

DRAMATURGIE

DES THEATERS, DES HÖRSPIELS UND DES FILMS

von

GOTTFRIED MÜLLER

mit einem Beitrag von

WOLFGANG LIEBENEINER

Sechste erweiterte und verbesserte Auflage

1954

KONRAD TRILTSCHVERLAG WÜRZBURG



2



3



Inhalt

Aus dem Vorwort zur fünften Auflage	1
Vorwort zur sechsten Auflage	3
Spielleiter und Dichter, ein Beitrag von Wolfgang Liebeneiner .	5
Spielleiter und Autor – Das gute spielbare Stück – Dichtende Schauspieler – Der Spielleiter als Bearbeiter – Das Soufflierbuch – Dramaturgische Bearbeitungen – Die gute Rolle – Praktische Dramaturgie – Der Bühnenbildner – Der Schauspieler – Der Spielleiter im Film – Theater und Filmarbeit – Der Filmschnitt – Das Bauwerk des Films – Spielleiter und Filmautor – Der verfehlt Begriff des Drehbuchs – Die Filmnovelle – Dramaturgische Gesetze des Films – Avantgardistische Übersteigerungen – Routiniers – Geschäft und Kunst – Theoretiker – Künstlerische Versagen des Films – Erst der Tonfilm ein dramatisches Kunstwerk – Der Stummfilm – „Titel“ – Einzeleffekte – Die Aufgabe des Dichters – Ostdeutscher und westdeutscher Film.	
Was ist dramatisch?	23
Dramatische Grundform – Dramatische Handlung – Der Held – Dramatische Unwissenheit – Dramatische Situation -Überraschung – Bühne und Wirklichkeit – Schillers Spieltrieb – Kampfhandlung – Dramatische Handlungen des Lebens – Die tragische Schuld – Einheit der Handlung – Einheit der Zeit – Umbiegen des Epischen ins Dramatische -Zeithandlung hinter den Kulissen – Priestleys Seelenzeit – Einheit des Raumes – Imaginärer Raum – Die Schlußhandlung – Ansteigende und fallende Linie – Hinausschub der Entscheidung – Wie erzeugt man Spannung? – Retardieren – Überraschungsmoment – Mitwisserschaft des Zuschauers – Stufenweise Enthüllen – Die dramatische Situation – Widerspruch zwischen Wissen und Handeln – Die Erkennungsszene des Zuschauers – Schlüsselsituationen.	

Dramaturgische Regeln 42

Konstruieren einer Handlung – Technik der griechischen Tragödie –
Formale Schöpferkraft – Poetik des Aristoteles – Die 6 Bestandteile der
Tragödie – Einheitliche Fabel – Furcht und Mitleid – Peripetie
– 5 Arten der Erkennungsszenen – 5 Arten der Handlung –
Pierre Corneilles Regeln – Racines Einfachheit der Handlung –
Voltairees Regeln – Diderots Dramaturgie – Sein Plan und
dramaturgischer Aufbau – Beaumarchais Regellosigkeit – Lessings
Hamburgische Dramaturgie – Schiller und die Ideenlehre Platons –
Schopenhauer Theorie des Trauerspiels – Gute und böse Charaktere?
Die Komödie – Pathos und Natürlichkeit – Die antike Komödie
Das sinnliche Element des Mimus – commedia erudita – Obscönität -Fars –
Maskenkomödie – opera buffa – commedia dell’arte – Goldonis Reform –
Goldonies Prinzipien einer neuen Poetik – Gozzis Literatenstreit –
Regellosigkeit der Komödie? – Moliers Komische Mittel – Spanisches und
englisches Theater – Schakespeare und Sophokles – Die drei Einheiten bei
Shakespeare – Shakespeare Technik – Romantik – Musset und Victor Hugo –
Der Praktiker Eugene Scribe – Die Scribetechnik – Dramatische Regeln des
jüngeren Alexander Dumos – Ibsens Bühnentechnik – Strindberg – Die
deutschen Klassiker als Vorbild – Oscar Wildes Kunsttheorie
Bernard Shaw als Wagnerianer und Ibsenist –
Shaws dramatische Regeln – Deutsche gesteigerte Dramatik –
Negative dramaturgische Äußerung Goethes, Sascha Guitrys und Molnars

Technik des Dramas 82

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

Dramaturgie des Hörspiels 93

Dramaturgische Gesetze und "funkische Elemente" - Wort und Inhalt
- Anfänge - Förderung durch die Mitarbeit der Dichter - Hörspielarten
(Zeitstück, Rundfunkballade, Volksstück, Komödie, Unterhaltungsstück
Rundfunksingspiel) Dramaturgische Regeln (Form, Sprecher, Schauplätze,
Szenen Szenenfolge Charakterisierung, Geräuschkulisse, Überblendung,
Rufe, Personen, Dialog, Zeit, Konflikt, Exposition, Eingangsszene, folgende
Szenen, Handlungsführung Szenenfolge) - Forderungen nach konzentrierter
dramatischer Spannung.

Film und Dichtung	107
Zeitlich fortschreitende Mitteilungen - Rhythmus des Films - Vorrang der Dichtung - Begleitstellung der Musik - Umgekehrte Bewertung Ruf nach dem Dichter - In Bildern denken - Dichter und Journalisten beim Film - Die Erziehung zum Dichter - Kino und Unterhaltung - Der Dilettant - Dramatiker - Erzieher des Volkes - Mißachtung des Könnens - Einstellung der Dichter zum Film - Geschäftlicher Stand - Niedrige Qualität der dramatischen Durchschnittsproduktion - Der Deutsche nicht formschöpferisch und formlos? Der Gefühlsdichter unbrauchbar - Geringe Wirkung der Romane - Amerikanisches Dichtertaining - Italienischer Dichter und Film Italienische Bemühungen - Die zehnte Muse.	
Der Filmautor	125
Film als Kunstindustrie - Handwerk die Vorbedingung der Kunst - Die großen Meister als Handwerker - Die handwerkliche Ausbildung - L'art pour l'art Poeten - "Die Filmdichtung" Plagiat und Titelregister - Anonyme Kunstwerke - Kollektivarbeit - Auftragskunst - "Braucht der Film den Dichter?" Welche Dichter verdienen am Film?	
Dramaturgie des Films	132
Theaterdramaturg - Filmdramaturg - Lektorat - Zentraldramaturgie - Führungsdramaturgie - Geschäftsführende Dramaturgie? Preise und Verträge der Autoren - Technische Hilfsmittel - Filmeigene Dramaturgie? - Epos und Dramaturgie - Film und Theaterdramaturgie - Anfangs- und Schlusshandlung - Epische Stoffe - Hilfsmittel bei epischen Stoffen - Rahmenhandlung - Geld - Große Szene - Einzelspannungen - Retardieren - Unterbrechen - Nur eine dramatische Situation - Die Technik des gutgemachten Stückes - Aufnahmefähigkeit der Masse - Naturalistische Drama und Operette - Stilgefühl - Kitsch - Naturalistischer Filmstil - Milieu - Wechsel der Stimmungen.	
Das Drehbuch	152
Gedruckte Drehbücher - Rohdrehbuch - Regiedrehbuch - Produktionsdrehbuch - Wysbars Papierfilm Lineardimensionale Drehbücher. Dramaturgische Aufgabe des Drehbuchautors - Expose und Theaterdramaturgie - Gegenwartsform und Optik - Das Drehbuch - "Bismarck" - Homer als Drehbuchautor - Die kontinuierliche Bildfolge des Treatments - Handlungskomplexe - Drehbuch und Kameraauge - Bilder und Einstellungen - Der filmische Raum - Drehbuch und Schnitt - Kontrastbilder - Gegeneinstellungen - Das Drehbuch "Frau nach Maß" Übergänge - Überblendungen - Trickaufnahmen - Rückblenden - Kameratechnik - Gags - Filmgroteske - Bewegung - Optische Auflösung Filmisch und unfilmisch - Chauvets filmische Gesetze - Symbolik der Filmmusik - Angleichung - Die blonde Venus - Leitmotiv - Die Montage des Stummfilms.	

Film und Technik 179

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

Film und Bildkunst 187

Bühnen und Filmbildner - Rahmenbildner - Bildende Kunst und Film -
Bewegte Bilder. Typik der Filmbilder - Großaufnahme -
Innere Bewegung - Photographie und Kunst - Datieren eines Films -
Die Bedeutung des Kameramannes - Bildkunst - Die Hilfe des Spielleiters -
Der Filmbildner - Der imaginäre Raum - Der Maskenbildner - Kostüme -
Der Schnittmeister - Die Zeitform - Rhythmische Gliederung - Der Spielleiter -
Deutsche Spielleiter - Helldunkel - Einfluß von Gemälden - Der russische,
mexikanische und amerikanische Film - John Ford - Victor Fleming -
William Wyler - Seelenfilme - Walt Disney - Italienische und
schwedische Filme - Französische Hörfilme - Jean Cocteau als
Bildschöpfer - Orson Welles als Techniker - Shakespearefilme -
Verfilmte englische Romane - Graham hat Greene - Deutschland
dichterisches Dilemma - Deutscher Kabarettfilm - Musik und Erotik -
Neorealistischer Film - Rossellini als Improvisator - "Stromboli" und
"Vulcano" - Viktor de Sica als Techniker - Cesare Zavattini als Filmdichter -
Malaparte als Experiment.

Das Gesamtkunst 207

Wagners Kunstwerk der Zukunft - Rhythmus und Bewegung bei
Musikdrama und Film - Theater und Film - Theater und Filmschau-
spieler - Subjektive und Objektive Wirkung - Die Nuance -
Das Requisit - Wirklichkeit und Illusion - Musik als Stimmungs-
malerei - Das Gesamtkunstwerk - Oper und Erotik - Das Erbe des
Musikdramas - Volkskunst des Alltags - Bildersprache -
Urbilder der Handlungen - Allgewalt der Musik - Musik und Wille -
Nietzsches "Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik"
Musikdrama und Filmdrama - Wagners Traumbilder - Schopenhauers
Traumtheorie. Platonsideenlehre - Objektivität und Wirklichkeit des
Films - Das "Spiel" des Theaters. Der Dichter als bildender Künstler -
Das Drehbuch als Bildwerk - Das Bild löst das Wort ab - Rilke und
die neue Verwandlung des Orpheus.

Anhang: Das indische Drama	218
Unterschied und Gemeinsamkeit zwischen indischen und griechischem Drama - Vasantasena - Sakuntala - Indische Dramaturgien - Der Bau des indischen Dramas - Die 5 Elemente - Die 3 Stufen - Die 5 Fugen - Ähnlichkeit mit Shakespeare - Die 64 Glieder des indischen Dramas - Die dramatischen Mittel - Die 33 dramatischen Ausschmückungen - Die 36 Schönheiten - Kanon der Gesten - Farbenskala des indischen Theaters - Ähnlichkeit mit Oper und Film - Schattenspiele - Javanisches Theater Reihenplastiken - Lichtspiel dem Schauspiel vorangegangen - Ähnlichkeit mit dem Gesamtkunstwerk.	
Bibliographie	233
Theaterdramaturgien und Filmdramaturgien	
Namensverzeichnis	235
<i>In Memoriam Gottfried Müller</i> , ein Nachruf von Otto. C. A. zur Nedden . .	240

Aus dem Vorwort zur fünften Auflage

Junge Schriftsteller haben mir immer wieder geschrieben, daß das langsame und sorgsame Studium dieses Buches ihnen Erkenntnisse vermittelt hat, auf Grund deren sie nach einer gewissen Zeit den toten Punkt haben überspringen können, vor dem schöpferische Menschen so oft ratlos verharren.

Vor allem sind es die praktischen Erfahrungen gewesen, die ich als junger Theater- und Filmdramaturg in Berlin vor dem Kriege gesammelt habe, sowie die Erkenntnis, die ich als Drehbuchautor in Zusammenarbeit mit Wolfgang Liebeneiner gewonnen habe, die zur These des Buches führten, daß nur der dichterische Inhalt und seine dramaturgische Ausarbeitung einem Theaterstück wie einem Film einen künstlerischen Wert verleihen.

Die letzten zehn Jahre haben diese so revolutionäre und von den Kathederprofessoren und Stummfilmtheoretikern angegriffene These zurecht bewiesen, indem ein großer Teil künstlerischer Filme von Dichtern entworfen wurde, unter denen Homer, Shakespeare, Dickens, Graham Greene, Colette, Anouilh, Jean Cocteau, Hemingway, Bromfield, Steinbeck, Margaret Mitchell, Richard Billinger und Cesare Zavattini figurieren, wobei sich die Dichter als viel großartigere Bildgestalter erwiesen haben, als die selbst dichten wollenden Regisseure und Filmhandwerker.

In Amerika und England sind inzwischen eine Unmenge Theaterdramaturgien und Handbücher zum Drehbuchschreiben erschienen, die aber nicht über das von mir erstmalig veröffentlichte historische Material verfügen und die meistens nicht mehr Rüstzeug vermitteln, als zur Gestaltung einer Anfangsszene oder eines Höhepunktes ausreicht. Den durchgehenden Spannungsbogen, der für zwei Stunden Spieldauer dienen soll, wissen nur die wenigsten zu gliedern. Es gibt sogar Bücher, die sich „Theorie und Technik des Theaterstücks oder des Drehbuchs“ nennen, wie von J. H. Lawson, in denen überhaupt keine dramaturgischen Hilfsmittel bekanntgegeben werden, sondern lediglich weltanschauliche, politische und soziologische Kritiken.

Die Wissenschaft hat aber nur dann einen sozialen Wert, wenn ihre Ergebnisse praktisch anwendbar sind und Erfolg bringen. So hat zum Beispiel Wolfgang Liebeneiner auf Grund der Ideen, die er in diesem Buche ausgeführt hat und die bis heute keine einzige Korrektur erfahren brauchten, weitere Filme gestaltet und Theateraufführungen geleitet, die von großem Erfolg gekrönt

waren. Mir war es andererseits vergönnt, auf Grund meines Wissens an der Entwicklung des italienischen Films mitzuarbeiten.

