



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Dramaturgie des Theaters und des Films

Müller, Gottfried

Würzburg, 1942

Anhang: Das indische Drama. Unterschied und Gemeinsamkeit zwischen indischem und griechischem Drama - Vasantasena - Sakuntala - Indische Dramaturgien - Der Bau des indischen Dramas - Die 5 Elemente - ...

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

ANHANG.

Das indische Drama.

In diesem Buch wurde der Versuch gemacht, die Filmkunst aus dem Bühnendrama abzuleiten. Darüber hinaus scheint der Film die Möglichkeit zu haben, die Forderungen des Gesamtkunstwerkes zu erfüllen. Nur denjenigen Theaterstücken und Filmen wurde bleibende Wirkung zugesprochen, die die griechischen dramaturgischen Regeln anwenden. Diese drei Ansichten können durch eine Betrachtung des indischen Theaters bekräftigt werden. Denn in Indien ist das bewegte Lichtbild auf der Leinwand die Vorstufe zum Bühnendrama. Das Schattenspiel geht der Bühnenkunst voran. Die Eigenschaften des Gesamtkunstwerkes sind ein wesentlicher Bestandteil des indischen Theaters, das Schauspiel, Gesang, Musik und Tanz verbindet und szenische Mittel der Beleuchtung und der Farben vereinigt. Ursprünglich epischer und nicht dramatischer Natur, wie das chinesische oder japanische Theater, das nur Bruchstücke von oft dreißig Akte umfassenden Stücken aufführte, erlangte das indische Drama erst dann Weltgeltung, nachdem es die griechischen Regeln aufgenommen und selbständig vervollkommen hat.

Obwohl die Indologen den Einfluß der Griechen auf die Entstehung des indischen Dramas leugneten, bis auf August Boltz und E. Windisch¹, die das indische Drama aus der neueren attischen Komödie ableiten, ist bei einer nicht philologischen, sondern rein dramaturgischen Betrachtung der Einfluß unverkennbar.

So wie die indische Kunst aus dem expressionistischen Wirrwarr ihrer ungegliederten Massenanhäufung fratzenhafter Tierornamente und verschlungenen Tropengeflechts, aus der barocken Übertreibung ausschweifender Körperlichkeit zur apollinischen Größe erhabener Menschendarstellung gelangte, nachdem griechisches Ebenmaß den edlen Faltenwurf der Gandharakunst über die ersten Buddhastatuen

¹ August Boltz: „Vasantasena und die Hetären im indischen Drama“, Darmstadt 1893.

E. Windisch: „Der griechische Einfluß im indischen Drama“ (in seiner Geschichte der Sanskrit-Philologie), Berlin 1920.

warf, entstand siebenhundert Jahre nach Euripides in Nordwestindien, der Landschaft der indoskythischen Kushankunst, die mit der griechischen die größte Ähnlichkeit hat, das indische Drama. Der erste indische Dramatiker, Aśvaghōṣa schrieb im zweiten Jahrhundert nach der Zeitrechnung buddhistische Dramen in Mathura, wo unter der Herrschaft der Śakas die ersten Buddhafiguren im griechischen Falten Gewande entstanden.

Obwohl sich das indische Drama wesentlich von der antiken Tragödie unterscheidet, keine Masken und Kothurne kennt, zeigt es starke Ähnlichkeit mit dem Mimus und der neueren antiken Komödie. Sten Konow² gibt allerdings den Unterschied folgendermaßen an: „Die ganze Entwicklung der Fabel, die Schürzung des Knotens und überhaupt der ganze Charakter des indischen Dramas sind ganz anderer Art als in dem griechischen. Ja, das indische Drama macht durchgehends auf uns einen wenig dramatischen Eindruck. Die Charakterzeichnung ist schwach, indem es sich gewöhnlich mehr um Typen, um Idealbilder als um wirkliche Menschen von Fleisch und Blut handelt. Der Konflikt ist nicht im Charakter der auftretenden Personen begründet und es gibt keine richtige Steigerung und Auftürmung der Gegensätze. Vielmehr hängt die Schürzung des Knotens häufig von einer äußeren Zufälligkeit, wie etwa einem Fluche ab, und nur zu häufig müssen wir an eine Bilderserie oder an eine Reihe von epischen Szenen, die lose untereinander verbunden sind, denken.“

Diese von der griechischen Dramaturgie abweichenden Eigenschaften sind ähnliche, mit denen moderne Betrachter den Film vom Theater scheiden. Es ist aber leicht nachzuweisen, daß trotz dieses Unterschiedes sowohl das indische Theater wie der Film die griechischen Regeln befolgen.

Gemeinsam mit den Griechen haben die Inder das Felsen-theater der Frühzeit, den Prolog, der sich vom Monolog zum Vorspiel weitet, die komischen Mittel, die Typen und Charakterfiguren der Komödie, die Gestalt der Hetäre als Hauptfigur, die Akteinteilung, die tänzerische und musikalische Umrahmung, und vor allem die Erkennungsszene mit ihren dramaturgischen Vorbedingungen. Die Effekte der Verwechslungskomödie finden wir mit allem Raffi-

² Sten Konow: „Das indische Drama“, Berlin 1920.

Siehe auch: A. Berriedale Keith: „The sanskrit Drama in its Origin, Development, Theory and Practice“, Oxford 1924.

nement durchgeführt. Die in diesem Buche aufgestellte Regel von der Mitwisserschaft des Zuschauers und der Unwissenheit des Helden, indem sich ein Teil der handelnden Personen in Unkenntnis über die dem Zuschauer bereits bekannten Verhältnisse befindet, können wir in fast allen indischen Dramen feststellen. „Vasantasena“ und „Sakuntala“ mögen dafür Zeugnis ablegen.

