingang angebrachten Löcher scheinen für die Anbringung der Leinwand bestimmt gewesen zu sein. Der

Vorhang, der im indischen Theater die Bühne rückwärts abschließt, wird für ein Erbstück des Schattentheaters gehalten. Wenn dies auch alles nur Vermutungen sind, so zeigt das Beispiel Javas deutlich, daß das Lichtspieltheater dem Schauspieltheater vorangegangen ist und dieses heute noch beeinflusst. Sobald Schauspieler die Rolle des Erzählers und der Schattenbilder übernahmen, entstand das indische Drama.

Nicht nur die Begleitmusik, zu der der Erzähler den Takt schlägt, auch die eigentümliche Betonung weist darauf hin, daß die bewegten Bilder unter einem stark akzentuierten rhythmischen Gesetz stehen. Immer wieder wird die Musikalität des eigentümlichen Vortrages gerühmt. Das javanische Schattentheater hat Ähnlichkeit mit den Prinzipien des Tonfilms, wenn man an den Erzähler und Erläuterer denkt. Das javanische Schauspieltheater steht vielmehr noch unter einem musikalisch-rhythmischen Gesetz. Die Theaterleidenschaft auf Java ist so groß, daß man unter den javanischen Prinzen die besten Schauspielertänzer findet. Die Theatertechnik am Hof des Sultans von Solon pflegt den heroischen Tanz von kraftvollem, heftigem Ausdruck, die am Hof des Sultans von Jokjakarta eine mehr heitere, graziöse und verfeinerte Art. Das javanische Theater ist opernmäßig und hat große Ähnlichkeit mit dem Musikdrama Richard Wagners. Jede Person hat ein bleibendes Leitmotiv, ja selbst ein eigenes Instrument. Jede Geste wird musikalisch untermalt. Das erste Mal durch einen Trommelwirbel, das zweite Mal durch ein metallenes Rasseln des Xylophons, das dritte Mal sind es Harfentöne. Der Kampf zweier Helden wird durch den Kampf zweier musikalischer Themen, oft zweier Instrumente, illustriert. Wenn jemand von einem Geist oder Gott besessen ist, wird er für die Dauer dieses Besuches von zwei Themen begleitet.

Alle diese Beispiele des indischen Theaters zeigen, daß es nicht vom Kothurn des Wortes, nicht aus der Starrheit der Maske, sondern aus dem bewegten Rhythmus optischer Eindrücke und symbolischer Gesten abgeleitet, tonfilmische Eigenschaften besitzt und sich der Vorstellung des Gesamtkunstwerkes nähert. Gerade das Studium des indischen Theaters ist geeignet, die Dichter, denen eine Erneuerung des Theaters und des Films anvertraut ist, von der ausgeschöpften und beschränkten literarischen Form weg zur theatralischen Massenwirkung des Gesamtkunstwerkes zu führen.