Allen denen aber, die an die künstlerische 'Mission des Theaters und des Films glauben, um ihren dichterischen Beitrag dazu leisten wollen, wenn sie auch, wie ich, jahrelang durch sinnlosen Frontdienst oder durch noch sinnlosere Leiden der Nachkriegszeit daran behindert waren, sei diese Neuauflage des Buches gewidmet.

Gottfried Müller
ROMA ANNO MCMLII

Vorwort zur sechsten Auflage

Der Verfasser des vorliegenden Buches, Dr. Gottfried Müller, ist am 10. November 1953 nach kurzem, schwerem Leiden im Alter von 50 Jahren in Mailand gestorben. Die 6. Auflage, die sich schon ein Jahr nach dem Neuerscheinen des Werkes auf dem Buchmarkt der Nachkriegszeit als notwendig erwies, konnte noch kurz vor seiner Erkrankung von ihm selbst vorbereitet werden. Abgesehen von stilistischen Verbesserungen und kleineren Ergänzungen unterscheidet sich die 6. Auflage von ihrer Vorgängerin wesentlich durch die Einführung des neuen Kapitels „Dramaturgie des Hörspiels“, das zugleich eine Erweiterung des Buchtitels in „Dramaturgie des Theaters, des Hörspiels und des Films“ erforderlich machte. Diese Erweiterung wird sicherlich allen alten Freunden und neuen Lesern des Werkes willkommen sein. Unterstreicht sie doch auch den Charakter des ganzen Werkes als den eines praktischen Handbuchs, als welches es sich vielfältig bewährt hat und im Laufe der Jahre zu einem der wichtigsten Lehrbücher der Dramaturgie im neueren theaterkundlichen und filmwissenschaftlichen Schrifttum geworden ist.

In Fortsetzung seiner „Dramaturgie“ hat Gottfried Müller ein weiteres, ähnlich geartetes Werk unter dem Titel „Die Theorie der Komik“ geschrieben, dessen Herausgabe aus dem Nachlaß der Verlag vorbereitet. Die geistvollen Ausdeutungen und Analysen, die Gottfried Müller hier im Anschluß an seine früheren Erkenntnisse gibt, lassen den Verlust des so plötzlich Verstorbenen' doppelt schmerzlich empfinden.

Dem Wunsche Gottfried Müllers entsprechend erscheint die 6. Auflage der „Dramaturgie“ erstmals mit einigen Bildern ausgestattet. Das erste von ihnen vermittelt einen unmittelbaren Eindruck der Persönlichkeit des Verfassers. Einen Nachruf „In memoriam Gottfried Müller“, der das Leben, die Persönlichkeit und die Bedeutung des Verfassers umreißt, findet der Leser am Ende des Buches. Ihn schrieb auf Anregung und Wunsch des Verlages Prof. Dr. Otto C. A. zur Nedden, der Herausgeber des Buches „Drama und Dramaturgie im 20. Jahrhundert“, das vor 13 Jahren im Rahmen der Schriftenreihe des Theaterwissenschaftlichen Instituts der Universität Jena in unserem Verlag erschien. Die 6. Auflage kann somit gleichzeitig als Gedenkausgabe für den allzu früh dahingegangenen Verfasser gelten.

Würzburg, im Herbst 1954

Konrad Triltsch Verlag





Spielleiter und Dichter

Ein Beitrag von Wolfgang Liebeneiner

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

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

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

An den Ufern der dramatischen Kunst hocken viele seltsame Tiere. Nur selten sieht man einem von ihnen seine Möglichkeit an und wirft es in das ihm zukommende Element; was auch gar nicht zu verwundern ist, denn die Kosten eines Bildes sind sehr gering, verglichen mit den Kosten einer Theateraufführung oder gar eines Filmes. Einige Ausnahmen gibt es. Einige dramatische Werke sind von ihren Schöpfern so vollendet geformt, daß sie literarischen Eigenwert besitzen und darum über lange Zeiten hinweg nicht unter-

gehen, wenn sie sich auch mit dem Wechsel der Generationen immer neue Deutungen gefallen lassen müssen. Der wirkliche Dichter wird daher versuchen, seinen dramatischen oder filmischen Visionen jenen allgemein menschlichen Inhalt und jenen endgültigen und genau treffenden sprachlichen Ausdruck zu verleihen, der den Leser in der Dichtung das Leben erkennen läßt und in ihm den Wunsch weckt, sie nun auch in Wirklichkeit lebendig vor sich zu sehen.

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

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

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

Er muß brutal sein können und doch im gegebenen Augenblick ohne die geringste Eitelkeit, um der Sache willen jeden Grad von Selbstverleugnung auf sich nehmen; alles Eigenschaften, die ein guter Autor nur selten besitzen kann. Für den Spielleiter ist ein idealer Autor, wer neue Forderungen an ihn stellt, die sich im Rahmen der dramaturgischen Gesetze halten. Diese dramaturgischen Gesetze, die in allen zeitlich verlaufenden Kunstwerken die gleichen sind, sollten die selbstverständliche Basis jedes dramatischen Werkes sein; aber darüber hinaus sollte ein Autor in seinen Phantasien freien Lauf haben. Er sollte niemals Rücksichten auf die sogenannten Möglichkeiten der Bühne oder

des Films nehmen. Diese Möglichkeiten wachsen und verändern sich mit den Forderungen der Autoren ständig; nur die dramaturgischen Gesetze bleiben. Nichts ist schrecklicher für den Spielleiter, als daß sein Autor ein Fachmann ist, der jede Nuance und jede technische Möglichkeit bis ins kleinste beschreibt und aus dem Regisseur einen Handlanger machen würde, wenn - wenn der Spielleiter sich nicht immer wieder dieser Sklavenarbeit entziehen würde, um selbst produktiv zu sein und dadurch den Autor angeblich zu vergewaltigen. Der Autor braucht kein Fachmann des Theaters und des Films zu sein. Es genügt, wenn er ein Fachmann der Dramaturgie ist. Das ist das einzige, was ein Spielleiter von ihm verlangt.

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

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

Wir Schauspieler und Spielleiter wollen einmal den Dichtern sagen, daß wir nichts anderes von ihnen erwarten als ein gutgebautes, spielbares Stück. Alle anderen Qualitäten wie dichterische Feinheiten, psychologische Charakterisierung, naturalistische Milieuschilderung, geistreicher Dialog, lyrische Stimmung oder sprachliche Schönheit sind zwar hoch willkommen, für das praktische Theater aber erst in zweiter Linie wichtig. Denn im Theater kommt es nur auf eines an: daß der Vorhang aufgeht und Leute im Theater sitzen. Ob das Stück noch in hundert Jahren dank seiner dichterischen Qualitäten von anderen Schauspielern gespielt und von anderen Zuschauern gesehen wird, ist uns heute ganz gleichgültig. Diesen Ruf haben die Dichter oft nicht gehört. Zu allen Zeiten haben dann die Schauspieler angefangen, selbst Stücke zu schreiben. So ist es noch heute und so war es zu allen Zeiten. Aber die Tatsache, daß

es unter den vielen Schauspielern, die ausgezeichnete Dramatiker waren, wie Ilfland, Curt Goetz und Sascha Guitry, auch einige wenige gegeben hat, die wie Aristophanes, Shakespeare und Molière zu den größten Dichtern gehörten, kann die lebenden Dichter nicht von ihrer Aufgabe befreien, gute Dramatiker zu sein. Wenn man den Fleiß und die Ausdauer bedenkt, mit der sich alle unsere deutschen Klassiker mit den dramaturgischen Regeln auseinandergesetzt und ihre Vorbilder studiert und übersetzt haben, so können wir wohl von unseren zeitgenössischen Dichtern fordern, daß auch sie sich die dramaturgischen Regeln aneignen.

Nicht jeder Spielleiter hat die Zeit und die Fähigkeit, ein schlecht gebautes Stück für seine Inszenierung umzuschreiben. An einer kleineren Bühne ist der Regisseur meistens zu stark beschäftigt. Hat er aber die Zeit, wenn er an einer größeren Bühne arbeitet, dann läuft der Dichter Gefahr, daß die Bearbeitung, zu der der Spielleiter im Interesse der Aufführung gezwungen ist, seine Dichtung verfälscht. Andererseits aber ist es oft so, daß die kleinen Bühnen, die keine Zeit zu einer Bearbeitung haben, weil sie fast jede Woche ein neues Stück herausbringen müssen, auf die Uraufführung in Berlin warten, weil dann erfahrungsgemäß meistens der Verlag eine neue Fassung des Stückes herausgibt, die auf Grund des Berliner Soufflierbuches verbessert worden ist. Als ich das Erstlingsstück eines jungen Dichters im Staatstheater in Berlin inszenierte, hatte ich vor Beginn der Proben mit dem Autor zwei Wochen lang Tag für Tag das Stück den Erfordernissen der Aufführung gemäß umgearbeitet. Es wurde dann auf der Bühne ein großer Erfolg, so daß es über alle Bühnen des Reichs ging und ich es auch als Film inszeniert habe. Gewiß ging der Erfolg auf einen reizenden Einfall und einzigartigen Dialog des Dichters zurück; aber diese Qualitäten konnten erst zur Geltung kommen, als das Erstlingswerk, das noch ohne Bühnenerfahrung geschrieben war, die unumgängliche dramaturgische Einrichtung erfahren hatte.

Es wäre für jeden dramatischen Dichter ein Segen, wenn er Gelegenheit gehabt hätte, das Soufflierbuch einer Uraufführung am Staatlichen Schauspielhaus zu sehen. Dann würde er begreifen, warum manches Stück nicht nur wegen unserer besseren Schauspieler und teureren Inszenierung einen größeren Erfolg als anderswo hatte, sondern hauptsächlich, weil es dramaturgisch verbessert worden war. In einem Lustspiel zum Beispiel haben wir mitten im zweiten Akt nach einer Pointe den Vorhang fallen lassen und den anderen Teil dieses Aktes mit dem kräftig zusammengestrichenen folgenden zu einem Akt vereinigt. In einem Stück eines bekannten Autors haben wir seitenlange Reden der Hauptfigur einer anderen Person in den Mund gelegt und ganze Teile des letzten Aktes in den ersten verlegt. Daß man ganze Szenen umtauscht, erweist sich selbst bei den berühmtesten Dichtern als notwendig. So haben wir bei

einem Stück, das nach unserer dramaturgischen Einrichtung ein großer Serien-
erfolg geworden ist, die letzte Szene des vierten Aktes an den Beginn vor die
erste Szene des vierten Aktes gelegt, dann einen Schauspieler, der nach dem
Buch hätte abgehen müssen, als stummen Zuschauer während dreier Szenen
auf der Bühne gelassen und ihm durch einen neuen Abgang dramaturgische
Funktion verliehen. Dies geschah alles nach dem katastrophalen Eindruck der
Generalprobe und gegen den Willen des Autors, der unter Protest das Theater
verließ, sich aber doch bei der Premiere für den Beifall bedankte. In derselben
Aufführung hatten wir eine ganze Szene aus einem anderen Stück eingefügt
und damit den Erfolg vor der Pause entschieden, wobei uns zugute kam, daß
wir keine Tantiemenschwierigkeiten hatten, weil der entlehnte Autor bereits
über zweitausend Jahre tot war.

Wir vom Theater stellen uns immer wieder die Frage, wenn wir eine Ur-
aufführung vorbereiten, warum wir als Spielleiter immer wieder zu dichter-
rischen Umarbeiten gezwungen sein sollen, die doch eigentlich die Dichter
viel besser machen würden, wenn sie die dramaturgischen Regeln beherrschten.
Der Ruf unserer Vorstellungen und der Erfolg unserer Theater gibt uns
recht, wenn wir in erregten Auseinandersetzungen unsere Forderungen' gegen
die oft unbelehrbaren Autoren durchsetzen. Wie viel besser könnten unsere
Aufführungen noch sein, wenn nicht wir, die wir nur notgedrungen dichten,
sondern die Dichter selbst auf die praktischen Erfordernisse des Theaters
Rücksicht nehmen würden.

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

Der Spielleiter erwartet also vom Autor, daß er die dramaturgischen Regeln, wenn er sie schon theoretisch nicht beherrscht, doch praktisch zur Anwendung bringt, daß er gutgebaute und spielbare Stücke liefert. Sollte er darüber hinaus ein Dichter sein, so wird auch die Nachwelt ihm ihre Dankbarkeit erweisen. Die Schauspieler erwarten vom Autor dasselbe, damit sich ihre Mühe überhaupt lohnt. Die größte schauspielerische Leistung vermag nicht über einen dramaturgischen Fehler hinwegzutäuschen. Wenn ein Stück seinen Erfolg allein den Leistungen der Schauspieler verdankt, so geht nur der verhältnismäßig kleine Teil des Publikums in die Vorstellung, dem es ausschließlich darauf ankommt, seine Schauspieler zu sehen. Abgesehen davon, daß ein schlechtgebautes Stück einen geringeren Erfolg hat als ein spannungsvolles, erfordert seine Aufführung größere Arbeit. Aber das ist für den Schauspieler nicht das wichtigste. Jeder Schauspieler erwartet vom Autor vor allem eine gute Rolle. Dazu ist aber zu sagen, daß Heinrich Laube recht hat, wenn er aus seiner Erfahrung als Dramaturg und Theaterdirektor sagt, daß es für den Autor wichtiger ist, die Handlung statt die Charaktere auszubauen. Es ist für den Schauspieler leichter, einen mangelhaft gezeichneten Charakter zu vertiefen, indem er seine eigene Persönlichkeit und Phantasie hinzugibt, als aus einer schwachen Handlung eine starke zu machen. Die vielen schlechten Stücke, die die dramaturgischen Büros als unbrauchbar zurückschicken müssen, enthalten erstaunlich oft gute Rollen. Oft setzt sich ein Schauspieler für ein Stück ein, das eine Bombenrolle für ihn enthält, und trotzdem muß man das Stück zurückweisen, weil es dramaturgisch mangelhaft ist. Es scheint so, als ob viele Autoren, die doch eigentlich Fachleute sein sollten, ebenso naiv wie das Publikum in der Aufführung eines Stückes oder eines Filmes nur den Schauspieler und die Rolle sehen. Sie denken, daß ihnen eine Aufführung oder eine Filmvorstellung nur darum gefallen hätte, weil dieser oder jener Schauspieler ihnen einen starken Eindruck gemacht hat. Sie übersehen aber, daß die Voraussetzung für diese Leistung eine festgefügte Handlung war und daß die Rolle lediglich innerhalb des Gesamtplanes des Stückes richtig am Platze war, sonst wäre auch die beste schauspielerische Leistung nicht zur Wirkung gekommen. Der naive Autor glaubt ein gutes Stück geschrieben zu haben, wenn er gute Rollen geschrieben hat. Er tut aber dem Schauspieler, dem Zuschauer und sich selbst einen größeren Gefallen, wenn er in erster Linie bemüht ist, eine gutgebaute Handlung als Rahmen für _ möglichst gute -- Rollen zu schreiben.