In „Vāsāntasena, oder das irdene Wägelchen“ das Mṛcchakatikā des Sudraka, aus dem 3. Jahrhundert nach der Zeitrechnung, füllt die Hetäre Vasantasena das irdene Wägelchen des Sohnes ihres verarmten Geliebten Carudatta mit Juwelen, damit sich jener ein goldenes kaufen könne. Sie steigt irrtümlich, statt in den Wagen Carudattas, in den Wagen des ihr nachstellenden Königsschwagers Samsthanaka. Als Vāsāntasena Samsthanaka, der sie erwartet, nicht erhört, würgt dieser sie und deckt die vermeintlich Tote mit Laub zu. Darauf klagt er Carudatta des Mordes und Raubes an Vāsāntasena an. Zum Tode verurteilt, wird dieser im letzten Moment durch das Erscheinen Vāsāntasenas, die ein Mönch wieder zum Leben erweckt hat, befreit.

Die dramatische Wirkung entsteht dadurch, daß nur die Zuschauer und der Königsschwager die Wahrheit wissen. Erst durch das Erscheinen der tot geglaubten Vasantasena kann sich die Erkennungsszene erfüllen.

In Kalidasas „Sakuntala“ ist es die Unwissenheit des Königs, die die dramatische Spannung schafft. Der erzürnte Durvasa, den Sakuntala in ihrer Verliebtheit zu dem König schlecht behandelt hat, bewirkt, ohne daß Sakuntala es erfährt, durch einen Fluch, daß sich der König seiner Verlobten nicht mehr erinnert. Nur ein Erkennungszeichen kann den Fluch brechen. Sakuntala hat aber den Siegelring, den sie vom König als Pfand bekommen hat, verloren. Der König weist sie ab, bis ein Fischer, der den Ring in einem Fisch gefunden hat, diesen dem König bringt. Hier haben wir auch das von mir angeführte Gesetz des unbewußten Handelns, des passiven und geschobenen Helden angewandt.

Diese raffinierte Dramentechnik kann nur einer genauen Beherrschung der griechischen Regeln entstammen. Tatsächlich verfügen die Inder über die umfangreichsten dramaturgischen Lehrbücher, in denen die griechischen Regeln weit über das Vorbild ausgebaut wurden. Während Aristoteles in seiner Poetik kein Schema des Handlungsaufbaues gibt und Gustav Freytag das der steigenden und fallenden Handlung erst nachträglich konstruierte, geben die indischen Dramaturgien einen vollständigen detaillierten Plan des Handlungsaufbaues. Da dies der einzig historische ist, möchte ich ihn der zweiten Auflage dieses Buches beifügen.

Zu den heiligen Büchern Indiens, den V e d e n , kam als viertes ein Veda des Dramas, das Nātyā-Veda hinzu. Es besteht aus dem Nātyāśāstra des heiligen Brahmanen Bharata³, dessen Titel mit „Wissenschaft der Dramaturgie“ übersetzt werden kann. Es wird an den Anfang der Zeitrechnung verlegt und gilt als göttliche Eingebung. Denn Bharata hat der Sage nach auf dem Himalaya die ersten Theateraufführungen vor Brahma veranstaltet und von diesem die Regeln empfangen. Bharata behandelt in Versen in 38 Büchern alle Bühnenkünste. Das umfangreiche Werk blieb das Vorbild für alle späteren Dramaturgien. Das Dasarupa des Dhanañjaya⁴, um 975 entstanden, nimmt auf Bharata Bezug. Es besteht aus 4 Büchern in 300 Versen. Es ist das Standardwerk mit dem um 1300 entstandenen Sāhityadarpana des Viśvanātha⁵, das „Spiegel der Komposition“ heißt und eine praktische Dramaturgie mit Beispielen gibt.

Das i n d i s c h e D r a m a ist in 5 bis 10 Akte mit Szenenwechsel eingeteilt. In jedem Akt muß der Held auftreten. Ein Akt darf nicht länger als einen Tag dauern. Wenn alle die Bühne verlassen, ist der Akt zu Ende. Der Viśkambhaka ist der Ansager, der am Anfang des Aktes über die Begebenheiten berichtet. Das indische Drama fängt mit einem Vorspiel an. Wie bei Shakespeare sind Verse und Prosa gemischt. Die höheren Stände sprechen in Sanskrit, die niedrigen in den Dialekten des Prakrit. Dem Helden, der auf acht- und vierzig Arten aufgefaßt werden kann, steht ein Gegenheld gegenüber. Um ihn führen die Vergnügungsräte das schwankartige Spiel einer commedia dell'arte auf. Die Typen des Lebemanns, des Schwätzers und des Harlekin entsprechen denen der antiken Komödie.

Für den B a u d e s D r a m a s geben die indischen Dramaturgen folgende Regeln: Das Drama besteht aus fünf Elementen, den arthaprakṛti.

³ Benaresausgabe 1929, eine unvollständige Ausgabe gab die Universität Lyon 1912 heraus.

⁴ „The Dasa-Rupa, Hindu canons of dramaturgy“ by Dhanañjaya, Calcutta 1865 translated by Dr. C. O. Haas, New-York 1912.

⁵ translated by Ballantyne and Mitra, Calcutta 1875.

Die 5 Elemente des indischen Dramas.

1. Das *Vyá*, der Keim, aus dem die dramatische Fabel erwächst.
2. Das *Vindu*, der Tropfen. Ein unabsichtlich sekundäres Zwischenereignis, an dem sich der Faden entspinnt, und das sich ausbreitet, wie ein Tropfen Öl im Wasser.
3. *Prakari*, die Fahne, ist eine Nebenhandlung, die die Haupthandlung wieder auf den rechten Weg bringt.
4. *Pataka*, eine Episode, ohne Verbindung mit der Haupthandlung.
5. *Karyam* ist der Endzweck, die Bemühung, das Ziel zu erreichen.

Diese Bemühung, das Ziel zu erreichen, ist die eigentliche Handlung des Dramas. Sie zerfällt in 5 Stufen, den *avasthā*.