## Bibliographie.

### Übersicht über das dramaturgische Schrifttum.

#### Dramaturgien.

- Aristoteles: Die Poetik. Übersetzt und erläutert von Dr. Hans Stich, Reclamausgabe 2337.
- Pierre Corneille: Trois discours sur l'art dramatique. Préface du Cid.
- Racine: Préface de la Phèdre. Préface de la Bérénice.
- Voltaire: Préface de l'Oedipe. Discours sur la tragédie.
- Diderot: De la poésie dramatique. Dialogues vol. II, pp. 353—553.
- Alexander Dumas fils: Notes du Théâtre, tome VIII. Préface „Père prodigue“.
- Georges Polti: Les 36 situations dramatiques, Paris 1895, 1924.
- Jules Guillemot: L'évolution de l'idée dramatique chez les Maitres du Théâtre de Corneille à Dumas fils, Paris 1910.
- Lessing: Hamburgische Dramaturgie.
- Goethe und Schiller: Briefwechsel über epische und dramatische Dichtung.
- Schiller: Die Schaubühne als eine moralische Anstalt. Über naive und sentimentale Dichtung.
- Schopenhauer, in: „Die Welt als Wille und Vorstellung“: Die Platonische Idee: Das Objekt der Kunst. Zur Ästhetik der Dichtkunst.
- Richard Wagner: Das Kunstwerk der Zukunft.
- Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik.
- Robert Prölss: Katechismus der Dramaturgie, Leipzig 1877.
- Otto Ludwig: Dramaturgische Betrachtungen und Shakespearestudien.
- Gustav Freytag: Die Technik des Dramas, Leipzig 1876.
- Walter Harlan: Schule des Lustspiels, Berlin 1903.
- Rudolf Franz: „Der Aufbau der Handlung in den klassischen Dramen.“ Hilfsbuch zur dramatischen Lektüre. 5. Aufl., Bielefeld 1924.
- Robert Petsch: Deutsche Dramaturgie von Lessing bis Hebbel, Hamburg 1912, 1921.
- Heinrich Bulthaupt: Dramaturgie der Classiker und Dramaturgie des Schauspiels, zusammen 4 Bände, Oldenburg 1882—1901.
- Hugo Dinger: Dramaturgie als Wissenschaft, Leipzig 1904, 1905, 2 Bände.
- Ernst Hirt: Formgesetze der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung, Berlin 1923.
- Otto C. A. zur Nedden: Drama und Dramaturgie im 20. Jahrhundert, Würzburg 1940.
- Curt Langenbeck: Wiedergeburt des Dramas aus dem Geist der Zeit, München 1940.
- „Das Wesen des Drama.“ (Miniatur-Bibliothek, Band 375.)
- „Praktische Dramaturgie“ von einer Reihe von Praktikern. (Hilfsbücher für die Praxis des Schriftstellers, Band 5), Weimar 1918.
- Zolanus: „Die Technik des Romans“, Berlin 1914.

- G. Mari: „L'arte dello scrivere, con gli esempi e la pratica dei prosatori nostri contemporanei“, Milano 1924.  
 Dorothy Juanita Kaucher: Modern Dramatic Structure, University of Missouri Studies 1928.  
 William Archer: Playmaking, London 1912.  
 George Pierce Baker: Dramatic Technik, Boston 1919.  
 Walter Prichard Eaton: The art of Playwriting, New York.  
 Papers on Playmaking, Columbia University of New York.  
 J. B. Matthews: Playwrights on Playmaking, New York 1923.  
 Ervine: How to write a play, London 1928.

#### Filmschrifttum.

- Rudolf Harms: „Philosophie des Films“. Seine ästhetischen und metaphysischen Grundlagen. Leipzig 1926.  
 Dupont und Pödehl: Wie ein Film geschrieben wird und wie man ihn verwertet, Berlin 1926.  
 W. Pudowkin: Filmregie und Filmmanuskript, Berlin 1928.  
 Wollenberg und Umbuhr: Der Tonfilm, Berlin 1930.  
 Joseph Gregor: „Das Zeitalter des Film“, Wien 1932.  
 Dramaturgija Kino, Moskva 1934.  
 R. Spottiswood: A grammar of film, London 1935.  
 Alberto Consiglio: „Cinema. Arte e linguaggio“, Milano 1936.  
 Adrian Brunel: Film-Produktion, London 1936.  
 Alex Strasser: Filmentwurf, Filmregie, Filmschnitt. Gesetze und Beispiele. („Filmbücher für Alle“), Halle 1937.  
 André Buchanan: From script to screen, London 1937.  
 John Paddy Carstairs: Movie Merry-Go-Round, London 1937.  
 Gunter Groll: Film als unentdeckte Kunst, München 1937.  
 Vladimir Nilsen: The cinema as a graphic art, London 1938.  
 Richard Plaut: Taschenbuch des Films, Zürich 1938.  
 Gerhard Wahnrau: Spielfilm und Handlung, Rostock 1939.  
 Bruno Rehlinger: Der Begriff filmisch. („Schaubühne“, Band 18.)  
 W. Freisburger: Theater im Film. („Die Schaubühne“, Band 13.)  
 „Wie entsteht ein Film?“ (Miniatur-Bibliothek, Band 569—570.)  
 Fritz Aeckerle: „Wie schreibe ich ein Drehbuch?“. (Aktuelle Filmbücher, Band 40), Berlin 1940.  
 Werner Kortwich: „Filmbrevier“, Berlin 1940.  
 „Das deutsche Filmschrifttum.“ Eine Bibliographie der Bücher und Zeitschriften über das Filmwesen. Herausgegeben von Dr. Hans Traub und Wilhelm Lavies. Leipzig 1940.