Dieses Buch erscheint deshalb so wertvoll für den Schriftsteller und den Dramaturgen, weil es seine Theorien empirisch aus der praktischen Erfahrung ableitet. Es stützt sich dabei auf die Theorien und Rezepte erfolgreicher Theaterdichter, wie Lessing, Gustav Freytag, Diderot und Dumas. Darüber hinaus

stellt das Buch Grundsätze auf, wie die des „unwissenden Helden“, der „Mitwisserschaft des Zuschauers“ und des „unbewußten Handelns“, die noch nie mals so ausgesprochen wurden, obwohl sie seit Tausenden von Jahren die Voraussetzung jeder Bühnenwirksamkeit sind. Selbstverständlich handelt jeder erfahrene Bühnenpraktiker, also auch jeder Schauspieler unbewußt nach diesen Gesetzen. Es ist eine Binsenweisheit auf jeder Probe, daß „der Zuschauer klüger sein muß als die handelnden Personen“ auf der Bühne. Aber es würde die Arbeit der Theaterleute erleichtern und vereinfachen, wenn sie solche Faustregeln als Gesetzmäßigkeit erkennen würden und auf diese Weise begriffen, daß die Dramaturgie das Rückgrat des Theaters ist.

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

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

Ebenso bringen sich die Schauspieler häufig dadurch um ihren Erfolg, daß sie sich aus Mangel an dramaturgischer Beurteilung und infolge persönlicher Eitelkeit falsch kleiden. Eine Schauspielerin, die ein reiches Mädchen darzustellen hat, wird immer ihren Ehrgeiz darein setzen, möglichst nach der letzten Mode gekleidet zu sein, auch wenn der Charakter der Rolle ein ganz anderer ist. In „Minna von Barnhelm“ hat die Kleidung des Tellheim geradezu eine

dramaturgische Funktion. Es wird ausdrücklich gesagt, daß Tellheim seiner guten Uniform beraubt ist. Franziska bemängelt, daß er immer die gleiche abgetragene Uniform trägt und fordert ihn auf, zum Stelldichein mit Minna sich umzuziehen. Tellheim ist nicht in der Lage, das zu tun. Seine schäbige Kleidung muß ein dramatischer Kontrast zu seiner edlen Gesinnung und zu der Galanterie der Liebesszene sein. Die meisten Schauspieler versäumen diese Wirkung, weil sie nur bemüht sind, so gut wie möglich auszusehen. Diese Vorwürfe gegen Schauspieler und Bühnenbildner fallen aber letzten Endes auf den Spielleiter zurück, denn er müßte als der berechnende und intellektuelle Faktor einer Aufführung den dramatischen Wert aller anderen Faktoren kennen. Oft kennt er ihn, hat aber nicht die Macht oder die Autorität, sich durchzusetzen. '

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

Der grundlegende Unterschied zwischen der Theater- und Filmarbeit, ja zwischen der Filmkunst und jeder anderen Kunst ist der, daß das Kunstwerk

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

Das Zeitgefühl, nach dem ein Film geschnitten wird, muß sich bis auf $\frac{1}{24}$ Sekunde erstrecken, da in jeder Sekunde vierundzwanzig Bilder aufgenommen werden und jedes einzelne Bild diesem Bruchteil entspricht. „Auf Schnitt Regie führen“ heißt, daß der Spielleiter nach Möglichkeit nur die Filmbilder dreht, die für den Schnitt zur Auswahl gelangen. Aber ein Schauspieler braucht für den Ausdruck, den er einige Sekunden hält, oft den Anlauf von 20 Metern. Wenn in diesen für den Schnitt nicht bestimmten 20 Metern schöne Bilder sind, läßt sich ein Schnittmeister nur schwer davon abhalten,

sie zu verwenden, zwischenzuschneiden und mit ihnen eine wirkungsvolle Montage zu machen. Ein Schnittmeister, der dagegen den dramaturgischen Wert einer Szene richtig einzuschätzen weiß, wird nicht die Szene nach den Möglichkeiten der Montage, sondern die Montage nach den Erfordernissen der Szene einrichten. Aus diesem Grunde muß besonders der Schnittmeister neben dem Spielleiter den dramaturgischen Aufbau des Gesamtplanes der Szenen überblicken. Ein Schnittmeister, der selbständig schneiden will und darüber hinaus den Blick zur Regie wendet, wird in der Kenntnis der dramaturgischen Regeln das sicherste Mittel zum Fortkommen finden.

Man kann die Herstellung eines Films mit der Arbeit an einem Bauwerk vergleichen. Der Autor hat einen Plan entworfen - er ist der Architekt - der Regisseur ist der Baumeister, der die praktische Durchführung des Bauplanes unternimmt. Und jeder einzelne Maurer und Zimmermann ist überzeugt davon, daß von der Genauigkeit seiner Arbeit das Gelingen des Ganzen abhängt und daß der Entwurf des Architekten eine Höchstleistung verspricht. Am Abend gehen aus dem Filmatelier: der Regisseur, der Kameramann, der Tonmeister, der Oberbeleuchter, die Architekten, Schauspieler und Assistenten in den Filmvorführungsraum und sehen sich dort das an, was sie am Tage vorher gedreht haben. Fast immer kommen sie begeistert aus dieser Vorführung heraus und sind der Ansicht, daß sie an einem Film arbeiteten, der Epoche machen würde. Das ist auch richtig so, denn sie haben sich tags zuvor die größte Mühe gegeben und sehen nun das Ergebnis ihrer erfreulichen Kenntnisse und ihres Fleißes. Bei 90 von 100 Filmen gibt es dann, wenn die vielen kleinen Stückchen, aus denen der Film besteht, endgültig zusammengesetzt worden sind, eine große Enttäuschung. Alle Einzelheiten waren gut und das Ganze ist wieder mal einer von den vielen üblichen Filmen geworden. Woran liegt das? Daran, daß der Plan schlecht war oder daran, daß der gute Plan nicht befolgt worden ist, sondern im Atelier verändert und vernichtet wurde. Das ist ein Zustand, den es in einem rationell geleiteten Filmunternehmen eigentlich nicht geben dürfte. .

Brennend wird also das dramaturgische Problem bei der Auseinandersetzung zwischen Spielleiter und Autor. Wie viele Namen sich hinter der Bezeichnung „Autor“ auch verbergen mögen (beim Film ist es manchmal eine recht erhebliche Anzahl), der „Autor“ vertritt die Idee und den Aufbau der Handlung, die Szenenfolge und die Gestaltung der Dialoge, den Einsatz der Musik und den dichterischen Einsatz der optischen Ausdrucksmittel, kurz den geistigen Gehalt des Films. Der „Spielleiter“, der die Mitarbeiter des gesamten Stabes anonym hinter seinem Namen verbirgt, weil er sie leitet und für sie verantwortlich ist, vertritt die praktische Ausführung der Angaben des Autors in künstlerischer wie in technischer Beziehung. Es liegt auf der Hand,

daß die spezifischen Fähigkeiten eines Dichters, also eines Menschen, der nach innen schaut, und seiner Phantasie am Schreibtisch gültigen Ausdruck verleiht, andere sind als die eines Spielleiters, der die Fähigkeit haben muß, eine auseinanderstrebende Schar von schöpferischen und eigenwilligen Persönlichkeiten zu lenken, mitten im lauten Atelierbetrieb den Überblick des Feldherren zu bewahren, wechselnden technischen und psychologischen Schwierigkeiten mit der Ruhe eines Irrenwärters und dem praktischen Sinn eines Autoschlossers zu begegnen, ohne dabei das geistige Ziel jemals aus dem Auge zu verlieren. Sollen diese beiden sich absolut widersprechenden Fähigkeiten in einem Menschen Platz haben? Ein solcher Fall wäre theoretisch denkbar, ist aber in der Praxis kaum dagewesen.

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

Der Film ist ein *Gesamtkunstwerk*, bei dem nicht Einer Alles, sondern Alle Eines tun müssen, nämlich den Film gestalten, jeder auf seinem Spezialgebiet. Der Autor soll das Drehbuch schreiben und der Spielleiter es verwirklichen. So einleuchtend diese Binsenwahrheit auch klingen mag, so selten ist ihre Verwirklichung. Aus der sonderbaren Mischung von Kunst und Geschäft, von Technik und Dichtung, haben sich gewisse Organisationsformen unserer Filmherstellung nicht organisch, sondern zufällig entwickelt und werden noch heute für Gesetzmäßigkeiten und Selbstverständlichkeiten gehalten. Der folgenschwerste Fehler ist der *verfehlt* Begriff des „Drehbuches“. Das Drehbuch, das die Industrie von einem Autor fordern zu müssen glaubt, ist eigentlich ein „Regiebuch“. Es wimmelt darin von Einstellungsbezeichnungen, Einstellungsnummern, technischen Angaben, wie Blenden und so weiter, an die sich erfahrungsgemäß im Atelier kein Spielleiter halten kann. Sie sind nur dazu da, um den äußeren Eindruck des „Drehbuches“ vorzutäuschen, und dies nur darum, weil die Industrie das Drehbuch immer noch vom Autor statt vom Spielleiter

verlangt. Denn wie der Name „Drehbuch“ sagt, ist es das Buch, an Hand dessen „gedreht“ wird, das heißt, nach dem die Filmbildner bauen, der Schnittmeister schneidet, der Kameramann die Einstellungen macht, der Schauspieler lernt, der Spielleiter inszeniert, der Aufnahmeleiter disponiert, der Produktionsleiter seine Kalkulation ausrechnet, die Presseabteilung ihre Propaganda aufzieht, usw. Es muß also, wenn es gut sein soll, eine solche Fülle von technischen Angaben, von Nummerierungen und Einstellungsschemata enthalten, wie sie nur der Atelierpraktiker, also der Spielleiter, machen kann. Außerdem hemmt diese Forderung die Phantasie des Autors, weil er gezwungen wird, an die technische Verwirklichung und deren Grenzen zu denken, anstatt sich mit dem dichterischen und dramaturgischen Aufbau zu beschäftigen und ein Idealmanuskript zu schreiben, in dem, wie in jedem guten Theaterstück, nicht steht, wie es gemacht werden soll, sondern, was geschehen soll. Daß Shakespeare überhaupt keine Regieanweisungen und unerfüllbaren Ortsangaben, wie „Schlachtfeld“ oder „ein Wald bei Athen“ gemacht hat, hat die Geschichte des europäischen Theaters und Generationen von Theaterleuten aller Art in der fruchtbarsten Weise vorwärtsgebracht. Ein Filmautor, der neuartige Forderungen an den Spielleiter stellte, würde die Filmkunst weiterbringen, als wenn er aus praktischer Erfahrung immer nur das als möglich Geltende wohlnummeriert aufschreiben würde. Der ideale Filmautor ist derjenige, dessen inneres Auge auf eine nur in seiner Phantasie bestehende Leinwand gerichtet ist, deren Vorgänge er mit allen äußeren Geschehnissen und allen Dialogen so beschreibt, wie er sie in einem idealen Film zu sehen wünscht. Der ideale Spielleiter ist derjenige, der von einem solchen Buch ein Regiebuch zu machen versteht, durch dessen Verwirklichung er die Forderungen des Dichters restlos gestaltet. Solange der gordische Knoten von Drehbuch und Filmdichtung, der augenblicklich die Filmkunst fesselt, nicht zerhauen wird --- und dies kann nur von der Seite der Filmproduzenten geschehen, die von den Autoren nicht Drehbücher, sondern Filmdichtungen fordern sollten --, wird es eine wahre Filmkunst nur vereinzelt und zufällig geben. Die ideale Form für den Filmdichter ist nämlich nicht das Drehbuch, sondern das sogenannte „Treatment“, das man Filmnovelle nennen sollte. Daher ist es auch falsch, daß man für das Treatment das Dreifache des Exposés und für das Drehbuch das Vierfache des Treatments zahlt. Man sollte den höchsten Betrag für das Treatment bezahlen und nichts für das Drehbuch, das im Regiehonorar einbegriffen sein müßte. Bisher wirkte die völlig überflüssige Voraussetzung einer Kenntnis des Atelierbetriebes auf den wahren Dichter nur abschreckend. Genau so wenig wie ein Bühnenautor über die Technik der Drehbühne, über Seilzüge des Schnürbodens oder die Kunst des Schminkens Bescheid zu wissen braucht, muß der Filmdichter über den Unterschied zwischen

einem Schnieplex und einem HalbKW oder über die Technik eines parallaxenfreien Schwenks unterrichtet sein. Das einzige, was der Filmautor tun soll, ist immer wieder ins Kino gehen und sich einen möglichst dummen Film, bei dem er nicht durch die Handlung abgelenkt wird, so oft ansehen, bis er die Schnittstellen erkennt, so daß er in seiner Filmnovelle beschreiben kann, wann und in welcher Reihenfolge er etwas groß und nah, oder klein und weit sehen will.