Die 5 Stufen des indischen Dramas.

1. Stufe: Die Sehnsucht nach dem Ziel.
2. Stufe: Die Bemühungen um das Ziel, das noch unerreichbar ist.
3. Stufe: Die Hoffnung, das Ziel zu erreichen.
4. Stufe: Die Zuversicht nach Beseitigung der Hindernisse.
5. Stufe: Die Erreichung des Zieles.

Durch Verbindung der fünf Elemente der Handlung mit den fünf Stufen entstehen die fünf Fugen, die *saṃdhi*, nach denen das Drama gebaut wird.

Die 5 Fugen des indischen Dramas.

1. *Mukham*, Einleitung und Beginn, entspricht der griechischen Exposition. Ein zufälliges, im Grunde vorbereitetes Ereignis, aus dem sich alle folgenden Vorfälle entwickeln. „Der Keim“ des Konfliktes wird gelegt. Es zeigt sich „Die Sehnsucht nach dem Ziele“.
2. *Pratimukham*, das Folgeereignis. Die Entwicklung des Keimes und die Bemühung um das Ziel, das noch unerreichbar ist.
3. *Gerbha*, „Das Embryo“ genannt. „Der Keim“ ist bereits im Wachsen. Ein scheinbares Hinderis, das im Grunde der Her-

zensabsicht Vorschub leisten soll. „Die Fahne“ sucht die Hindernisse zu überwinden.

4. *Vimersha*, „Im Stadium des Bedenkens“ genannt, ist die Schicksalswendung, die *Perepetie*, auch Umkehr genannt. Durch Zweifel, Zorn und Unglück ist die Erreichung des Zieles gefährdet. Die kleine Episode des vierten Elementes lenkt ab.
5. *Nirvahana*, die Erlösung, die Lösung des Knotens, „Die Erreichung des Zieles“. Das indische Drama hat immer einen guten Ausgang. Die griechische Tragödie hat an dieser Stelle die Katastrophe.

Die fünf Fugen beziehen sich nicht nur auf die Haupt-handlung. Sie können auch in geringerer Anzahl auf die Neben-handlung angewandt werden.

Aus diesem Schema der fünf Fugen kann mühelos die Verwandtschaft der indischen Dramaturgie mit der griechischen nachgewiesen werden. Der indische Professor *Yajnik*⁶ hat auf die Ähnlichkeit zwischen dem indischen Drama und Shakespeare hingewiesen. Wir können als gemeinsame Wurzel die griechische annehmen.

Ein Vergleich des Handlungsaufbaues des indischen Dramas *Ratnavali* aus dem 12. Jahrhundert mit dem *Romeo und Julia* aus dem 17. Jahrhundert möge uns dies veranschaulichen.

Die fünf Fugen

(griechisches Schema)	<i>Ratnavali</i>	<i>Romeo und Julia</i>
1. Der Keim des Konfliktes (Exposition)	Der Minister führt die unbekannte Prinzessin von Ceylon in den Harem des Königs.	Auf dem Ball bei Capulet wird Romeo als Angehöriger der verfeindeten Familie Montagu erkannt.
2. Das Folgeereignis (Steigende Handlung)	Ein Mädchen und ein Clown entdecken, daß der König verliebt ist. Verdacht der Königin.	Die Vereinigung der Liebenden im Garten.
3. Das Hindernis und die Möglichkeit, zu überwinden (Höhepunkt)	Der König merkt, daß er durch Vertauschen der Kleider nicht mit der Prinzessin, sondern mit der Königin eine Liebesstunde verbringt.	Julia geht scheinbar auf den Wunsch ihrer Eltern ein, Graf Paris zu heiraten. Sie nimmt das Gift, das sie zwei Tage scheinot macht.

⁶ R. K. Yajnik: „The indian Theatre. Its origin and its developments under european Influence with a special Reference to Western India“, London 1933.

- | | | |
|---|--|--|
| 4. Der Rückschlag, die Peripetie, Umschwung (Fallende Handlung) | Die Hindernisse, die die Königin gegen eine Vereinigung mit der Prinzessin verursacht. | Romeo erfährt Julias Tod und Bestattung. |
| 5. Die Lösung des Knotens (Katastrophe) | Das Geheimnis der Geburt wird geklärt, die Prinzessin erkannt, die Bewilligung zur Vereinigung erteilt. Der Sieg des Königs. | Romeo erbricht die Gruft, tötet Graf Paris und sich. Die erwachende Julia folgt dem Geliebten ins Grab. Die feindlichen Familien versöhnen sich. |

Wir sehen, daß die beiden Formen des Dramas, die sich durch ihre epische Breite und den bilderbogenmäßigen Szenenwechsel am weitesten von der klassischen Tragödie entfernen, das indische und das Shakespearedrama, im Handlungsaufbau mit dem griechischen Ähnlichkeit haben. Wenn man auch den Aufbau der Handlung aus einem vielfältigen Prunkgewand herauschälen muß, das mit vielen Falten und Schnörkeln die Konstruktion verdeckt, so darf man nicht glauben, daß dieser wuchernde theatralische Überfluß im indischen Drama und bei Shakespeare ohne Plan angeordnet ist. Im Gegenteil! Das indische Drama hat einen bis ins kleinste Detail ausgearbeiteten Plan. Jede der fünf Fugen wird in 12 bis 14 Glieder (anga) unterteilt, 64 zusammen, die den Zweck haben, den ausgewählten Gegenstand zu behandeln, die Materie zu entwickeln, das Interesse zu vergrößern, die Überraschung zu schaffen, die Handlungsteile zu zeigen und zu verheimlichen, was verdeckt werden muß.

Die 64 Glieder des indischen Dramas.