Die fremdsprachigen Stellen des Buches wurden vom Verfasser übersetzt.

## Namensverzeichnis.

- Aischylos 39, 44, 46, 51, 113, 148,  
 Ahlers, Rudolf 129.  
 Alfieri 44 f.  
 Allgeier, Sepp 190.  
 Anders, G. 190.  
 Angst, Richard 190, 195.  
 Aretino 65.  
 Archer, William 122.  
 Ariost 65.  
 Aristophanes 4, 63, 66 f., 69.  
 Aristoteles 32, 50 ff., 55, 62, 64, 71 ff.,  
 112, 137.  
 Asvaghosa 211.  
 Auber 75.  
  
 Baberske, Rob. 190.  
 Bach, Joh. Seb. 48, 119.  
 Bacmeister, Ernst 21.  
 Bahr, Herm. 48.  
 Baker, G. P. 122.  
 Balzac 81.  
 Bandello 55, 127.  
 Beaumarchais 58.  
 Beethoven 127, 180.  
 Behn-Grund 190.  
 Beste, Konrad 129.  
 Bethge, Friedr. 129.  
 Bethge, J. 69.  
 Bharata 213.  
 Bie, Rich. 138.  
 Billinger, Rich. 110, 130, 154.  
 Bizet 42.  
 Blasetti, Aless. 194.  
 Boccaccio 65, 127, 199.  
 Boltz, A. 210.  
 Brachvogel 127.  
 Bratt, Harald 130.  
 Braun, Curt I. 130.  
 Braun, Hanns 93.  
 Braun, Harald 130.  
 Bruckbauer, G. 190.  
 Bruckner 127.  
 Bruno, Giordano 65.  
 Boildieu 57.  
 Bourdet, Eugène 44.  
  
 Brachvogel, Emil 27.  
 Buch, Fritz Peter 130.  
 Bulthaupt 21, 31.  
 Burri, Emil 130.  
 Byron 45 f., 48.  
 Caesar 121.  
 Calderon 38, 41, 62, 70, 121.  
 Carstairs, J. P. 114, 192.  
 Christus 27.  
 Corneille, Pierre 20, 41, 46, 54 ff., 59,  
 61, 113.  
 Corneille, Thomas 54, 70.  
 Crébillon 44.  
 Creizenach 64 72 f.  
 Cremer, Hans Martin 130.  
 Czifra, Geza von 130.  
  
 Daudet 42.  
 Debussy 147.  
 Délibes 46.  
 Delmar 76.  
 Dhananjaya 213.  
 Diderot 7, 33, 50, 56 ff., 59, 68, 127.  
 Dietrich, Marlene 175.  
 Dinger, Hugo 20, 27, 72.  
 Dumas Vater 38, 50, 81.  
 Dumas Sohn 7, 34, 43, 45, 74, 81 ff.,  
 83, 102 f., 109, 130.  
 Dürer 118, 125.  
 Eastmann 178.  
 Ebermayer, Erich 110.  
 Edison 178 f.  
 Eckert, Gerd 114.  
 Eggebrecht, Axel 130.  
 Eplinius, W. 154.  
 Ernst, Paul 91, 148.  
 Euripides 33, 40, 42, 44, 48, 50, 63 f.,  
 71, 211.  
 Falter, Heinrich 78.  
 Faraday 178.  
 Flaubert 43.  
 Flavagan, Hallie 122.  
 Fontane, Theodor 142.  
 Forst, Willy 193.  
 Förster, Eberhard 164.