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

Der Spielleiter erwartet also beim Film vom Autor dasselbe wie beim Theater: einen dichterischen Einfall, eine dramaturgisch richtig geführte Handlung, lebenswahr gezeichnete Charaktere, einen zweckentsprechend formulierten Dialog und eine dem speziellen Zweck angepaßte literarische Form. Denn die dramaturgischen Grundgesetze sind für alle zeitlich verlaufenden Kunstwerke die gleichen. Der bleibende Wert dieses Buches für die Entwicklung des Films als Kunst liegt vor allem darin, daß die Gleichheit der Theater- und Filmdramaturgie hier das erste Mal erkannt, ausgesprochen, und zu einem praktisch brauchbaren System geformt worden ist. Das bisherige Filmschrifttum mußte darum für die Praxis unfruchtbar bleiben, weil es nicht von der Praxis ausging, sondern wie die Scholastiker, von einer rein spirituellen, filmischen Theorie. Man versuchte gedanklich aus dem Begriff des Films, die „Urpflanze des Films“ abzuleiten, um zu erkennen, wie der „Urfilm“ aussehen müsse. Die Theoretiker hatten dadurch einen leichten Erfolg, weil sie mit der Unzahl derer, die dem Film kritisch und ablehnend gegenüberstanden, darüber einig waren, daß der Film noch nicht zu der künstlerischen Höhe gelangt war, die man zu Unrecht erwartete, solange dem Film noch die Eierschalen des Rummelplatzes und der technischen Sensation anhafteten. Dieses Buch kommt im rechten Augenblicks. Es ist kaum glaublich, daß es nach so vielen Jahren Kampf um den Film als Kunst zwar unendlich viel theoretische Traktate über den Begriff des Films gibt, aber noch keine Dramaturgie und kein Rezeptbuch; dabei sieht jeder, der offenen Auges ins Kino geht, daß die erfolgreichsten Film-Fabrikanten, die Amerikaner, längst nach Rezepten arbeiten und nach ganz strengen dramaturgischen Regeln. Es ist ein Stück vom deutschen Michel, daß man es bei uns vorgezogen hat, statt von der Praxis ausgehend, sich ein sauberes künstlerisches Handwerkszeug zu schaffen, immer wieder den Versuch zu unternehmen, den „Film an sich“ aus geistigen Grundbegriffen abzuleiten und der Praxis vorzuschreiben, wie ein idealer Film aussehen müßte. Und gewisse Filmbetrachter in den Zeitungen kommen sich nie

bedeutender vor, als wenn sie in ihrer Zeitung erzählen können, daß sie sich zwar in einem Film großartig unterhalten hätten, daß er aber aus irgendwelchen mystischen Gründen „kein Film“ sei. Das ist eine völlig unzeitgemäße Einstellung, die endlich einmal radikal vernichtet werden müßte, denn sie hat ihre schädlichen Wirkungen in jeder Richtung ausgeübt. Nicht nur, daß gewisse avantgardistische Übersteigerungen wie: daß der Film nur Optik und optische Symbolik sei, die gesunden Begriffe verwirrt haben ~ nein, auch die Gegenseite war nicht faul und stellte ein System auf, nach dem der Film eine Art künstlerische Wochenschau sein müßte. Dazwischen befanden sich dann jene Routiniers recht wohl, die unbeschwert von irgendwelchen Grundsätzen und irgendwelchem dramaturgischen Wissen, die zufällig gewordene Film- und Drehbuch-Technik immer weiter trugen. Die Praxis hatte begreiflicherweise nur an diesen Männern ein Interesse, denn der Film ist nun einmal eine Spottgeburt aus Geschäft und Kunst; und da bei uns die Abteilung Kunst in gegenseitigen Geisteskämpfen und Beschimpfungen ihren Geschäftswert immer mehr ruinierte, so war schließlich die Film-Produktion, um überhaupt existieren zu können, auf das Funktionieren der geschäftlichen Seite angewiesen. Dazu kam noch die große Zahl derjenigen „Freunde“ des Films, die immer wieder bewiesen, daß der Film überhaupt nie eine Kunst sein könnte, denn ein Kunstwerk würde von einem Künstler geschaffen; dieser Künstler schüfe für sich oder für einige wenige Gleichgestimmte, schlimmstenfalls für einen bestimmten Kreis, der bekannt sei - für das Publikum eines Theaters etwa, oder für die Gemeinde der Musik-Interessenten -, der Film aber wollte für alle da sein. Schon die Geschichte des Films beweise es; die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts sei im rechten Augenblick entstanden, um für die Masse eine technische Vervielfältigungsmöglichkeit der wahren Kunst bereitzustellen. Vielleicht, daß der Schauspieler, wenn er vor der Kamera spielt, wahre Kunst produziert, das was im Film erscheine, sei jedenfalls bloß photographierte und nicht mehr die wirkliche Kunst. Inzwischen hat einfach die Praxis alle diese Auffassungen widerlegt.

Anstatt nun aber das künstlerische Versagen des Filmes auf dem Gebiete der Dramaturgie zu suchen, die wir bereits als Rückgrat des Theaters erkannt haben, glaubte man aus den lediglich technischen Möglichkeiten eine völlig neue sogenannte „Filmdramaturgie“, eine noch unentdeckte Kunstform konstruieren zu müssen, die jenes nebelhafte Schlagwort „filmisch“ hervorgebracht hat, das undefinierbar ist und einer ganzen Generation von Autoren, Kritikern und Filmfreunden die Köpfe verwirrt hat. Als ob man aus der Technik des Buchdrucks die Gesetzmäßigkeiten des Romans ableiten könnte! Es hätte jenen Theoretikern eigentlich längst zu denken geben müssen, daß erst mit der Erfindung des Tonfilms der Film ein dramatisches Kunstwerk geworden

ist. Statt dessen haben alle diese Theoretiker heute noch den Blick nach rückwärts gerichtet und schauen verklärten Antlitzes in den Abgrund ihrer Erinnerung, in dem mit immer größerer zeitlicher Entfernung der Stummfilm zu der sagenhaften Vollkommenheit eines zu früh Verstorbenen versinkt. De mortuis nil nisi bene! Diese Theoretiker verhalten sich zum Tonfilm wie eine Witwe zu ihrem zweiten Mann, dem sie die angeblichen Vorzüge ihres Verbliebenen solange vorhält, bis die zweite Ehe auseinandergeht. Es wäre aber nicht schade, wenn die Ehe dieser Theoretiker mit dem Tonfilm recht schnell auseinanderginge, weil sie unfruchtbar bleiben muß.

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

Die Zeichnung eines zwölfjährigen Kindes bedeutet zweifellos gegenüber der Zeichnung eines achtjährigen Kindes einen Fortschritt. Aber weil sie „für ein zwölfjähriges erstaunlich“ ist, wird man sie nicht mit einer Menzelzeichnung vergleichen wollen. Die berühmten historischen Stummfilme bestanden aus pomphaften Aufzügen und verzerrten Grimassen. Der wichtigste Bestandteil

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

Zeit überlebt haben, hatten ihre künstlerischen Qualitäten in der dramatischen Handlung, die in Bildern gezeigt und nicht in Titeln erzählt wurde. Der Tonfilm hat gar nicht die Möglichkeit, Titel einzuschieben. Er muß, auch wenn er mit Worten erklären will, diese als Dialog in die dramatische Handlung einbauen. Darum ist der Tonfilm viel mehr als der Stummfilm an die geschlossene dramatische Handlung gebunden. Darum hat auch die Dramaturgie eine viel größere Bedeutung für den Tonfilm als für den Stummfilm. In der Anwendung der ewiggültigen dramaturgischen Regeln auf den Film liegt seine Zukunft.

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

Inzwischen hat das Ende des Krieges eine völlig neue Situation für den deutschen Film geschaffen. Die Teilung Deutschlands in zwei Einflußsphären hatte zur Folge, daß im Osten das wirtschaftliche und organisatorische Fundament des Films in Form eines einzigen Riesenkonzerns erhalten blieb; für den Westen jedoch fiel es aus und dort betätigt sich nun eine Vielzahl kleiner Verleihe und kleinster Produktionen in freier Konkurrenz. Für beide Extreme der Filmwirtschaft aber ist eine sichere Dramaturgie mehr denn je eine Lebensfrage.

In Ostdeutschland, wo der Staat den einen, alle Sparten umfassenden Konzern kontrolliert, entfaltet ein hoher Prozentsatz der Filme künstlerischen Wagemut bis zum Experiment und fast alle Filme dienen der politischen Idee; beide Ziele aber können nur dann erreicht werden, wenn - wie die Erfahrung bereits beweist - eine sichere dramaturgische Konstruktion die Handlung trägt und diese bis in ihre Einzelheiten den Gesetzen eines gut gebauten Stückes folgt.

In Westdeutschland kämpfen die vielen isolierten Filmfirmen nicht nur gegen die übermächtige Konkurrenz der ausländischen Riesenkonzerne, sondern häufig auch gegeneinander. Die Hoffnung auf Erfolg und Überleben ruht hier nicht auf Ausstattung und Reklame, sondern auf einem originellen Stoff, der aber nur zu voller Wirkung gelangen kann, wenn er in einer dramaturgisch

sicher geführten Handlung zur Ausführung gelangt. Die kleinen, nur für den Inlandmarkt berechneten Unterhaltungsfilm aber folgen seit jeher bewährten dramaturgischen Rezepten.

So ist jetzt nicht nur die „Zukunft des Films“ in die Hand dramaturgisch sicherer Köpfe unter den Dichtern und Autoren gegeben, sondern die Existenz eines deutschen Films überhaupt. Darum ist dieses Buch heute wichtiger denn je.

Was ist dramatisch?

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

Hugo Dinger*¹ sagt: „Wenn wir das ernste Drama des Abendlandes auf seine Struktur hin prüfen, so finden wir, daß von der hellenischen Tragödie bis über Shakespeare zu Schiller und Wagner die meisten Werke auf ein und derselben Grundform aufgebaut sind. Selbst auf das feinere Lustspiel ist diese Feststellung anzuwenden.“ Das Gegenteil einer dramatischen Handlung ist eine epische. Sie stellt chronologisch genau den Ablauf eines Einzelschicksals dar, so wie es für den Geschilderten von Gültigkeit war. Dabei kann der Dichter nach Belieben lange Abhandlungen, Selbstbetrachtungen einschalten und in Vergangenheit und Zukunft ausschweifen. Der epische Mensch handelt aus dem Verstand und dem Willen, gleichsam aus Überlegung heraus. Je gescheiter und erfolgreicher ein Romanheld ist, um so mehr wird er Anklang finden. Die dramatische Handlung kann niemals ein Einzelschicksal behandeln, sondern nur das eines Helden. Ein Held aber ist ein Mensch, dessen Charakter-

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

eigenschaften von allgemeinem Interesse sind, der aber auch alle Fehler der Zuschauer in sich vereinigt. Kraft und ungebrochene Vitalität, Jugend und Schönheit müssen ihn auszeichnen, nicht Klugheit oder Berechnung. Trotz Begabung muß er alles im Leben verkehrt anpacken und darf keine Konzessionen einräumen. Denn seine Charaktereigenschaften sind ausgeprägter als die seines Verstandes. Der dramatische Held muß unbewußt von der Handlung getrieben werden. Er verwickelt sich durch Ungeschick in verworrene Situationen, aus denen er nur durch die Eigenschaften des Helden, nämlich den Mut, herausfindet. Durch die Kräfte des Herzens, die die des berechnenden Verstandes ausschließen, gewinnt er an Sympathie. Nur der ist ein Held, der geliebt wird. Seit urdenklichen Zeiten bedienen sich die Dramatiker des Mitleids, um für ihren Helden die Herzen der Zuschauer zu gewinnen. Denn ein jeder sieht sich selbst in der traurigen und ungerechten Situation. Und da sich jeder Mensch selbst am meisten liebt, genießt er den Helden, in dessen Schicksal er sich selbst versetzt. Da nicht anzunehmen ist, daß alle Theater- und Kinobesucher gescheit sind, wohl aber, daß ihre charakterlichen Eigenschaften ausgebildet sind - sonst könnten sie den Lebenskampf nicht bestehen - ist der Held unwissend, aber mutig. Siegfried ist ein unwissender Held, oder durch einen Trank verblendet und Parsifal ein reiner Tor. In ähnlicher Weise charakterisiert Bulthaupt*2 die Helden Shakespeares: „In der Reflektionslosigkeit ihres natürlichen Handelns, die nicht selten zu völliger Blindheit wird, gemahnen sie an die Gewalt sinnloser Elemente. In allen steckt etwas Elementares, Unabänderliches, der freien Selbstbestimmung Entzogenes, etwas Mechanisches, etwas Pathologisches.“ Auch der moderne Dramatiker Ernst Bacmeister*3“ spricht vom unvernünftigen Helden, vom Menschentier, von animalischen Trieben und leiblicher Trieb Sinnlichkeit. Das edelste Ich des Dichters bleibt außerhalb der Dichtung. In der Dichtung tritt nur sein atavistisches Ich zu Tage, wie Hebbels Blitz der Erkenntnis und geheime Absicht.

