



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

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

**Müller, Gottfried**

**Würzburg, 1942**

Dramaturgische Regeln. Konstruieren einer Handlung - Technik der griechischen Tragödie - Formale Schöpferkraft - Die Poetik des Aristoteles - Die 6 Bestandteile der Tragödie - Einheitliche Fabel - ...

---

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

## 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 vermacht, 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 Prosastücken 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 auftrate, 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 *Plani-pedes* 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 gar nicht 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' ενοχλην*, 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 jünger e Dumas 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 jünger e Dumas 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 artistische, 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 aufgezogen. 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 Geheimtüren, 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, aufgehäufte 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: **E r s t e n s**: Der Mensch muß glauben, daß sein Leben vom Tod endgültig beschlossen wird und daß es aus dem Leben keinen Ausweg gibt. **Z w e i t e n s**: Der Mensch muß gottgläubig sein. **D r i t t e n s**: Der Mensch muß erfahren haben, daß die Götter weder gütig noch mitleidig, sondern wie die Natur, gewaltsam, grausam, schön sind. **V i e r t e n s**: 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“ (Bekennnis gegen Bekennnis) 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.“