- Forster, Friedrich 110.  
 Forster, Walter 130.  
 Francke, Peter 130.  
 Franz, Rudolf 100.  
 Fraser, Georg 130.  
 Freytag, Gustav 7, 30, 59, 100 ff., 117,  
 138, 158, 160.  
 Friedrich, Casper David 195.  
 Froelich, Carl 193.  
 Gallone, Carmine 194.  
 Garbo, Greta 109.  
 Geis, Jacob 130.  
 Gellert 201.  
 George, Stefan 123.  
 Géraldy, Paul 26.  
 Goldoni 30, 62, 67, 68, 134.  
 Goethe 12, 38 ff., 43, 48, 50, 60, 62,  
 74, 84 f., 93, 112, 117, 120, 131, 151.  
 Goetz, Curt 4, 130.  
 Gozzi 38 ff., 47, 67 f.  
 Graff, Siegmund 129.  
 Gregor, Joseph 140.  
 Grillparzer 85, 110.  
 Groll, Gunter 136.  
 Guitry, Sascha 4, 18, 130.  
 Halévy 75.  
 Harbou, Thea von 130.  
 Harlan, Veit 156, 194 f.  
 Harlan, Walter 30, 59, 94, 102, 138,  
 154.  
 Hasselbach 130.  
 Hamilton, Lady 179.  
 Hauptmann, Gerhart 18, 113.  
 Hebbel 27 f., 46, 84 ff., 90, 109, 113,  
 136, 158.  
 Hegel 27.  
 Herder 112.  
 Herschel 178.  
 Hesse 130.  
 Heuser, Kurt 110.  
 Hilpert 141.  
 Hinrichs, Aug. 116, 129.  
 Hirt, Ernst 28 ff.  
 Hoffmann, Carl 190, 195.  
 Hoffmann, E. T. A. 67.  
 Hollander, Walter von 110.  
 Homer 55 f., 62.  
 Horaz 54, 57.  
 Hugo, Victor 41 f., 45, 51, 74.  
 Huth, Jochen 130.  
 Ibsen 20, 25, 28, 32, 35, 40, 48, 83 ff.,  
 89 f., 93, 98, 102 ff., 109, 113, 119,  
 147.  
 Iffland 4, 12, 62, 117.  
 Irmen-Tschet 189.  
 Jacobs, M. 32, 35, 86.  
 Jannings, Emil 138.  
 Jonson, Ben 70.  
 Kaiser, Georg 45, 147.  
 Kalidasa 40, 212.  
 Kant 85, 90, 113, 205.  
 Kaucher, Dorothy 78.  
 Kaufmann, Mich. 78.  
 Kämtner, Helmut 130, 165.  
 Kay, Juliane 110.  
 Keith, A. B. 211.  
 Kimmich, M. W. 130.  
 Klaren, Georg 130, 142.  
 Kleist 46, 84, 86, 90, 92 f., 110, 113,  
 126, 138.  
 Klopstock 113.  
 Koll, Kilian 129.  
 Koellner 130.  
 Konow, Sten 211.  
 Kotzebue 62.  
 Kratinas 69.  
 Krien, Werner 189.  
 Külb, K. G. 130.  
 Kulesko 156.  
 Künnecke 147.  
 Kurtz, Rudolf 187.  
 Kutscher, Arthur 65 f., 131, 135.  
 Labiche 70, 77 f.  
 La Bruyère 75.  
 Lagerlöf, Selma 18.  
 Langenbeck, Curt 91 ff.  
 Laube, Heinrich 7, 31.  
 Lauckner, Rolf 110, 130, 143, 154.  
 Lehar, Franz 147.  
 Leonardo 178 f.  
 Lenz, Reinhold 113.  
 Lernet-Holenia 117.  
 Lessing 7, 31, 33, 43, 50, 58 f., 62, 64,  
 102, 113, 131, 186.  
 Lewis, Sinclair 122.  
 Liebeneiner, Wolfgang 108, 123, 158,  
 194 f.  
 Lindau, Paul 115.  
 Lippl, Alois 130.  
 Lix, Alexander 130.  
 Ludwig, Otto 73, 81, 85.  
 Luther 111.  
 Lühge, B. E. 130.  
 Lützkendorf, Felix 110, 129.  
 Macchiavelli 65.  
 Mahr 49.  
 Maeterlinck 39, 48.  
 Makart 195.