Nietzsche*4 sagt, daß der Held in seinem rein passiven Verhalten seine höchste Aktivität erlangt, die weit über sein Leben hinausgreift, während sein bewußtes Dichten und Trachten im früheren Leben ihn nur zur Passivität geführt hat. Die Weisheit ist ein naturwidriger Greuel. Der, welcher durch sein Wissen die Natur in den Abgrund der Vernichtung stürzt, habe auch an sich selbst die Auflösung der Natur zu erfahren. Die Spitze der Weisheit kehrt sich gegen den Weisen; Weisheit ist ein Verbrechen an der Natur. Auch Platon sagt, daß das

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

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

*4 Friedrich Nietzsche: „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik.“ Reclamausgabe, Seite 65. ,

schöpferische Vermögen des Dichters nicht die bewußte Einsicht sei, sondern der Begabung des Wahrsagers und Traumdeuters entspreche. Denn der Dichter sei nicht eher fähig zu dichten, als bis er bewußtlos geworden sei und kein Verstand mehr in ihm wohne. Deswegen sprechen die Helden, wie Hamlet, oberflächlicher als sie handeln. Das Gefüge der Szenen und die anschaulichen Bilder offenbaren nach Nietzsche eine tiefere Weisheit, als der Dichter selbst in Worte und Begriffe fassen kann. Wir werden sehen, daß die Unwissenheit ein wesentlicher Bestandteil der dramatischen Situation ist. Nicht angeborene Dummheit aus Schwachsinn, sondern Unwissenheit innerhalb einer Situation: Dumm er« scheint jemand, der weniger weiß als die anderen Menschen, in diesem Falle seine Mitspieler und das Publikum. Siegfried weiß nicht, daß Mime gar nicht sein Vater ist, dessen böse Absichten er ebenfalls nicht kennt. Instinktmäßig lehnt er ihn ab. Er tötet den Lindwurm, ohne zu wissen, daß dieser das Rheingold birgt. Eine Stimme von „oben“, der Waldvogel, der sozusagen die Handlung treibt, läßt es ihn finden und weist ihn zu Brünhilde, die er für einen Mann hält, da er noch nie ein Weib gesehen hat. Nur aus seiner ungebändigten Kraft, die blind zur Tat drängt, erfüllt er sein Schicksal. Niemals aus dem Verstand oder der Überlegung heraus. Dramatisch wird die Situation dadurch, daß der Zuschauer und Brünhilde wissen, wie sehnsüchtig diese ihren Befreier erwartet hat, ja wie sie ihn, dessen Geburt sie im Schlachtenlärm ermöglicht hatte, als sie seine sterbende Mutter schützte, von Anfang gehegt und geliebt hat. Siegfried ist deswegen ein dramatischer, also vom Schicksal getriebener Held, weil er sich gar nicht bewußt ist, was seine Tat bedeutet: auf Wotans Prophezeiung hin Nothung, das Schwert, wieder zusammengeschiedet, den Lindwurm getötet, das Rheingold gewonnen und Brünhilde befreit zu haben. Dadurch gewinnt er die Sympathie des Zuschauers, der, von einem ähnlichen Schicksal begünstigt, mit einem mutigen Herzen sich ähnlich verhielte. Eine dramatische Situation kann aber auch umgekehrt so entstehen, daß der Held mit dem Zuschauer der Wissende und seine Mitspieler die Unwissenden sind. Das Wort wird dadurch dramatisch, daß es einen doppelten Sinn bekommt. Wenn zum Beispiel jemand wie ein politischer Redner auf die Bühne träte, sagte und begründete, daß er einer bestimmten Partei angehöre, so wäre das sehr langweilig. Wenn aber der Zuschauer in einer vorigen Szene von ihm selbst erfahren hat, daß er von der Gegenpartei ist, die mit List einen Anschlag vorbereitet, wird seine Rede von dramatischer Wirkung sein, solange seine Mitspieler nicht über sein Geheimnis informiert sind. Es wird eine Spannung im Zuschauer entstehen: Wird ihm der Betrug gelingen? Aus diesem Grunde sind die billigsten Mittel, eine dramatische Situation zu erzeugen, die Lüge ans List oder das Mißverständnis. Darauf basieren die meisten Lustspiele und der Verwechslungsdialog.

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

Sind das nicht alles unnatürliche Kunstmittel, wird mancher fragen? Nein, denn' auch in der Wirklichkeit hat das Wort einen doppelten Sinn, auch das Leben ist dramatisch, immer unerwartete Situationen bietend. Der Held unserer Zeit ist mutig, nicht vom Verstand, sondern vom Schicksal getrieben. Wir gebrauchen Worte zu einem bestimmten Zweck und meinen etwas anderes. Oscar Wilde hat die dramatische Entdeckung gemacht, daß die Wahrheit im Paradoxen liegt. Wenn man sie nicht in der Bedeutung des Wortes findet, braucht man die Worte nur umzudrehen, um einen Schritt näher zur Wahrheit zu gelangen. Wenn man nicht glaubt, daß die Kirche verzeihend und der Staat unerbittlich sei, versuche man doch einmal zu untersuchen, ob nicht in manchem die Kirche unerbittlich und der Staat verzeihend sei? Oder macht Geld reich? Ist nicht eher Armut Reichtum, wenn Freiheit das höchste Gut ist? Ja, sind nicht unsere Taten auch paradox? Wir heiraten, um uns zu binden. Und vielleicht werden wir erst dadurch gelöst? Wir rüsten, um mit den Waffen des Krieges den Frieden zu erhalten. In all diesen Beispielen ist das Wort, das durch die Wirklichkeit einen doppelten Sinn erhält, der genasführte dumme Held, der nicht weiß, was es eigentlich bedeutet. In diesem Falle sitzt der wissende Mensch als Publikum im Theater und betrachtet auf der Bühne die Wirklichkeit, deren paradoxe Tatsachen den Verstand und die Erfahrung, die von dem Schauspieler, dem Wort gespielt werden, Lügen strafen. Nur der Mensch und die Wirklichkeit wissen, wie dumm das auf der Bühne gespielte Wort ist, das den mitspielenden Tatsachen Bezeichnungen gibt, deren Sinn den Tatsachen widerspricht. Aber selbst wenn das Wort keinen doppelten Sinn auf der Bühne erhält, kann seine Wirkung doppelte Bedeutung erlangen: der alte Theatertrick, daß jemand ein Geständnis macht, das, wie das Publikum weiß, von einem dritten belauscht wird.

Aus all dem geht hervor, daß auf der Bühne niemals eine Wirklichkeit gespielt wird, sondern ein raffiniert arrangiertes Spiel, wie ja schon der Name Schauspiel, Lustspiel, Singspiel besagt. Es ist nicht nur so, daß die Bühne eine Illusion ist und Schauspieler Rollen spielen, auch die Rollen spielen miteinander. Nehmen wir das Lustspiel „Lauter Lügen“ von Hans Schweikart: Ein

Ehemann hat während des Urlaubs seine treue Gattin mit einer Amerikanerin betrogen. Aus dem Munde der letzteren erfährt dies die Gattin bereits vor seiner Rückkehr. Der Inhalt des Stückes ist der, daß die betrogene, treue Gattin ihrem heimkehrenden Mann vorlügt, daß sie ihn betrogen habe und betrüge. Dazu führt sie eben ein Spiel auf, in das sie sich durch immer neue Lügen verwickelt, bis die Wahrheit eine Schlußlösung herbeiführt. Da das Publikum von Anfang an weiß, daß alles Lüge ist, wie schon der Titel verrät, amüsiert es sich köstlich über die dumme Figur des belogenen Helden.

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

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

Tabula rasa der Vorurteile, Erfahrung gegen das Prinzip bringt das Theater, da die nadrte Enthüllung, die Peinlichkeit der Gegenüberstellung liebt. Nur keine Kompromisse! Die Gegner müssen sich die Wahrheit ins Gesicht schleu-

3*

dern. Alles muß zu Tage treten. Je peinlicher die Situation, desto dramatischer wirkt sie. In einem Roman können Menschen nebeneinander leben, und vieles Trennende kann zwischen ihnen bestehen bleiben. Im Drama nicht! Ibsens Nora nimmt sich in der Schlußszene ihren Mann vor und sagt: Jetzt wollen wir reinen Tisch machen! Und sie deckt alle Schlacken und Lügen, alles bisherige Mißverstehen auf, bis beide sich nackt gegenüberstehen. Die philosophische Sendung des Theaters ist, die Wahrheit zu zeigen.

Wenn dabei der Dramatiker scheinbar paradox verfährt, indem er den Helden als geschoben und die Handlung als unbewußt darstellt, tut er nichts anderes als die Natur selbst. Die wichtigsten Handlungen des Lebens sind alle „dramatisch“, nämlich unbewußt und mehr geschoben als beabsichtigt. Ein Liebespaar findet sich ohne Absicht zusammen. Sie werden vom Gefühl überwältigt. Das Weitere geschieht gegen den Willen des Mädchens. Die Schwangerschaft tritt unbeabsichtigt ein, ohne daß ihr Verlauf bestimmt werden kann. Das Ergebnis, die Geburt, ist eine Überraschung. Wie eine dramatische Handlung wird auch das Leben von außerhalb liegenden Umständen beeinflusst. Dramatische Situationen des täglichen Lebens sind solche, in denen ein von einem Wahn Befallener, zum Beispiel ein Verliebter, getäuscht wird. Alle anderen Menschen, außer ihm, sehen, wie er betrogen wird. Nur er hat keine objektive Beurteilung der Wirklichkeit. Seine Blindheit schafft dramatische Situationen, bei denen die Mitmenschen mehr wissen als er.

In dem Stück „Malentendu“ von Camus verüben eine Frau und Tochter einen Raubmord an einem Heimkehrer, in dem sie nicht den Solm und Bruder erkennen. In „Le pauvre matelot“, einer Kurzoper von Darius Milhaud mit Text von Jean Cocteau, beraubt und tötet eine Frau einen reichen Matrosen zugunsten des zu erwartenden armen Matrosen, den sie in dem reichen nicht erkannte. In diesem „Mißverständnis“ liegt auch der Keim zu einer Peripetie. In zwei französischen Stücken ist die dramatische Situation soweit bis in die letzte Konsequenz, geführt, daß ein Verliebter als Einziger unter den Mitspielern und den Zuschauern nicht weiß, daß er verliebt ist. In „Mein Fräulein Mutter“ von Verneuil hält ein junger Mann seiner gleichaltrigen Stiefmutter erbitterte moralische Predigten und bewacht eifersüchtig ihre Abenteuer. Er ist fest davon überzeugt, daß er nur die Ehre seines, übrigens auch auf Abenteuer gehenden Vaters, vertritt, wenn er ihr Stelldichein mit einem anderen Mann stört, bis dieser ihm schließlich zu seinem Erstaunen ins Gesicht sagt, daß er ja in seine Stiefmütter verliebt sei. Sein Verhalten ist doppelt dramatisch: erstens, weil er unbewußt handelt, zweitens, weil er eine kämpferische, gegnerische Stellung zu seiner Geliebten einnimmt.

In „Mein Gatte“ von Géraldy läßt sich ein Mann von einer verheirateten Frau, die er, wie er glaubt, nur als Freund verehrt, raten, welches Mädchen er

heiraten soll. Er läßt sich von ihr so sehr beeinflussen, daß er alle ihre Rat-schläge befolgt, sich mit einem anderen Mädchen verlobt, bis er am Ende merkt, daß jene es eigentlich ist, die er liebt. Das merken aber von Anfang an die Zuschauer und bereits alle Mitspieler, besonders der Gatte, der seine Frau mit Eifersucht bedrängt. Nur der Held ist über seine eigenen Gefühle ahnungslos und bringt die verheiratete Frau in peinliche Situationen. Er kränkt sie auch dadurch, daß er sich erst so spät seiner Neigung bewußt wird und zu ihr immer von einer anderen Frau spricht, die er zu lieben glaubt.

Eine dramatische Situation verlangt einen Konflikt. Hier soll das Problem der tragischen Schuld erläutert werden, das einen Konflikt erst „dramatisdi“ macht. Wenn jemand von einem Ziegelstein getroffen wird, ist das wohl tragisch im landläufigen Sinne, aber nicht dramatisch. Dramatisch wird der Vorgang erst, wenn der Betreffende zu einem Teil selbst daran schuld ist, daß ihn der Ziegelstein trifft. Wenn er zum Beispiel vorher gewarnt wurde, nicht an dem auffälligen Hause vorbeizugehen und er das Schicksal herausfordert. Hugo Dinger“ definiert die tragische Schuld folgendermaßen: „Die Lehre von der tragischen Schuld besagt in ihrer einfachsten und allgemeinsten Fas-sung, daß der Untergang eines dramatischen Helden in kausalem Zusammen-hang stehen müsse mit einer von ihm begangenen Verfehlung. Somit ist der Leidende und Untergehende in irgendeinem gewissen Maße schuld an seinem Verhängnisse, und nur durch diese Schuld soll uns der Anblick seines Leidens und Untergehens erträglich erscheinen. So vermag beim Tragischen die ästhe-tische Lust einzutreten. Ein unverschuldetes Leiden würde uns Mißbehagen erwecken, das Leiden muß daher in unserem Vorstellungsgange gerechtfertigt sein.“ Die „tragischsten“ Personen der Weltgeschichte, Sokrates und Jesus Christus, wurden niemals mit Erfolg dramatisiert, weil sie ohne tragische Schuld sind. Schuldloses Leiden widerstrebt der poetischen Gerechtigkeit. Die großen Bösewichter dagegen wurden immer wieder dramatisiert. Hegel sagt: „Die tragischen Helden sind ebenso schuldig wie unschuldig.“ - „Solch einem Heros könnte man nichts Schlimmeres nachsagen, als daß er unschuldig gehan-delt hahe. Es ist die Ehre der großen Charaktere, schuldig zu sein.“ Der Grund liegt darin, daß ihr kollusionsvolles Pathos sie zu verletzenden schuldvollen Taten führt.

Der Konflikt, der die Voraussetzung für eine dramatische Situation ist, muß also eine tragische Schuld des Helden beinhalten. Selbst die leichteste Posse wird nicht auf die Schuld des Helden verzichten.

Nun sollen die drei Grundgesetze des Dramas behandelt werden: Die Ein-heit der Handlung, die Einheit der Zeit und die Einheit des Raumes.