I. Mukham.

Die erste Fuge, das Mukham, teilt sich in 12 Glieder, von denen die sechs unterstrichenen unentbehrlich sind. In Sakuntala reicht sie bis II. Akt Vers 37, bis zur Abfahrt des Generals. Der Keim des Konfliktes wird gelegt. Es zeigt sich die Sehnsucht nach dem Ziele.

1. Upaksepā, die Hülse des Keims. Von den Worten des Asketen zum König: „Daß Du einen Sohn haben könntest, der über die Welt regiert.“ bis zur Antwort des Königs: „Sie ist es doch, die ich sehen werde.“
2. Parikara, erstes Sprießen des Keims, die Ankündigung dessen, was geschehen wird.

3. Parinyāsa, der Keim richtet sich fest ein. Der König will Sakuntala heiraten.
4. Vilobhana, Lobrede der Eigenschaften: Vers 17—21. Der König beschreibt die Schönheit Sakuntalas.
5. Yukti, Stillstand des Planes.
6. Prāpti, Ankunft des Glückes. Der König beneidet die Biene, die Sakuntala berührt.
7. Samādhāna, Ankunft des Keimes. Sakuntala Vers 27 „Folge deiner Neigung, mein Herz!“
8. Vidhāna, erzeugt Freude und Schmerz.
9. Paribhāva, Überraschung Vers 28. „In der Verfolgung der Tochter des Einsiedlers hat die Achtung meinen Schritt gehemmt.“
10. Udbheda, in ein Geheimnis eindringen.
11. Bheda, Ermunterung, Erregung. I. 25, 12 Sakuntala hört den Namen des Königs auf der Jagd und bekommt Mut.
12. Karana, Beginn der Handlung.

II. Pratimukham.

Die zweite Fuge teilt sich in 13 Glieder, davon sind die fünf unterstrichenen notwendig. Der Keim trägt die ersten Früchte, die verschwinden, sobald sie sich gezeigt haben. In Sakuntala von II. 35, 5 wo der König dem Clown seine Liebe gesteht, die den anderen verborgen bleibt, bis zum Ende des III. Aktes.

1. Vilāsa, die Ungeduld, mit dem geliebten Wesen zusammenzukommen. II. 40, 6 Der König sucht einen Vorwand, um in die Einsiedelei zu kommen.
2. Parisarpa, Suche nach dem geliebten Wesen, das sich zeigt und verschwindet. III. 48, 7 Der König sucht Sakuntala.
3. Vidhūta, Unbehagen durch Ablehnen der Freundlichkeiten einer geliebten Person.
4. Çama, Linderung der Liebesnot, III. 52, Sakuntala: „Wenn ihr mich nicht verdammt, veranlaßt, daß er Mitleid mit mir hat!“
5. Narma, Leise scherzen.
6. Narmadyuti, geheime Freude, die aus dem Narma kommt.
7. Pragayana, Dialog, in dem die Vorschläge ohne Unterbrechung sich kreuzen und die Leidenschaft anfeuern. III. 56,4—58,5. Der König belauscht Sakuntalas Liebesbeichte an die Freundinnen, zeigt sich ihr und will sie zur Königin machen. Eine ähnliche Szene in Ratnavali: III, 56 Die beiden Hofdamen belauschen des Königs Liebesbeichte an den Clown.
8. Nirodha, Das Glück verhindern. III 67,4 Gautami unterbricht die Herzensergießungen des Königs und Sakuntalas.
9. Paryupāsana, Anflehen einer erregten Person, sie um Entschuldigung bitten.
10. Vajra, grausame Worte richten. III, 71. Sakuntala kennt nicht das Herz des Königs, der, Grausamer, nur ihren Körper nimmt.
11. Puspa, Auszeichnung besonderer Eigenschaften. III, 49 Der König: „Hier das Bett aus Blumen, auf dem ihr heißer brennender Körper sich bewegte.“ Ähnlich in Ratnavali III, 43. (Man beobachte die Ähnlichkeit von Akt und Versnummer!) Der König: „Sie ist die Schönheit in Person. Ihre Hände sind die jungen Triebe des Paradiesbaumes.“

12. Up anyāsa, begründete Behauptung, um eine Gunst zu erhalten. III. 78 Der König: „Du willst dieses Bett aus Blumen verlassen? Du willst diese Lotusblätter wegwerfen, die deinen Busen bedecken. Du willst weggehen unter den Feuern der Sonne? Nein, du bist zu leidend und zu schwach!“
13. Varna-samhāra, Vereinigung aller oder mehrerer Kasten.

III. Garbha.

Die dritte Fuge, „Das Embryo“, besteht aus 12 Gliedern, davon sind fünf notwendig. Die Frucht ist bereits in Bildung. Man sieht bereits den Endzweck der sich trotz Hindernisse vollendet, aber wieder zurückgeworfen wird. Die Möglichkeit des Erfolges des Helden.