- Maraun, Frank 129.  
 Marischka, Ernst 132, 149, 157.  
 Maurey 44.  
 Massenet 42.  
 Mata Hari 109.  
 Mayring, Ph. L. 130.  
 Melanchthon 71.  
 Menander 63, 69.  
 Menzel, Gerhard 110, 115, 130.  
 Mercier 59.  
 Metastasio 48.  
 Metzger, Ludwig 130.  
 Meyerbeer 75.  
 Molière 4, 58, 63 f., 69 ff.  
 Möller, Eberh. Wolfg. 91.  
 Mondì, Bruno 190.  
 Morkovin, V. 123.  
 Mozart 39, 119.  
 Murnau 18.  
 Musset 51, 74.  
  
 Naso, Eckart von 142.  
 Nedden, Otto zur 36, 72, 187, 204.  
 Nerval, Gérard de 38.  
 Newton 177.  
 Nilsen, Vladimir 123.  
 Nietzsche 21 f., 84, 89, 113, 117, 203 f.  
 Neumeister, Wolf 130.  
  
 Ohnet 47.  
 Olfers 79.  
 O'Neill, Eugen 122.  
  
 Parler 99, 128.  
 Petrarca 65.  
 Plateau 177.  
 Platon 22, 60, 188, 205, 224.  
 Plaut, Richard 114.  
 Plautus 63 f., 69 f.  
 Pleyer, Wilh. 129.  
 Pirandello 90, 130, 147.  
 Polti, Georges 38 ff.  
 Poupeye 223 f.  
 Prévost 42.  
 Pröls, Robert 65, 69.  
 Puccini 42, 147, 149.  
 Pudowkin 177.  
 Puth, K. 190.  
 Quinault 70.  
  
 Racine 40, 42 f., 50, 55 f.  
 Raffael 186, 191.  
 Raimund 67.  
 Rehberg, Hans 130.  
 Rembrandt 125, 188, 193.  
 Rilke 180, 207 f.  
 Rittau, Günter 189.  
  
 Ritter, Karl 194.  
 Roget 178 f.  
 Rossini 75, 147.  
 Rubens 114, 195.  
 Sardou 45 f., 75, 77, 103, 109, 114, 130.  
 Saßmann, Hans 130.  
 Scribe 20, 32, 70, 74 ff., 81 ff., 86,  
 102 f., 109, 113.  
 Schiller 24, 28 ff., 38 ff., 42, 46 f., 50,  
 60 f., 62, 67, 84 f., 87, 92 f., 101 f.,  
 109, 113, 117, 119, 131, 138, 158,  
 203, 205.  
 Schneeberger 190.  
 Schopenhauer 60 ff., 87, 89, 110, 113,  
 117, 191, 202, 204 f.  
 Schweikart, Hans 24, 194 f.  
 Seidl, Florian 118.  
 Seneca 64, 71.  
 Shakespeare 4, 12, 20 f., 28, 38 f., 42 f.,  
 46 ff., 50, 61 f., 64, 68, 70 ff., 89,  
 92 f., 97, 101 f., 113, 119, 127 f.,  
 150, 205, 215.  
 Shaw 45, 89 f., 113, 119, 130, 200.  
 Sheldon 122.  
 Shelley 44.  
 Skladanowsky 178.  
 Sokrates 27.  
 Sophokles 28 f., 38, 44, 51, 53, 63 f.,  
 72, 83 f., 100 ff., 113, 146.  
 Spoerl, Heinrich 130.  
 Stampfer 178.  
 Steguweit, Heinz 129.  
 Steinhoff, Hans 194 f.  
 Stemmler, R. A. 130.  
 Stendhal 120.  
 Strauß, Johann 147.  
 Strauß, Richard 42, 108, 120, 147.  
 Strawinsky 147.  
 Strindberg 46, 90, 107, 147, 196.  
 Strzygowski 119, 191.  
 Sudermann 117, 147, 156.  
 Sudraka 212.  
 Tasso, Torquato 68.  
 Tessonerie 70.  
 Terenz 63 f., 70.  
 Tieck 51, 74.  
 Thieß, Frank 110.  
 Thomas, A. 48.  
 Trenker, Luis 130.  
 Trissino 65.  
 Uchatius 178.  
 Ucicky 194.  
 Vega, Lope de 47, 62, 64, 68, 70, 134.  
 Verdi 41, 45, 111.