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

Die Einheit der Handlung:

Ein Theaterstück kann nur einen Konflikt und nur eine dramatische Situation zum Inhalt haben. Einzelspannungen dürfen nur dem einen Ziel untergeordnet sein, die Schlußszene zu erreichen. Auf diese hin muß das ganze Stück gearbeitet sein. Das Ziel ist von Anfang an bekannt. Ob und wie es erreicht wird, das ist der Inhalt des Stückes. Ernst Hirt *6 sagt, daß das Drama die Tendenz habe, nur seine letzte Szene darzustellen. Die erste Szene ist nur Gegenwart, die folgenden können Vergangenes aus den vorigen Szenen anklingen lassen. Nun ist es Kompositionskunst des Dramatikers, alle voraufgegangenen Szenen in der Schlußszene noch einmal gegenwärtig zu machen und mitspielen zu lassen. Diese alle sollen, wie bei Shakespeare und Schiller, in ihr zusammenstürzen. Darin liegt die Einheit der Handlung.

Diese Einheit der Handlung ist bereits aus dem Theaterzettel ersichtlich.

Wenn er, wie bei der Oper „Louise“ von Charpentier über hundert Personen enthält, und eine Unzahl von Akten, die sich auf verschiedene Milieus beziehen, ist zu erwarten, daß jede dramatische Einheit fehlt und die Zuschauer sich langweilen werden. Wenn, wie bei „Weibsteufel“ von Karl Schönherr, nur drei Personen vorkommen, muß die Handlung gedrängt und explosiv sein. Bei nur zwei Personen sind wir aber bereits beim Dialog angelangt, der die dramatische Grenze überschritten hat und bei einer Person, wie bei „Liebe“ von Cocteau, ist das Telefon als Hilfsmittel unerlässlich und nur mehr ein Sketch möglich. Der erfahrene Dramaturg wird also bereits aus dem Personenverzeichnis erkennen, ob ein Stück über eine dramatische Einheit der Handlung verfügt und die Stücke mit hundert Personen, zehn Akten und mehr als höchstens zwei Kontrastmilieus gar nicht lesen.

Die Einheit der Zeit:

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

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

Wenn man eine epische Handlung, also eine, die sich auf längere Zeitstrecken ausdehnt, dramatisiert, muß man folgendermaßen verfahren: Man zeigt nur das, was unmittelbar auf die Schlußhandlung zugeht. Die Vergangenheit, die eine Voraussetzung der Schlußhandlung bildet, entwickelt man nach der analytischen Methode des König Oedipus von Sophokles oder der Gespenster von Ibsen. Man läßt stufenweise immer nur das, was von unmittelbarem Gegenwartsinteresse der jeweiligen Szene ist, lebendig werden. Hirt sagt: „Das Gesetz für die Hereinnahme des Vergangenen in die Gegenwart des Dargestellten, das Umbiegen des Epischen ins Dramatische, ist klar: das Vergangene muß von der Gegenwart als Motiv gefordert werden. Episches dramatisch machen, heißt aber, schematisch gesprochen, gegenwärtig machen.“ Denn auf der Bühne zählt nur die Zeit, die die Vorstellung einnimmt. Das einzige Zeitelement, über das der Dramatiker verfügen kann, sind die zwei Stunden Spieldauer! Man erkennt den guten Dramatiker daran, daß er sich nur dieser hundertzwanzig Minuten als Zeitelement bedient. Der schlechte Dramatiker wird Vorgänge zeigen, die eine viel größere Zeitspanne benötigen, um wirklich zu geschehen. Für den gewiegten Dramatiker ist jede Minute ein dramatisches Element. Ja, wenn er eine ruhige Szene bringt, die eine gewisse Zeit verstreichen läßt, dann nur, weil er eine nicht gezeigte Handlung in der Zwischenzeit hinter die Bühne verlegt. Über diese Zeithandlung hinter den Kulissen sagt Hirt: „Der Anfänger und Dilettant bringen immer nur heftige Vordergrundhandlungen, rastlos Tat auf Tat, und erkennen nicht, warum sie keinen Eindruck erzielen. Sie wissen nicht um das Geschehnis, welches die ruhige Szene doch dramatisch bewegt und dicht macht: die Zeithandlung hinter den Kulissen.“ Während der Chor bei Sophokles ruhig singt, geschieht hinter der Bühne, wie der Zuschauer wohl ahnt und später erfährt, Gräßliches. Schiller ist ein Virtuose darin, ruhige Szenen auszumalen, während wichtige Ereignisse sich abseits abspielen. Lyrik und Epik wird im Drama nur angewandt, um Zeit für die Handlung hinter der Bühne zu gewinnen. Denn schon das bloße Fließen der Zeit muß im Drama Handlung bedeuten. Der große Dramatiker läßt jede der hundertzwanzig Minuten intensiv erleben. Das Ticken der Uhr muß von dem Herzschlag des in Spannung versetzten Zuschauers begleitet sein.

Der englische Dramatiker J. B. Priestley ist der Erfinder der Seelenzeit, die er der Körperzeit unterschiebt oder von ihr spaltet, indem er letzterer einen doppelten Sinn verleiht. Ganz äußerlich ist dieses Prinzip in „Die Zeit und die Conways“ angewandt, wo ein undramatischer Stoff durch den Trick dramatische Spannung bekommt, indem zwischen dem ersten und dritten Akt, die 1919 spielen, der zweite Akt die Zukunft von 1939 vorwegnimmt. Nachdem der Zuschauer also bereits gesehen hat, wie die Hoffnungen und Erwartungen des ersten Aktes von der Zeit Lügen gestraft werden, unterhält er sich glänzend

über die dummen Spieler, die im letzten Akt noch immer nicht wissen, was er bereits im zweiten gesehen hat. Diese mehrdimensionale Zeit findet eine dichterische Vertiefung in dem Stück „I have been here before“, in dem ein deutscher Professor und Emigrant einem Liebesdreieck die Zukunft als etwas schon einmal Dagewesenes prophezeit und jedes Geschehen in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft spaltet, weil jede Phase den Keim und die Erinnerung an die andere trägt. Der alte Kassandramythos wird mit allem Seelenraffinement der modernen Tiefenpsychologie ausgestattet.

Die Einheit des Raumes:

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

Tatsächlich haben nur gänzlich undramatische Stücke einen verwirrenden dauernden Szenenwechsel, wie die Stücke der Stürmer und Dränger und der Romantiker, die sich ganz mißverständlich dabei auf Shakespeare beziehen. Shakespeare will aber gar keine Dekorationen und man muß sich seine Stücke in rascher Szenenfolge auf der elisabethanischen Renaissancebühne vorstellen, die ein festgebautes Turmtheater war, auf dessen Balkonen oder Zimmern die Szenen sozusagen nebeneinander und übereinander abrollten. Die in Deutschland so beliebte Drehbühne, die wechselnde Dekorationspracht ermöglichen soll, ist in den Ursprungsländern der dramatischen Kunst unbekannt. In Paris hat nur das Théâtre Pigalle eine Drehbühne. Es wird aber als Kino verwendet. Ein undramatisches Stück muß großartig inszeniert werden, ein gutes kann man auch ohne Dekorationen und Szenenwechsel aufführen. In Deutschland und Rußland, wo viele undramatische Stücke aufgeführt werden, erreichte die Theaterregie den höchsten Grad der Vollkommenheit, während in Frankreich und Italien künstlerische Regie am Theater eine unbekanntere Tatsache geblieben ist. Fast alle Stücke haben schon aus praktischen Gründen nur eine Dekoration. Beim Theater herrscht das Wort. Ausstattung findet man auf der Revuebühne.

Trotz des Festhaltens an der Einheit des Raumes hat uns das moderne Thea-

ter den imaginären Raum beschert, der vom tatsächlichen abgespalten wird. Es gab bereits naturalistische Theaterstücke, bei denen die Hauptpersonen unsichtbar blieben. Bei Siegmunds Graffs „Ulrike“ fällt jedesmal der Vorhang, wenn Goethe gerade auf der Bühne erwartet wird. In „Die Gefangene“ von Bourdet wird von der Geliebten, der Hauptdarstellerin nur gesprochen. In einem amerikanischen Stück „Woman“ telefonieren fünf Frauen lediglich mit dem einzigen Helden, der unsichtbar bleibt. In diesen Fällen befindet sich also der Hauptdarsteller in einem imaginären Raume, der hinter den Kulissen liegt. Das psychologische Geisterdrama hat uns die Gespenster auf die Bühne gebracht, die vom ganzen Publikum, aber nicht von den Spielern, gesehen werden, oder Gespenster, die das Publikum nicht sieht, aber einer der geisteskranken Spieler. In der Posse „Harvey“ spielt die Hauptrolle ein unsichtbares 1,86 Meter großes Kaninchen, das nur der Hauptdarsteller sieht, der sich in einem dauernden delirium tremens befindet.

Durch diese Spaltung des Raumes in sichtbaren und unsichtbaren Raum werden viel größere „Raumwirkungen“ und Doppelbödigkeiten erzielt, als die verschiedenen Stockwerke des elisabethanischen Theaters, die Metallkonstruktionen der Piscatorbühne, die Versenkungen der Opernbühne und die ganze heute lächerlich wirkende Bühnenmaschinerie jemals erreichen konnte. Denn der Bühnenraum muß durch das dichterische Wort gestaltet werden und nicht durch den Tischlermeister.

Die Schlußhandlung:

Wenn der Dramatiker einen Konflikt gefunden hat, der eine dramatische Situation schafft, muß er diese so auf die Schlußhandlung zu ausbauen, daß die Einheit der Handlung, der Zeit und des Raumes gewahrt wird. Diese Entwicklung muß nach den Spannungsgesetzen kunstvoll aufgebaut sein, wie es der Abschnitt „Technik des Dramas“ zeigen wird. Jetzt sei aber schon gesagt, daß dieses Auflösen des Konfliktes nicht genügt. Die Schlußhandlung muß um eine neue Verwicklung bereichert werden, damit die Entspannung nach der Auflösung nicht zu schnell eintritt. Gustav Freytag*7 hat die Technik des Dramas in eine ansteigende und eine fallende Linie eingeteilt. Der Scheitelpunkt, der zu gleicher Zeit Wendepunkt ist, liegt beim Fünfkakter meistens im dritten Akt. Da man aber bekanntlich länger auf einen Berg steigt, als hinunter geht, muß der Abstieg gedehnt und durch neue Verwicklungen erschwert werden. Nun würde es aber gegen das dramaturgische Gesetz verstoßen, das besagt, daß alle Handlung nur die Schlußhandlung gegenwärtig machen darf, wenn auf einmal ein neues Motiv hinzukäme. Die Mine zu diesem Hinausschub der Entscheidung, vierten Akt eintritt, muß von Anfang her gelegt sein. Goldoni

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

verfährt folgendermaßen: Wenn in „Das Kaffeehaus“ der ausgerissene Leander von seiner Frau in seiner Doppelrolle entlarvt und auf den ehelichen Pfad zurückgeführt wird, könnte das Stück zu Ende sein. Aber jetzt setzt eine neue Spannung ein, die wohlweislich schon vorher motiviert wurde. Sein Spielgenosse Pandolfo wird wegen Falschspiels verhaftet. Nun zittert man darum, daß Leander, der gar nicht wußte, daß er die Mittel zu seinem luxuriösen Leben dem Falschspiel seines Freundes verdankte, auch verhaftet werden könnte. Da schon im ersten Akt der Verdacht geäußert wurde, daß Pandolfo falsch spielt und der ganze Verlauf des Stückes dies scheinbar bestätigt, zittert man bis zum letzten Vorhang, daß auch Leander verhaftet werden könnte.

Dieses Beispiel soll zeigen, daß man außer dem Vorbereiten der Schlußszene noch für ihren Hinausschub rechtzeitig sorgen muß. Da diese Kunst nur von sehr wenigen Dramatikern beherrscht wird, kam der vierte Akt so sehr in Verruf, bis man ihn strich. Es blieben nur mehr vier Akte im ganzen übrig und schließlich nur mehr drei. Walter Harlan*8 sagte, man sollte statt der ansteigenden und fallenden Handlung nach französischem Muster nur eine ansteigende Handlung führen und sofort nach Lösung des Konfliktes den Schlußvorhang fallen lassen. Auch im Film hat man versucht, statt einer ansteigenden und fallenden Handlung nur eine ansteigende auf die Schlußszene hin zu führen. Ein virtuoser Dramatiker, der den Hinausschub der Schlußhandlung meistert, wie Schiller, jongliert dagegen mit schöpferischen Konstruktionsmöglichkeiten. Er verwendet bei Maria Stuart einen Pyramidenbau der Handlung, bei Wilhelm Tell eine fallende und bei Wallenstein eine steigende Linie der ganzen Handlung, abgesehen von den Stücken, in denen er in der Mitte einen Höhepunkt legt. Schiller bedient sich folgenden Hilfsmittels: Er baut seine kühnen dramatischen Konstruktionen auf zwei Pfeilern auf. Er operiert statt mit einem mit zwei Helden, oft, indem er die Rolle des Gegenspielers vergrößert: Karl und Franz Moor, Don Carlos - Marquis Posa, Maria Stuart - Elisabeth. Dadurch fließt ihm die Handlung reich aus zwei Kraftquellen zu. Wer nicht den vierten Akt schon im ersten motiviert, muß zu einer Episode greifen und eine neue Figur einführen, um die Handlung zu strecken. Lessing verwendet auf diese Weise die Orsina in „Emilia Galotti“ und den Riccaut in „Minna von Barnhelm“.

Ein Beispiel dafür, daß die beengenden Regeln den Künstler veranlassen, sein wahres Talent zu entfalten, ist Heinrich Laube, der ein wahrer Virtuose des vierten Aktes ist. Bulthaupt *9 sagt über seine Technik: „Mit Geschick weiß er den Höhepunkt von dem sogenannten „tragischen Moment“ zu trennen, und

*3 Walter Harlan: „Sämtliche Lustspiele“ (Berlin 1903).