1. Abhūtāharana, etwas verheimlichen. IV. 74,46 Der Fluch des Durvasa wird verheimlicht.
2. Marga, das wirkliche Ende und die genauen Mittel angeben. IV. 99 Sakuntala wird die Mutter eines Königs werden, zum Wohle der Welt. In Ratnavali III. 44 heißt es: „Deine Wünsche werden sich erfüllen.“
3. Rupa, eine Hypothese prüfen, einen unwahrscheinlichen und überraschenden Fall betrachten. IV. 90 „Wenn der König Schwierigkeiten hat, dich zu erkennen, zeig ihm dann den Ring, auf dem sein Name geschrieben ist.“ In Ratnavali III. 47 „Vermutet die Königin unsere Intrigue?“
4. Udāharana, eine Sache über eine andere heben. Das Außergewöhnliche, Übernatürliche. IV. 80,11 Der Schmuck, um Sakuntala zu zieren.
5. Krama, die wahren Gefühle jemandes erkennen oder die Zukunft sehen. III. 70 Der König: „Der Flaum, der sich auf ihrer Wange bildet, enthüllt mir ihre Liebe.“
6. Samgraha, ein Geschenk von freundlichen Worten begleitet.
7. Anumā, eine Folgerung, die sich auf bestimmte Zeichen stützt.
8. Totaka, erzürnte Rede. V. 102,10 „Weil deine Hochzeit mit ihr dir jetzt mißfällt, glaubst du, das Recht verletzen zu können?“ In Ratnavali III. 57 „Mein Herr und Geliebter, erhebt Euch. Warum weigert ihr euch noch mir den meiner Geburt gebührenden Respekt zu erweisen?“
9. Adhibala, Verfolgen, was man durch entlegene Mittel erfahren hat. IV. 90,9 Der Verdacht, der König könnte sie nicht erkennen.
10. Udvega, sich vor einem Feind und Rivalen fürchten.
11. Sambhrama, fieberhafte und aufwühlende Furcht. Sakuntala fürchtet, der König könnte sie nicht erkennen. In Ratnavali III. 57 „Zu Hilfe! Zu Hilfe!“
12. Akṣepa, der Keim öffnet sich und ein Geheimnis enthüllt sich auf einmal. IV. 125 Die Andeutung, der König habe Sakuntala vergessen.

IV. Vimarca.

Die vierte Fuge „Im Stadium des Bedenkens“ hat 13 Glieder, davon sind fünf notwendig. Durch Zweifel, Zorn und Unglück ist die Erreichung des Ziels gefährdet. Von Gautami, der das Gesicht Sakuntalas enthüllt, bis zum Ende des VI. Aktes, dem Moment, in dem der König sich mit seiner Verlobten vereinigen will. Aber der Fluch Durvasas verwirrt seinen Geist, er zaudert und denkt nach.

1. A p a v ā d a, Tadeln, kritisieren, etwas als Fehler hinstellen. V. 138 „Du willst meine Rasse beschmutzen und mich selbst umkehren.“ In Ratnavali IV. 63 ist die Königin unerbittlich gegen den König.
2. S a m p h e t a, Wechsel aufgeregter Worte. V. 106, 12. Sakuntala im Zorn: „Schöbige Herz du bewertest die anderen nach dir selbst.“ Der König: „Junges Mädchen, niemand hat sich so betragen.“
3. V i d r a v a, Tumult, Hinrichtung, Brand. VI. Eingangsszene, in der ein Gefangener mit Tod und Gefängnis bedroht wird. In Ratnavali IV. 79 Feuersbrunst.
4. D r a v a, seine Pflichten gegen Eltern und Vorgesetzte vernachlässigen.
5. S a k t i, Beruhigung einer Unannehmlichkeit. Ein Wunder erscheint Sakuntala, die ihr Los verabscheuend, weinend die Hände gegen den Himmel richtet, in dem die himmlischen Tänzerinnen als leuchtendes Bild erscheinen. In Ratnavali IV. 66 beschwichtigen die Tränen die Wut der Königin.
6. D y u t i, übertriebene und drohende Worte. VI. 120,9 „Halt, halt, Du Verrückte! Der König hat das Frühlingsfest verboten und Du wagst es, die Blüten des Mangobaumes zu pflücken!“
7. P r a s a ṅ g a, mit Respekt der Eltern gedenken. VI. 149 „Dennoch erinnere ich mich, nicht die Tochter des Asketen geheiratet zu haben.“
8. C h a l a n a, ungerechte Behandlung ertragen.
9. V y a v a s ā y a, seine Macht verkünden, eine vernünftige Verbindung eingehen. IV. 182 Der König: „Dieser Pfeil, den ich abschieße, wird töten, wen ich töten will, und schonen, wen ich schonen will.“
10. V i r o d h a n a, dasselbe in Zorn und Leidenschaft.
11. P r a r o c a n ā, Vorwegnahme der Lösung, als ob sie vollendet wäre. IV. 127,14 der Clown: „Ich sehe dich schon vereint mit ihr.“
12. V i c a l a n a, sich brüsten, aber ein Hindernis stellt sich vor den endgültigen Erfolg.
13. A ḍ ā n a, Zusammenfassung des Handlungsgegenstandes. VI. 142 „Die Götter werden nicht zögern, den Verlobten mit der Braut zu vereinigen.“

V. Nirvahana.

Die fünfte Fuge, die Erlösung, hat 14 Glieder, doch sind nur die beiden letzten notwendig. Alle Intrigen sind zu einem Ende geführt, wie ein Kuhschwanz, bei dem sich längere und kürzere Haare an einem Ende vereinigen. Es ist der 7. Akt der Sakuntala.

1. Samdhi, Rückkehr des Keimes. VII. 207 Der König erkennt Sakuntala. In Ratnavali erkennt der König die Prinzessin.
2. Vibodha, auf der Spur des Endzieles vorstürzen. VII. 157,10 Der König erfährt die hohe Abkunft Sakuntalas. In Ratnavali erfährt der König, wie das junge Mädchen in den Harem gekommen war.
3. Grathana, Erwähnung des Endzieles. VII. 163,12 „Ich gratuliere Dir, Du hast deinen Verlobten gefunden und Du hast das Gesicht deines Sohnes gesehen.“
4. Nirnaya, das, was man selbst weiß, verkünden. VII. 166,16 Der König erfährt durch seine Mutter vom Fluch Durvasas, der, seitdem er den Ring gesehen hat, gewichen ist.
5. Paribhasa, ein Wortwechsel. VII. 158,6 „Wer möchte sich eines Königs erinnern, der seine Braut verlassen hat?“
6. Prasāda, mit Worten oder Taten Achtung, Gefühl und Fügsamkeit bezeugen. „Meine Tochter, deine Wünsche sind befriedigt, hege keine Rachsucht gegen deinen Gatten. Der Fluch hat dich aus meinem Gedächtnis gewischt, aber die Wolken sind verstreut und du regierst in seinem Herzen.“
7. Ānanda, den Gegenstand seiner Wünsche erreichen. VII. 161,11 „Mein Herz, beruhige dich. Das mißgünstige Schicksal hat endlich Mitleid mit mir. Er ist es, mein Gatte!“ In Ratnavali gehorcht der König der Königin und nimmt die Hand Ratnavalis.
8. Samaya, endgültig aus einer peinlichen und schmerzhaften Situation herauskommen. VII. 160,13 „Er hat das Amulett meines Sohnes berührt. Oft kann ich nicht an dieses Glück denken.“
9. Kṛti, Bekräftigung des erreichten Resultates. VII. 168,14 „Man muß auch Kanva vom Glück seiner Tochter verständigen.“
10. Bhāsana, im Vollbesitz der Freude, des Glücks und der Ehrungen.
11. Upagūhana, Ankunft eines Wunders. VII. 159,7 Der König geht, um das Amulett aufzuheben.
12. Purevabāva, den Grundplan erkennen, klar das Ende sehen.
13. Upasamhara, eine Gunst, eine Gnade erhalten. Alle indischen Dramen enthalten vor der Endstanz die Frage: „Was kann ich noch für dich tun?“
14. Pracasti, Endgebet, um alle Sorten des Glücks zu erleben.

