



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Dramaturgie des Theaters und des Films

Müller, Gottfried

Würzburg, 1942

Was ist dramatisch? Dramatische Grundform - Dramatische Handlung -
Der Held - Dramatische Unwissenheit - Dramatische Situation -
Überraschung - Bühne und Wirklichkeit - Schillers Spieltrieb - ...

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

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 Dinger¹ 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.

¹ 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 Bulthaupt² 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 Bacmeister³ 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.

Nietzsche⁴ sagt, daß der Held in seinem rein passiven Verhalten

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

³ in einem Vortrag in der Neuen Philosophischen Gesellschaft zu Berlin.

⁴ 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 Dinger⁵ 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

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

Stückes. Ernst Hirt⁶ 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 vorgehen: 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-

⁶ 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 Freytag⁷ 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 Harlan⁸ 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

⁷ Gustav Freytag: „Die Technik des Dramas“ (Leipzig 1876).

⁸ 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. Bulthaupt⁹ 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

⁹ 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. Jacobs¹⁰ 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^{10a} 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

¹⁰ M. Jacobs: „Ibsens Bühnentechnik“ (Dresden 1920).

^{10a} 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 weicht 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!“

Diderot¹¹ 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

¹¹ 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“¹², der zwischen dem „Gipfelpunkt“, der

¹² 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.

Jacobs¹³ 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

¹³ 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 Nedden¹⁴: 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.“

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