- Verneuil 26.  
Visvanatha 213.  
Voltaire 41, 45, 47, 50, 56, 59.  
Wagner, Fritz Arno 190.  
Wagner, Richard 20, 22, 38 f., 42 ff.,  
67, 89 f., 107, 109, 113, 117, 119,  
125, 127 f., 176, 196, 200 f., 204, 225.  
Wahnrau, Gerhard 132.  
Wassermann und Diller 130.  
Wedekind 44, 46, 113, 147.  
Wehner, Josef Magnus 93.  
Weihmayr, Franz 190.  
Werner, Anton von 195.
- Werner, Zacharias 41.  
Westmore, Perc 192.  
Wilde 23, 39, 42, 87 ff., 108, 147 f.  
Windisch 210.  
Wysbar, Frank 123, 155.
- Yajnik 215.
- Zabel, Eugen 76, 115.  
Zentner, Kurt 185.  
Zerlett-Olfenius 130.  
Zerlett, H. H. 130.  
Zola 48.

# „DAS NATIONALTHEATER“

Schriftenreihe des Theaterwissenschaftlichen Instituts  
der Friedrich-Schiller-Universität Jena

Herausgegeben von Univ.-Doz. Dr. Otto C. A. zur Nedden  
Chefdramaturg des Deutschen Nationaltheaters Weimar