Die dramatischen Mittel bestehen aus einer Vereinigung der Elemente der Handlung, die in gemimte (drcya) und gesprochene (çravva) zerfällt, der 9 Eigenschaften des Helden und der vier Arten von Gefühlen. Die dramatischen Mittel sind:

5 Zwischenglieder — Traum, Botschaft, Brief, Stimme aus den Kulissen und aus dem Himmel.

19 Teile der Gelenke — die Freundlichkeit, die Unstimmigkeit, die Freiheit, Todesleiden, Gewalt, Witz, Namensirrung, Tollkühnheit, Großsprecherei, Scham, Schwindel, Wut, Kraft, Verstellung, Täuschung, Urteilskraft.

Das Embryomittel — ein Schauspiel im Schauspiel.

Die Vorepisode — eine zweideutige Situation oder Rede, die ein plötzliches oder kommendes Ereignis mutmaßen läßt.

Die 33 dramatischen Ausschmückungen — der Segen, die Klage, die List, die Reizbarkeit, der Stolz, das verhinderte Vorhaben, die Zuflucht, der Spott, das Begehren, die Bewegung, die Schlagfertigkeit, das Argument, die Bitte, der Entschluß, die Abweichung, die Erwähnung, die Herausforderung, der Vorwurf, die Klugheit, der Fleiß, die Anstiftung, die Hilfe, die Größe, die Höflichkeit, der Hervorruf, der Wunsch, die Entschuldigung, die Meinung, die Munterkeit, die Erzählung, das Nachdenken, die Glückseligkeit, die Lehre.

Die 36 Schönheiten sind theoretischer Art. — 1. Der Wortschmuck. — 2. Gruppierung der Buchstaben, zufälliges Zusammenstellen von Buchstaben oder Silben, die getrennten Wörtern angehören. — 3. Glänzende Schönheit durch dopsinnige Worte. — 4. Der Ausdruck durch eine Doppelwendung. Mit einer Phrase eine verdeckte Wahrheit sagen. — 5. Der Grund. In wenigen Worten alles sagen. — 6. Der Zweifel. Unsicherheit eines Unwissenden. — 7. Das Beispiel. Einen besonderen Grund angeben, um eine Folgerung zu machen. — 8. Beziehung der Analogie. — 9. Anhäufung. 10. Zitieren. — 11. Die Absicht. Sich eines Vergleiches bedienen, um eine unmögliche Sache anzudeuten. — 12. Die Erweiterung — usw.

Die 13 Elemente der Guirlande sind Wortaus schmückungen.

Jede Kopf- und Körperbewegung hat ihre bestimmte Bedeutung und ist in den indischen Dramaturgien festgelegt. Die vierundzwanzig Bewegungen der Augenbrauen, der Nasenflügel, der Wangen und Lippen, des Kinns, des Halses haben ihre bestimmte Bedeu-

ung. Ähnlich wie bei den Buddhastatuen gibt es siebenundfünfzig verschiedene Handstellungen und dreizehn verschiedene Zusammenstellungen der Handstellungen, woraus sich immer wieder eine andere Bedeutung ergibt. Ein Kanon der Gesten, der sich auf Brust, Seiten, Bauch, Hüften, Schenkel und die verschiedenen Fußstellungen bezieht, führt zur indischen Tanztechnik, die der Schauspieler beherrschen muß. Das indische Wort *nāṭya* heißt sowohl Tänzer, Akrobat wie Schauspieler. *Nāṭya Drama* und *Nāṭaka* Spiel haben die Wurzel des Wortes *nṛtya*, was Tanz und *nṛtta*, was Pantomime heißt. Daraus sehen wir, daß das indische Drama nicht, wie das europäische, sich auf das Wort beschränkt, sondern, ebensosehr wie an das Ohr, sich an das Auge wendet. Dabei bezieht es in sein optisches Schauspiel die Nuance der Bewegung ein, die bei uns nur im Film angewandt wird. Dadurch, daß jede Bewegung eine dem Zuschauer verständliche symbolische Bedeutung hat, ist es möglich, daß schwer darstellbare Vorgänge auf die Bühne gebracht werden. Das indische Theater kann auf den szenischen Apparat verzichten, weil die Gesten alles ausdrücken können.

Einige Beispiele des Kanons der Gesten:

Dunkelheit wird angedeutet, indem man die Füße schleppt und mit den Händen nach dem Weg tastet.

Das Besteigen eines Wagens durch Heben der Augen und Füße.

Das Betreten eines Palastes durch lange Schritte und Hochheben der Füße.

Das Waten im Wasser durch Hochheben der Kleider.

