



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

**Müller, Gottfried**

**Würzburg, 1942**

Technik des Dramas. Der Dreiakter - Gustav Freytag - Walter Harlan -  
Expositionserregendes Moment - Irreführung - Beleidigung - Erwartung -  
Zweifel - Episode - Innenkampf - Nebenkampf - Höhepunkt - ...

---

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

## Technik des Dramas.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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