## Bisher erschienen:

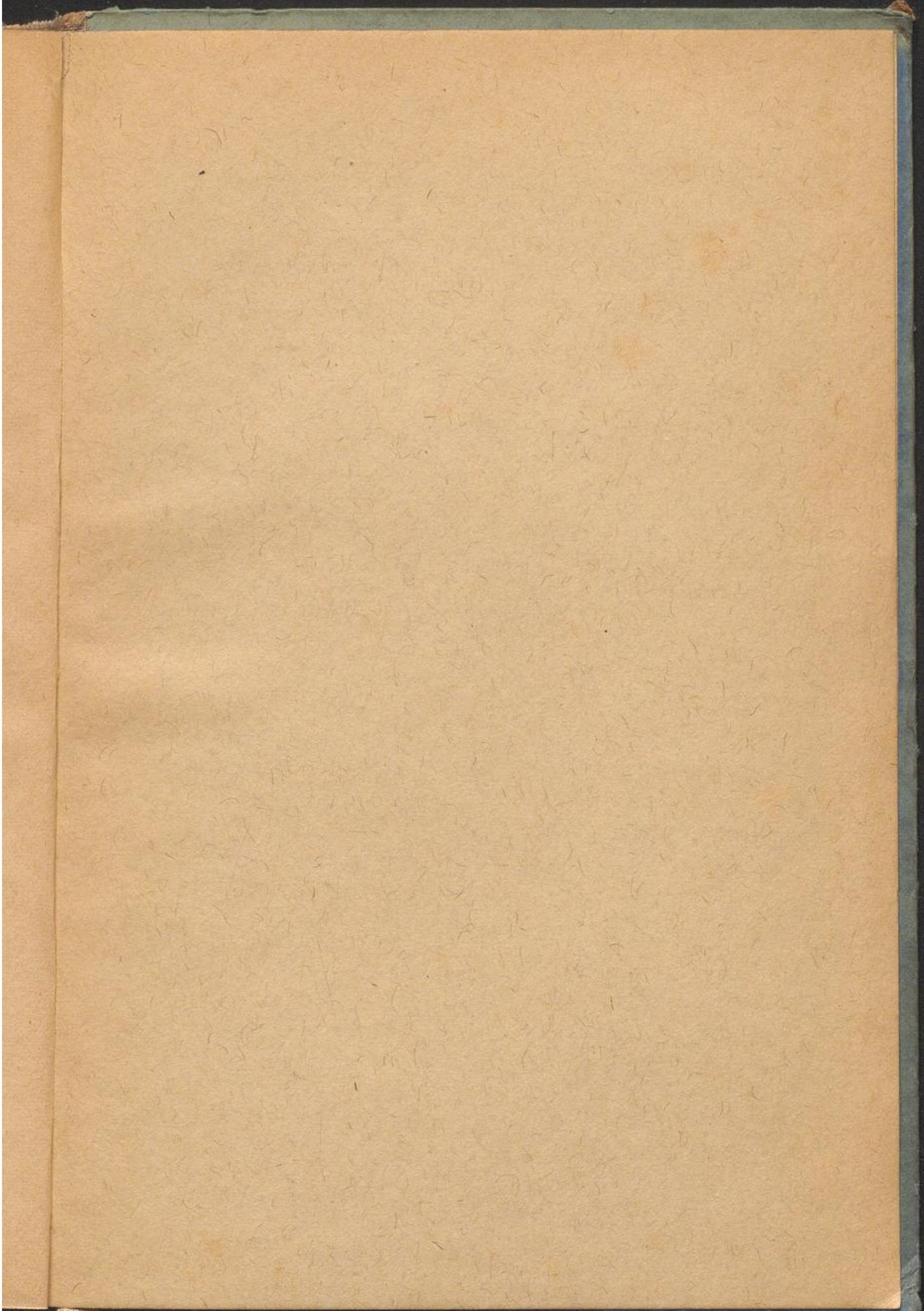
- Bd. I Erwin Guido Kolbenheyers „Dritte Bühne“. Von Dr. Liselotte Schlö-  
termann-Kuffner. RM 3,—
- Bd. II Das deutsche Weltkriegsdrama 1919 bis 1937, eine wertkritische  
Analyse. Von Dr. Heinz Schlötermann. RM 4,80
- Bd. III Die fünf großen Dramenvorleser. Zur Stilkunde und Kulturgeschichte  
des deutschen Dichtungsvortrags von 1800—1880. Von Univ.-Prof.  
Dr. Dr. Maximilian Weller. RM 8,70
- Bd. IV Drama und Dramaturgie im 20. Jahrhundert. Abhandlungen zum  
Theater und zur Theaterwissenschaft der Gegenwart. Von Univ.-Doz.  
Dr. Otto C. A. zur Nedden. RM 3,—
- Bd. V Wechselbeziehungen des deutschen und des italienischen Theaters.  
Eine deutsch-italienische Theaterwoche in Rom im Palazzo Zuccari  
5.—9. März 1940. (Tagungsbericht in deutscher und italienischer  
Sprache). RM 3,—
- Bd. VI Dramaturgie des Theaters und des Films. Von Dr. Gottfried Müller.  
Mit einem Beitrag von Wolfgang Liebeneiner.  
Broschiert RM 6,—, Ganzleinen RM 8,70