Das Vorhandensein eines Wagens wird durch Ergreifen eines Zügels angedeutet.

Das indische Theater wendet sich an alle Sinne, um bestimmte Stimmungen hervorzuzaubern. Nach den indischen Theoretikern ist der Zweck des Dramas, verschiedene seelische Zustände und Gefühle (*bhāva*) darzustellen und bei den Zuschauern entsprechende Stimmung (*rāsa*) hervorzurufen.

Diese Stimmungen sind: Liebe, Lustigkeit, Kummer, Zorn, Mut, Furcht, Ekel, Staunen. Aber nicht nur die Gesten sollen diese Stimmungen auslösen. Eine besondere Bedeutung wird den Farben beigelegt. Eine Skala gibt an, welche Farbe jeder Stimmung entspricht.

Farbenskala des indischen Theaters:

die erotische Stimmung	— dunkel
die komische Stimmung	— weiß

die traurige Stimmung	— grau
die schreckliche Stimmung	— rot
die heroische Stimmung	— rötlich gelb
die ängstliche Stimmung	— schwarz
die ekelhafte Stimmung	— blau
die märchenhafte Stimmung	— gelb

Dadurch, daß sich das indische Drama nicht, wie das europäische, nur mittels des Wortes an den Verstand wendet, sondern alle Sinne beeinflusst, um Stimmungen zu schaffen, ähnelt es vielmehr der Oper und dem Film. Mit diesen beiden Gattungen hat es auch gemein, daß es den Rhythmus der Bewegung in seine Wirkung einbezieht. Die Großaufnahme der Nuance nimmt es in seine Betreuung und wie beim Film wird jeder Geste eine symbolische Bedeutung unterlegt.

Neben dem dramaturgischen Geheimnis der Form, das die Inder wie alle anderen Dramatiker den Griechen entlehnt haben, finden wir in indischen Dramaturgien ein optisches Geheimnis der Form kanonisiert, dessen Kenntnis der Verwirklichung des Gesamtkunstwerkes im Film förderlich sein kann. Aber nicht nur aus diesem Grunde habe ich einen längeren Exkurs über das indische Theater gemacht.

Ich versuche in diesem Buche nachzuweisen, daß Theater und Film den gleichen Zweck, eine gemeinsame Wurzel und eine gleiche Gesetzmäßigkeit ihres Inhaltes haben. Es ist schon oft der Nachweis versucht worden, daß sich das Kino aus dem Theater entwickelt habe. Bei der Betrachtung des indischen Theaters fällt einem auf, daß dieses, dank seiner optischen Qualitäten und seines Bewegungsrhythmus der Vorstellung des Gesamtkunstwerkes von Wagner, das auch der Film sich als fernes Ziel gesetzt hat, näher steht als das europäische Theater. Diese filmischen Eigenschaften des indischen Theaters stammen daher, daß sich in Indien umgekehrt wie in Europa, wo sich das Kino aus dem Theater entwickelt hat, das Theater aus dem Kino entwickelt hat.

Während wir die ersten Dramen in Indien erst im zweiten Jahrhundert nach der Zeitrechnung finden, werden bereits im zweiten Jahrhundert vor der Zeitrechnung, also vierhundert Jahre früher, im Mahābārata Schattenspiele erwähnt. Die erste Art von Theatervorführungen waren Vorlesungen und Vorträge aus den Epen, die von Schattenbildern begleitet wurden. Ebenso alt wie die

sich bewegenden Schattenspiele ist das Puppentheater, das seine Heimat vielleicht überhaupt in Indien hat. Schauspieldirektor heißt in Sanskrit Fadenhalter, was unzweifelhaft auf das Puppentheater und die Schattenspiele als Vorstufe des Theaters hinweist. Welche Bedeutung aber das Schattentheater heute noch in Indien hat, zeigt ein Blick auf Java.

Jedes Wohnhaus in Java hat ein Zimmer, parringitan, das heißt „für das Schattentheater“. Keine Familienfeier ohne ein wayang-pourwa. Am Ende der Veranda sitzt mit gekreuzten Beinen am Boden hinter der Leinwand, unter einer Öllampe, der Dalang, wie der Erzähler, Sänger und Manipulant heißt. Nach der Overture, die eine Geige, eine Bambusflöte, ein Xylophon, eine Pauke und Handtrommel nach seinem Taktschlagen ausführt, dirigiert er an langen Stielen aus Horn oder Bambus die flachen Marionetten aus Leder. Mit einer melodiösen Stimme und seltsamen Betonungen begleitet er die Bewegungen und Gestikulationen der Schatten mit seiner Erzählung.

Die Figuren erscheinen zart wie ein Traum, oder hart wie die Wirklichkeit, groß oder klein, je nachdem sie näher oder weiter an die Leinwand gehalten werden. Die Figuren sind einen halben Meter hoch und stark typisiert. In einem Pisang sind die Marionetten sortiert, rechts die edlen Charaktere, links die schlechten, auf einer Seite die Götter, die Fürsten und Prinzessinnen, auf der anderen die Riesen, die Dämonen und die Hassenswerten. Bei Kampfszenen läßt eine zitternde Flamme die ganzen Leiber erbeben.

Das Schauspielertheater Javas, das Wayang-topeng hat heute noch den ursprünglichen Stil des Schattentheaters beibehalten. Ebenso wie bei diesem spricht nur der Dalang, während die anderen Schauspieler in der Art der Marionetten Masken tragen, die sie mit den Zähnen festhalten. Nur bei höfischen Theatervorstellungen, dem Wayang-wong, treten die Schauspieler ohne Masken auf und jeder spricht seinen Text selbst. Die Übereinstimmung des Schauspielertheaters mit den Schattenspielen ist so stark, daß die Helden von schwächtigen Jünglingen gespielt werden, die kaum die Waffen tragen können, nur um den Helden der Leinwand zu ähneln.