*9 Heinrich Bulthaupt, Band II, Seite 333.

da er dies fast immer in den gefährlichen Akt der fallenden Handlung, den vierten verlegt, für den er sich überdies irgendein bis dahin zwar angedeutetes aber zurückgestelltes Motiv zur Ausnutzung aufzusparen pflegt, so ist dieser Akt bei ihm in der Regel der effektivste. Daß der Dramatiker von diesen Kunstgriffen zum Heil der Bühnenkunst Nutzen ziehen könne, steht außer Zweifel, und ich möchte jedes Genie verpflichten, ehe es sich auf das Podium wagt, der Laubeschen Technik ein aufmerksames Studium zu schenken.“ Selbstverständlich erfordert wie ein Fünfer auch ein Vierer, ein Dreier und Einakter, ja der kleinste Sketch einen Hinausschub der Entscheidung, um nicht nach dem Mittelpunkt sofort an Spannung zu verlieren. Dabei soll dieses neue Spannungselement nicht als Überraschung, sondern wohlmotiviert und vorbereitet eintreten. Es muß wie jedes Handlungselement nach den Spannungsgesetzen gebaut sein.

Die Spannung:

Wie erzeugt man Spannung? Bulthaupt sagt, nicht in der Überraschung, sondern in der Erfüllung des Erwarteten liegt das Geheimnis der theatralischen Wirkung. Wenn in einer dramatischen Handlung die wichtigsten Momente die Erkennungsszene und der mit ihr verbundene Glücksumschlag sind, sorgen die Spannungsmomente dafür, die dramatischen Höhepunkte kunstgemäß vorzubereiten. Spannung besteht darin, daß meist ein Geheimnis gehütet wird, welches nahe daran ist, entdeckt zu werden. Oder es werden Personen und Geschehnisse erwartet, die lange ausbleiben oder beim Erscheinen eine ganz andere Situation schaffen, als man erwartet hat.

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

Die Frage, 'die alle Dramaturgen beschäftigt hat, ist das Überraschungsmoment. Wieviel darf der Zuschauer und wieviel die Personen von dem zu erwartenden Ereignis im voraus wissen? Aristoteles *11 stellt vier Möglichkeiten fest:

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

*11 Aristoteles: „Die Poetik“, übersetzt von Dr. Hans Stich, Reclams Universalbibliothek, Band 2337.

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

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

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

Diderot *12 stellt die Frage auf, ob man dem Zuschauer den Ausgang verheimlichen oder vor der ersten Szene ankündigen soll? Vorbereitung oder Überraschung? Er entscheidet sich für die Vorbereitung. Der Zuschauer soll vorbereitet sein, dadurch wird die Erregung gestreckt. Sonst bleibt nur ein Moment der Überraschung und Trauer. Wenn auch die Personen unwissend sind, der Zuschauer muß unterrichtet sein. Denn wenn der Zustand der Personen dem Zuschauer unbekannt ist, hat er nicht mehr Interesse als die Personen. Es wird aber verdoppelt, wenn er genügend unterrichtet ist und wenn er fühlt, daß die

*12 Denis Diderot: „De la poésie dramatique.“

Personen anders handeln würden, wenn auch sie informiert wären. Dadurch entsteht Spannung.

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

Bei historischen Stoffen ist der Ausgang ohnedies im voraus bekannt. Man weiß, daß Cäsar von Brutus ermordet wird. Auch nimmt die Bezeichnung „Trauerspiel“ den Ausgang vorweg. Mit Diderot und Lessing haben sich fast alle Dramatiker für die Mitwisserschaft des Zuschauers entschieden. Nur der jüngere Alexander Dumas hat in seinen „Notes du Théâtre“ und in seinem Stück „Demimonde“ die zweite Theorie der Überraschung des Zuschauers versucht. Um ihn zu überraschen, darf er nicht eingeweiht sein, er vermute, wenn er kann, und sei überrascht, wenn er nicht vermutet. Aber diese Theorie ist gefährlich, es gibt da einen riskanten Grenzstein, über den man stolpern kann. Als der jüngere Dumas bei seiner Demimonde das Publikum überraschen wollte, legte der Regisseur die Arbeit nieder, und Dumas selbst mußte für dieses unerhörte Wagnis die Verantwortung übernehmen.

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

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

Dazu ist aber zu bemerken, daß die ganze Täuschung des Zuschauers nur während einer Szene anhält, und daß diese Szene die vorletzte des Stückes ist. In der Schlußhandlung ist aber jede Überraschung gestattet, denn eine Wendung jagt die andere. Das Hervortreten aus dem Vorhang ist, dramaturgisch gesprochen, der „Geniestreich“, der zwischen dem „Gipfelpunkt“, der Todesnachricht, und der „Peripetie“, dem Abwenden Raymonds von Suzanne liegt. Der Geniestreich soll aber eine Überraschung auch für den Zuschauer sein. Als „Lösungsspitze“ gibt Raymond zum Abfertigen einen Scheck. Suzanne überwindet die „letzte Hemmung“, indem sie den Scheck aus dem Papierkorb, in den sie ihn verächtlich geworfen hat, wieder hervorholt, und die „Schlußhandlung“ ist die Möglichkeit, daß Olivier sich mit seiner früheren Maitresse wieder aussöhnt.

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

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

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

Jacobs¹³ charakterisiert Ibsens Methode folgendermaßen: „Ibsens Instinkt geht offenbar darauf, den Zufall, den Abgott der schlechten Bühnendichter, vom Altar zu stoßen. Zu diesem Zweck überzieht er sein gesamtes Werk mit einem Netz von Andeutungen, die, richtig verstanden, auf jede Schicksalswende vorbereiten. Bei diesem Beginnen wird die höchste Fertigkeit der technischen Kunst erfordert. Denn es gilt, der szenischen Wirkung zwar die Plumpheit, aber nicht zugleich die überraschende und überrumpelnde Kraft zu rauben. Der Zuschauer genießt obendrein das ästhetische Vergnügen, in einer halb

¹³ Monty Jacobs: „Ibsens Bühnentechnik“ (Dresden 1920).

überhörten Ankündigung nachträglich den Wink seines Dichters zu erkennen und solidermaßen bewußt in den Kreis der Eingeweihten vorzudringen. Die Mitspieler sollen aus der Fassung vor Schreck fallen, nicht die Zuschauer.“ Wenn nämlich die Zuschauer von Anfang an gleich alles wissen, brauchen sie gar nicht den Schluß abzuwarten. Die Möglichkeit des Schlußes muß aber vorher schon angedeutet sein. So verfahren auch alle Kriminalromane und Kriminalstücke, die scheinbar den Leser und den Zuschauer an der Nase herumführen. Wenn diese aber am Schluß das Vergangene überdenken, kommen sie darauf, daß sie aus diesen oder jenen Andeutungen wohl den Ausgang hätten voraussehen können. Dieses Intelligenzspiel ist der Reiz solcher Stücke. Sie geben ein Rätsel auf, das für jeden aufmerksamen Zuschauer zu lösen ist. Die Technik dieser Stücke ist, den Zuschauer stufenweise mehr wissen zu lassen. Wenn er auch scheinbar nicht mehr als die Personen weiß, so wird doch durch Hinweise, unerklärliche Andeutungen und den Personen verborgene Ermittlungen der Verdacht des Zuschauers zur Lösung hingesteuert. Einen wirkungsvollen Beweis, daß nur dramatische Handlung einem Theaterstück bleibenden Wert verleihen kann, gibt Otto zur Nedden *14: Die mittelalterliche Dramendichtung entbehrte bleibender Dauer und Gültigkeit, weil ihre Stoffe epischen Charakter hatten und eigentlich dramatische Momente fehlten, wie sie die Griechen sofort als Voraussetzung und innere Notwendigkeit einer großen dramatischen Kunst erkannt hatten. Daher müsse sich das moderne Drama von einer falschen Nachahmung einer äußeren Form Shakespeares freimachen, die durch die zweistöckige elisabethanische Bühne verursacht war. Zur Nedden folgert: „Das Drama wird nur dann eine Zukunft haben, wenn es die in den letzten Jahren und Jahrzehnten schon fast zur Gewohnheit gewordene „Bilderbogen“-Technik wieder verläßt und seine Aufgaben gegenüber dem Roman und dem Film scharf abgrenzt.“ Pierre-Aimé Touchard, Administrator der Comédie Française, sagt in einem Zeitungsartikel *15: „Ich glaube, das Drama von morgen muß ein gebautes Drama sein, im Gegensatz zu dem lässigen Drama der letzten Jahrzehnte. Darunter verstehe ich selbstverständlich nicht nur ein Drama, dessen Handlung wirkungsvoll herausgearbeitet ist, sondern ein Drama, in dem jede Gestalt eine Vergangenheit und genau umschriebene Bindungen zu den anderen Gestalten hat und damit nur ein Glied in einem robusten Räderwerk ist, mit einem Wort ein Situations-Drama, wobei die Situation als das Dramatische der menschlichen Existenz aufgefaßt wird. Nicht nur durch Zufall bemühten sich seit Jahrhunderten die großen Meister

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

*15 „Frankfurter Rundschau“, 29. Oktober 1948.

des Dramas um die Entdeckung von Schlüsselsituationen, die von sich aus eines der Grundprobleme des menschlichen Lebens beleuchten. Ich glaube, unsere Zeit hat den Sinn des Dramas der Situation wiederentdeckt. Wir haben die Illusion verloren, die alleinigen Herren unseres Schicksals zu sein.“

Die dramatische Situation

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

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

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

So schmeichelhaft auch die *Mitwisserschaft des Zuschauers* ist, sie ist nicht die Bedingung für eine dramatische Situation. Es gibt auch solche, die nicht dieses Lustgefühl vermitteln.

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

Die Situationen, die kein Spannungsmoment enthalten, sind nur Konflikte, die nach den im Abschnitt „Was ist dramatisch“ angeführten Grundregeln erst zu dramatischen Situationen gestaltet werden. Man muß zwischen einem Konflikt, einem Streitfall oder Zusammenstoß, der der Ausgangspunkt für eine dramatische Handlung ist, und einer daraus folgenden Situation, die ein Zustand ist, unterscheiden“. Ein idealer Konflikt wird aber bereits die Voraussetzung für eine dramatische Situation enthalten.

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

*4 Müller Dramaturgie

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 studiert. Praktisch haben sie sich durch Nachahmen ihrer Vorbilder und durch Übersetzungen geschult. Neben den erwähnten Vorbildern seiner Iphigenie nimmt Goethe Beaumarchais „Eugénie“ 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. Gerhart Hauptmann krönt sein dramatisches Lebenswerk mit einer „Iphigenien“-Tetralogie, die deutlich die Spuren seiner lebenslänglichen Beschäftigung mit der antiken Tragödie zeigt.

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, weldie er seinen Söhnen vermachet, 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 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 *1.“ 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 Handlung und Leben, in Glück und Unglück. „Also bezwecken die tragischen Dichter durch das Vorführen der Handelnden nicht ein Nachahmen der Charaktere, sondern sie stellen die Charaktere wegen der

*1 Dem Mitleid und der Furcht in der Tragödie entspricht in der Komödie die Empfindung des Lächerlichen und des Wohlgefälligen. Den viel-lorengegangenen Teil über die Komödie glaubt Jacob Bernay („Ergänzungen zu Aristoteles Poetik“ in Rhein. Museum N. F. VIII, S. 561 ff.) in dem Fragment, das in Cramers „Anecdota parisiensis“ 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 jeden ihrer Teile verschiedenen Verwendung desselben, durch Aktion und nicht durch Erzählung, welche Wohlgefallen und Lachen erregt und durch beide ihnen entsprechenden Empfindungsäußerungen zu klären die Kraft hat.“

4*

Handlungen dar. 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 im richtigen Zusammenstellen 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 zutreffen.“ _ 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 wurde. 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 dies nicht Aufgabe des Dichters, 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 auseinander 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 vollziehen sich vor allem dann, 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. Dies 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, so daß 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 ergibt 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 er sich, 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.“

„Erkennung 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 Erkennungsszenen waren die wichtigsten in der griechischen Tragödie und spielten die Rolle unserer Liebesszenen. Aristoteles unterscheidet folgende Arten der Erkennung:

1. Das Erkennen wurde herbeigeführt durch äußere Zeichen, 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. Durch eine Schlußfolgerung kann sich 'das Erkennen 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. Zumindest 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 poétique“ 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, die, welche sich weder durch Tugend und Gerechtigkeit auszeichnet, noch durch Schlechtigkeit und sittliche Verworfenheit ins Unglück gerät, sondern durch irgendein 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 gnt 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 Unbeteilig-

ten, 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*2 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

*2 Voltaire: „Discours sur la tragédie.“

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 gedient 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 zwölfsilbigen Alexandriner folgte natürliche Prosa, auf die Könige folgten 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, so daß der Zuschauer nicht alles weiß und nicht alles gesehen hat, bevor der Vorhang fällt. Je mehr das erste Geschehnis zurückläßt, um so mehr Details wird man für die folgenden Akte haben. Je schneller und reicher eine Handlung geführt wird, um so mehr muß man achtgeben. 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 weitergehen, ohne Unterbrechung, während die Neugierde des Zuschauers aufrecht erhalten wird. Wenn der Vorhang aufgeht, sei die Handlung bereits weitergeschritten. '

Diderot war der Lehrmeister Lessings. Im Stile seiner bürgerlichen Schauspiele, die Lessing übersetzte, schrieb Lessing „Miß Sara Sampson“. Die radikale Attadce 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 Geschmack 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, so daß seine Stücke nur schwer im achtzehnten Jahrhundert aufgeführt werden können. Während Diderot der Lehrmeister Lessings ist, 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.

Der angehende Dichter wird vielleicht mehr praktische Ratschläge aus der Lektüre von Lessings „Laokoon“ empfangen, in denen die Mittel der Dichtkunst von denen der Malerei und Plastik getrennt werden. Ein Dichter soll nicht „malen“, das heißt beschreiben, sondern in Handlung gestalten. Er soll nicht sagen, der Mann ist dick, sondern, er mußte sich mühsam durch die enge Tür zwängen. Statt die Schönheit einer Frau zu beschreiben, empfiehlt es sich, die Wirkung dieser Schönheit im Rahmen einer Handlung zur Geltung zu bringen, zum Beispiel, wie sich die Männer auf der Straße umdrehen, um sie zu bewundern.