## In Vorbereitung:

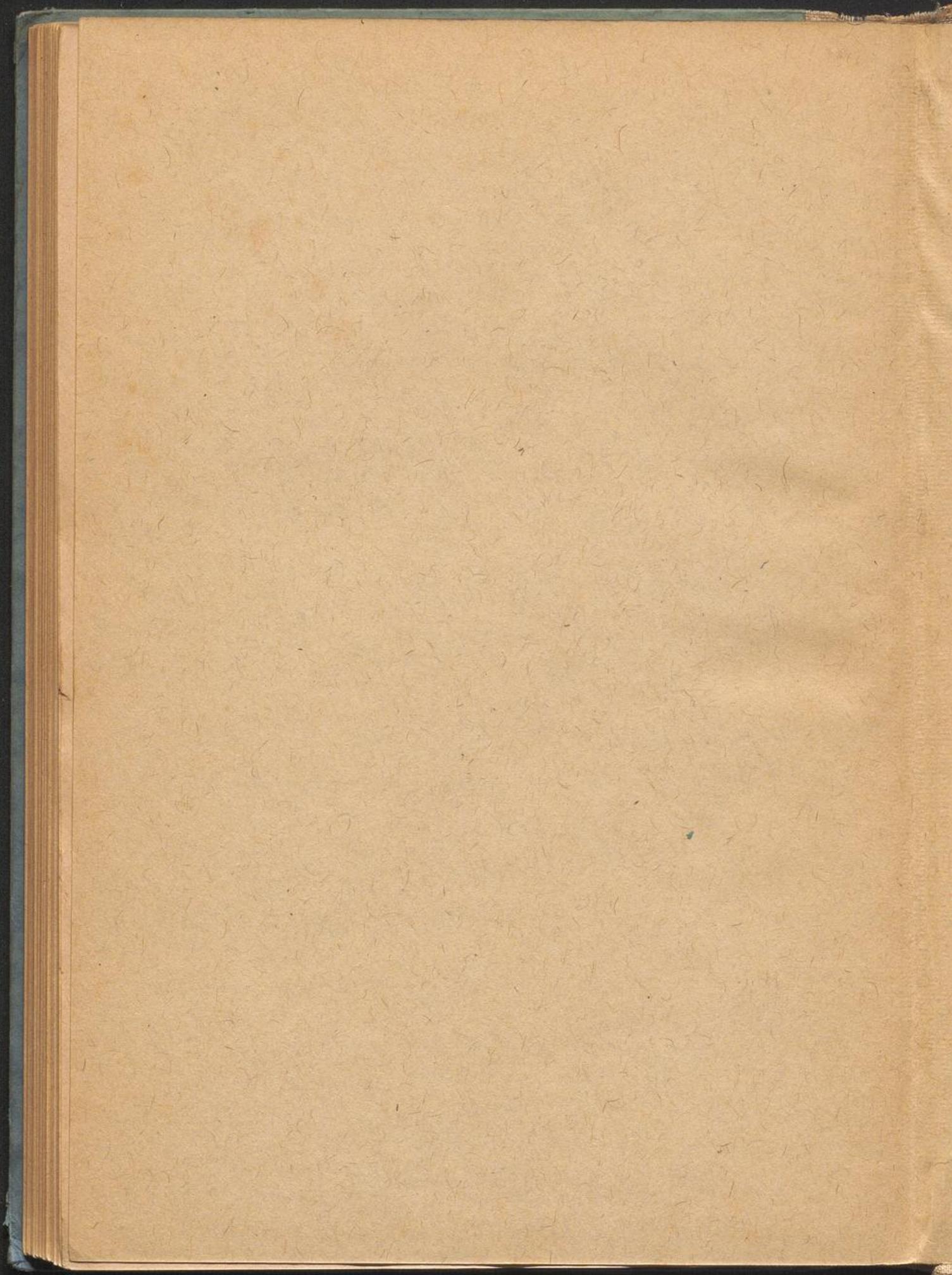
- Bd. VII Münchner Dramaturgie. Aufsätze und Kritiken 1933—1940. Von Dr.  
Josef Magnus Wehner.
- Bd. VIII Die Oper als lebendiges Theater. Von Dr. Siegmund Skraup.

## Ferner erschienen:

- Die Geburt des Films, ein Stück Kulturgeschichte. Von Dr. Walter  
Panofsky. Versuch einer zeitgeschichtlichen Darstellung des Licht-  
spiels. RM. 2,70
- Das Filmrecht des nationalsozialistischen Staates (unter Ausschluß des Film-  
arbeitsrechts). Von Dr. Walter Schubert. RM. 3,—



000000000



Henrich  
18.05.1976

29.12.77

(Film 867)

Standort: P 11  
Signatur: KMG 1080(2)  
Akz.-Nr.: 76/20002  
Id.-Nr.: W1416080

VIII

GHP 11KMG1080(2)  
<20+>0451CTS9S1418408489



GHP: 11 KMG1080(2)

P  
11

Handwritten title on the spine, oriented vertically. The text is faint and difficult to read, but appears to be in German. It likely reads "Die Geschichte der Stadt..." (The History of the City...).

KMG  
1080  
(2)