Camille Poupeye, der das Theater und die Tänze Javas genau beschreibt, gibt für die Vorherrschaft des Schattentheaters über das Schauspielertheater folgenden Grund an⁷: „Muß

⁷ Camille Poupeye: „Les théâtres d'Asie“ Brüssel 1937, S. 174.

man nicht in seinem ursprünglichen mythischen Charakter den Grund für diese theatralische Form suchen, oder haben die ersten Veranstalter religiöser Schauspiele, die Priester, aus Ehrerbietung oder um die mystische Seite zu bewahren, sich beschränkt, Schatten zu zeigen, statt Bilder sehen zu lassen, die durch ihre fühlbare Natur und ihren lebenden Anblick sich zu sehr der Wirklichkeit genähert hätten?“

Beim Vergleich des Schattentheaters mit dem Marionettentheater gibt der Niederländer den Silhouetten den Vorzug. Er ist so stark beeindruckt von der Synchronisation des Vortrages und der Bewegungen, die in abgestimmter Nuance aufeinander reagieren, von der Kraft des Ausdrucks auf der erhellten Leinwand, daß er auf die Farbigkeit der plastischen, reich bemalten Puppen verzichten will. Poupeye sagt darüber: „Auf alle Fälle, trotz ihrer unleugbaren Schönheit, ihrer außerordentlichen Grazie, scheinen diese Holzpuppen, schon durch ihre Ausdehnung und vor allem wegen der direkten Sicht auf ihre Anwesenheit nur sehr wenig von der höchsten Vornehmheit, dieser körperlosen Reinheit zu haben, die die Begleiterscheinung der ledernen Silhouetten sind, deren Schatten allein zum Zuschauer sprechen darf.“

Wenn man sich in diese sprechenden Schatten eingesehen hat, wird man die mit Licht und Schatten modellierten endlosen Reihenplastiken des pyramidalen Riesentempels Borobodoer auf Java und die Reihenreliefs von Angkor Vat, deren Abgüsse im Musée Guimet in Paris und im Völkerkundemuseum in Berlin stehen, als bewegte Schattenbilder erkennen. Nicht nur das Theater, auch die Plastik bewahrte in Indien die Erinnerung an die Bewegungskunst des Schattentheaters.

In diesem Buche wird erläutert, warum das Kino eine größere Massenwirkung besitzt als das Theater, nämlich, weil es eine allgemeinere Typik hat und der Schatten stärker wirkt als die Gestalt selbst. Es ist eigentümlich, daß Platon seine Ideenlehre durch die Schilderung eines Schattentheaters erläutert. Für ihn sind die Erscheinungen, die wir sehen, Schatten, die über die Wand einer Höhle huschen, in der wir gefesselt sind, sodaß wir nicht die Urbilder der Erscheinungen, die Ideen außerhalb, sehen können. In dem Sitabenga Höhlentheater in Indien aus dem zweiten Jahrhundert nach der Zeitrechnung, das als griechisch bezeichnet wird, weist eine Inschrift auf die Vorführung von Dichterwerken hin. Die am Eingang angebrachten Löcher scheinen für die Anbringung der Leinwand bestimmt gewesen zu sein. Der

Vorhang, der im indischen Theater die Bühne rückwärts abschließt, wird für ein Erbstück des Schattentheaters gehalten. Wenn dies auch alles nur Vermutungen sind, so zeigt das Beispiel Javas deutlich, daß das Lichtspieltheater dem Schauspieltheater vorangegangen ist und dieses heute noch beeinflusst. Sobald Schauspieler die Rolle des Erzählers und der Schattenbilder übernahmen, entstand das indische Drama.

Nicht nur die Begleitmusik, zu der der Erzähler den Takt schlägt, auch die eigentümliche Betonung weist darauf hin, daß die bewegten Bilder unter einem stark akzentuierten rhythmischen Gesetz stehen. Immer wieder wird die Musikalität des eigentümlichen Vortrages gerühmt. Das javanische Schattentheater hat Ähnlichkeit mit den Prinzipien des Tonfilms, wenn man an den Erzähler und Erläuterer denkt. Das javanische Schauspieltheater steht vielmehr noch unter einem musikalisch-rhythmischen Gesetz. Die Theaterleidenschaft auf Java ist so groß, daß man unter den javanischen Prinzen die besten Schauspielertänzer findet. Die Theatertechnik am Hof des Sultans von Solon pflegt den heroischen Tanz von kraftvollem, heftigem Ausdruck, die am Hof des Sultans von Jokjakarta eine mehr heitere, graziöse und verfeinerte Art. Das javanische Theater ist opernmäßig und hat große Ähnlichkeit mit dem Musikdrama Richard Wagners. Jede Person hat ein bleibendes Leitmotiv, ja selbst ein eigenes Instrument. Jede Geste wird musikalisch untermalt. Das erste Mal durch einen Trommelwirbel, das zweite Mal durch ein metallenes Rasseln des Xylophons, das dritte Mal sind es Harfentöne. Der Kampf zweier Helden wird durch den Kampf zweier musikalischer Themen, oft zweier Instrumente, illustriert. Wenn jemand von einem Geist oder Gott besessen ist, wird er für die Dauer dieses Besuches von zwei Themen begleitet.

Alle diese Beispiele des indischen Theaters zeigen, daß es nicht vom Kothurn des Wortes, nicht aus der Starrheit der Maske, sondern aus dem bewegten Rhythmus optischer Eindrücke und symbolischer Gesten abgeleitet, tonfilmische Eigenschaften besitzt und sich der Vorstellung des Gesamtkunstwerkes nähert. Gerade das Studium des indischen Theaters ist geeignet, die Dichter, denen eine Erneuerung des Theaters und des Films anvertraut ist, von der ausgeschöpften und beschränkten literarischen Form weg zur theatralischen Massenwirkung des Gesamtkunstwerkes zu führen.