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 Darstellung 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 schlummern- den 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.“

Zweck der Tragödie ist, Resignation zu schaffen, Leidenschaften zu paralisieren. Sie ist ein homöopathisches Verfahren. Zweck der Komödie ist Lebensbejahung zu schaffen. Voraussetzung der Tragödie ist ein Jenseits. In der Komödie dagegen werden alle Konsequenzen innerhalb dieser Welt ausgetragen. Schopenhauer sagt: „Was allem Tragischen, in welcher Gestalt es auch aufträte, den eigentlichen Schwung zur Erhebung gibt, ist das Aufgeben 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 Zuschauer angeregt wird, durch den Anblick großen, unverschuldeten, ja, selbst verschuldeten Leidens.“ Unserer Zeit entspricht mehr die Komödie, wenn man den Theaterspielplan betrachtet.

Hugo von Hofmannsthal sagte zu Carl J. Burckhardt, wie dieser in „Rencontres avec Hofmannsthal“ in Revue de Paris, September 1949, erzählt: „Kennen Sie das Wort von Novalis: Nach verlorenen Kriegen muß man Komödien schreiben. Die Komödie ist die schwerste der literarischen Formen. Sie drückt alle Dinge aus, bis zu den schrecklichsten, denen sie ihr ganz besonderes Gleichgewicht auferlegt, das Gleichgewicht der vollkommen ihrer selbst sicheren Form, die immer den Eindruck der Leichtigkeit des Spiels gibt.“

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 gezeichnet 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 Dramaturgien³ wenden sich gegen die griechischen Regeln, und Shakespeare gilt bei Laien als die Urkraft, die alle Regeln sprengt. Lope de Vega weist die Exposition in den ersten Akt. Vom zweiten Akt bis zur Mitte des dritten Aktes sollen sich die Ereignisse so entwickeln, daß niemand mehr erraten kann, wie das Stück ausgehen wird. Sonst sagt Lope wenig über die Handlungsstruktur in seiner in Versen abgehaltenen „Dramaturgie“, die keine ist, weil er die Regeln ablehnt. So führt er aus: Es ist möglich, daß meine Stücke (er hat etwa 1500 geschrieben) besser wären, hätte ich sie in einem anderen Stile geschrieben; so wie sie jetzt sind, verstoßen sie alle, mit Ausnahme von sechs, gegen

³Lope de Vega: „L'arte nueva de hacer comedias“ (Die Kunst, in neuerer Zeit Komödien zu schreiben).

die Regeln und trotzdem oder gerade deswegen sind sie große Erfolge geworden. Er betonte, daß er die alten Dramaturgien kannte, er wollte sie aber nicht befolgen. Lope de Vega galt lange als „Anti-Aristoteles“ und Vorbild aller schlecht gebauten regellosen Stücke.

Wenn man die Geschichte des Dramas verfolgt, wie sie Wilhelm Creizenach *4 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 römische Theater zurück. Der Mimus, dessen Entwicklung im modernen Theater Artur Kutscher 5 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 italieni-

*4 Wilhelm Creizenach: „Geschichte des neueren Dramas“ (Mittelalter bis frühen Shakespeare). (Halle 1911-1923.) 4- Bände.

*5 Artur Kutscherz „Die Elemente des Theaters“ (Düsseldorf 1932).

schen Geister, wie Petrarca, Macchiavelli, Giordano Bruno, Ariost und Aretino Komödien von sinnlicher Unbeschwertheit. Die Obszönität 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. Bezeichnend hierfür ist, daß am Anfang der Blütezeit des spanischen Theaters ein Werk wie die „Celestina“ steht. Während die Volksposse 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 zynischer 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 *6 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 Lösung der Intrigue. Es ist keineswegs zufällig, daß Ariost in all diesen Stücken sich nur auf ein bestimmtes Gebiet der römischen Lustspieldichter eingeschränkt hat, daß sie alle die leichtfertigsten, anstößigsten geschlechtlichen Verhältnisse mit zynischer Nacktheit und einer bedenklichen Neigung zum Obszönen 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

*6 Robert Prölss: „Katechismus der Dramaturgie“ (Leipzig 1877).

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 gar nicht 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, *Canovaccio* genannt, 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*“ reformierte er unter französischem und deutschem Einfluß das italienische Lustspiel, indem er fast jeden Monat ein naturalistisches Lustspiel mit porträtmäßigen Zügen der alltäglichen Wirklichkeit schrieb. Ein Virtuose der Technik, von graziöser Anmut und romanischer Leichtigkeit, konterfeite er das lebendige Venedig des Rokoko in gutgemachten Komödien, die im *théâtre des Italiens* auch Paris eroberten. Die Einheit der Handlung und der Zeit wird von Goldoni strikte eingehalten. Alle seine Komödien haben eine Handlungsdauer von einem oder zwei Tagen. Bei der Einheit des Raumes meint er jedoch, daß Aristoteles diesen lediglich für die Tragödie vorgeschrieben hätte, und auch da nur aus bühnentechnischen Gründen. In seinem Lehrstück „*Il teatro comico*“ gibt er „Kunstregeln und wahre Prinzipien einer neuen Poetik“, indem er dem Theaterdirektor folgende Sätze in den Mund legt:

„Zwei Arten von Komödien unterscheide ich: einfache und verwickelte (commedia semplice e commedia d'intreccio). Die einfache Komödie kann in einem bleihendem Bühnenbild abrollen. Die verwickelte Komödie dagegen würde ein solches hart und falsch angewandt empfinden. Die Antiken hatten nicht unsere Leichtigkeit, die Szene zu wechseln und haben aus diesem Grunde die Einheit des Raumes beobachtet. Wir bemühen uns um eine Einheit des Raumes, indem die Komödie in ein und derselben Stadt, oder womöglich in einem Haus spielt. Hauptsache, daß man nicht von Neapel nach Kastilien geht, wie es ohne Bedenken die Spanier zu tun pflegen, die heute einen wahren Mißbrauch mit Entfernung und Zeit treiben. Ich wiederhole also, daß, wenn die Komödie ohne etwas bei den Haaren herbeizuziehen und falsch anzuwenden, in einer einzigen Szene abspielen kann, möge man dies tun, wenn man aber, um die Einheit des Raumes einzuhalten, zu Ungereimtheiten greifen muß, ist es besser die Szene zu wechseln, und die Regeln der Wahrscheinlichkeit einzuhalten.“

„Ein Charakter allein genügt, um eine französische Komödie zu stützen. Um eine einzige Leidenschaft, die gut gehandhabt und geführt ist, drehen sich eine Unzahl von Sätzen, die mit der Kraft des Ausdrucks den Anschein der Neuigkeit annehmen. Unsere Italiener wollen aber mehr! Sie wollen, daß der Hauptcharakter stark sei, originell und bekannt und daß alle Personen, die die Episoden bilden, ebenfalls Charaktere seien, daß die Verwicklung etwas durch Vorfälle und Neuheiten befruchtet werde. Sie wollen, daß das Ende unerwartet sei, aber gut begründet von der Führung der Komödie. Sie wollen unendlich viele Dinge, die zu lange wäre auszuführen und die man nur aus der Praxis und der Zeit kennen lernen kann und ausführen.“

„Wenn die Hauptperson einer Komödie von schlechten Sitten ist, muß sie entweder den Charakter gegenüber den guten Vorschriften ändern, oder die ganze Komödie muß eine Ruchlosigkeit werden. Man kann zwar schlechte Charaktere auf die Bühne bringen, aber nicht skandalöse, wie zum Beispiel einen Vater, der seinen Töchtern den Zuhälter macht. Und dann, wenn man einen bösen Charakter einführen will, muß man ihn an die Seite stellen, nicht in den Mittelpunkt, also in einer Episode gegenüber dem tugendhaften Charakter. Denn meistens soll man die Tugend loben und das Laster unterdrücken.“

„Aber die wahre Art, das Argument einer Komödie zu entwickeln, ohne das Publikum zu langweilen, ist, das Argument selbst in mehrere Szenen zu teilen, und schrittweise gehend es zu beleuchten, zum Vergnügen und zur Überraschung der Zuhörer.“

Goldoni spricht hier vom Überraschen des Zuschauers und weiter oben, daß das Ende unerwartet sein müsse. Dies widerspricht nicht nur meinen in diesem Buche aufgestellten Regeln, sondern auch den Komödien Goldonis selbst, in denen zwar die Mitspieler überrascht werden, die Zuschauer aber von Anfang an über den Schabernack unterrichtet sind, die sich der Dichter mit seinen Personen erlaubt. Es ist also anzunehmen, daß Goldoni die Regel, den Zuschauer rechtzeitig einzuweihen und nicht ihn, sondern die Spieler zu überraschen, unbewußt und instinktiv angewandt hat, während Diderot und Lessing dieses Gesetz bewußt angewandt haben.

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 *7 und seinen Vorreden erklärt er als das Wichtigste die Fabel, den guten Geschmack, die gute 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 Beaumarchais 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 theatrale Form, die italienische Oper entwickelt, die als die höchste Vollendung theatrale Dramatik die Welt eroberte und die Typen der *commedia dell'arte* in der *opera buffa* unsterblich gemacht hat. In der *opera seria* erstand der

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

*5

griechische Chor zu neuem Leben. Die Oper bewies, daß die Italiener 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 Gegensatz 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, Intrigenlustspiel, feineres Lustspiel und Posse. Stehende Charaktermasken waren: „der treulose Kuppler, der leidenschaftliche Liebhaber, der verschmutzte Diener, der spekulative Sklavenhändler, der dienstfertige Vertraute, der braumarbasierende Soldat, der leckermäulige Schmarotzer, der heuchlerische Verwandte, die freche Buhlerin *8.“

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. Bethge⁹ 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.

*3 zitiert nach Robert Prölls: „Katechismus der Dramaturgie“ (Leipzig 1877).

*9 J. Bethge: „Zur Technik Molières.“ Zeitschrift für französische Sprache und Literatur (Berlin 1899).

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.
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.

Der moderne Lustspieldichter Marcel Pagnol hat in seinen „Notes sur le Rire“ diese komischen Mittel einer methodischen Betrachtung unterzogen,

ebenso wie Friedrich Georg Jünger in „Über das Komische“ eine schematische Darstellung des komischen Konfliktes gab 1“.

Bereits in der Zeit der Renaissance gaben die Franzosen praktisch anwendbare dramaturgische Ratschläge, wie Jean de la Taille 1562 in seiner „Art de la Tragédie“, dem Vorwort zu „Saul le Furieux“. Er sucht die Handlung dadurch zu vereinheitlichen, daß er nur die Mitte oder das Ende vorführt und die Handlung auf die Krise konzentriert. Diese krisenhafte Handlung muß steigen und fallen, damit der bangende Zuschauer aus Angst in Freude und aus Freude in Angst stürzt und das Leidenschaftliche des Lebens empfindet “

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

*10 Marcel Pagnol „Notes sur le Rire“ (Nagel, Paris 1947) . Friedrich Georg Jünger, „Über das Komische“ (Klostermann, Frankfurt a. M. 1948) .

*11 Die bedeutendste, umfangreichste und praktisch anwendbare Dramaturgie ist die 1772 und 1786 in 2 Bänden erschienene „De Part de la comédie“ von C. J. Cailhava, auf die ich hier das erste Mal hinweisen möchte. Es ist die einzige umfangreichere und praktisch anwendbare Dramaturgie im 18. Jahrhundert, die ich in meinem demnächst erscheinenden Buch „Theorie der Komik“ näher behandeln werde.

vorausgesetzt werden. Hat doch Luther 1' 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.

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 13: „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 14 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 stattfanden. Erst die Franzosen wendeten sie an.

Die Einheit des Ortes wurde ebenfalls von Aristoteles nicht gefordert und ergab sich 1570, 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 *15 schildert die Bühne der Shakespeare-Zeit, das System der Vorder- und Hinterbühne, die, bei gleichbleibendem Ort, eine sinnfällige, äußerst schnelle und häufige

*12 In Martin Luther: „An den christlichen Adel deutscher Nation.“

*13 Hugo Dinger: „Dramaturgie als Wissenschaft“ (Leipzig 1904, 1905, S. 174).

U Vilhelm Creizenach: „Geschichte des neueren Dramas“ (Halle 1911_23), 4. Bd., S. 309.

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

S. 76.

Ortsverlegung ermöglichte. „War es doch auf diese Weise möglich, den „Hamlet“, den wir auf unseren heutigen Bühnen strichlos kaum unter vier bis vier-einviertel 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.“

Die *Einheit der Handlung*, die ebenfalls erst später von Theoretikern aus Aristoteles herausgelesen wurde, befolgt Shakespeare insofern, 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*, das heißt die Fülle und Mannigfaltigkeit zu vereinfachen, wegzunehmen, verschiedene Bestandteile ineinander-zuverarbeiten 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 *Polymythie*. In der einheitlichen Zusammenfassung verschiedener Bestandteile ist Shakespeare ein großer Meister¹⁶. Nur das Lustspiel „Verlorene Liebesmüh“ artet in Überladung aus.

Otto Ludwig¹⁷ 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 nachzudenken 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. Ein Shakespearestück ist eine fortwährende Vorbereitung auf die Katastrophe.

¹⁶ siehe über Plotting und Polymythie bei Creizenadt.

¹⁷ Otto Ludwig: „Shakespeare-Studien“.

Ebenmaß von Schuld und Strafe ist in jeder Person des Stückes proportioniert. Je bewußter die Schuld, desto 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 tragedie 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. *Eugene 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 *Theatre complet* veröffentlicht. Er ist der Dramatiker *χατ' ἔεοχήν*, 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 *Sardous*. 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 Bruyere 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 *scenes 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, Boieldieu und Ha-levy. 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 Mäzens abhängig war, wirtschaftliche Freiheit verschafft. Scribe war nämlich der Ansicht, daß der beste Mäzen das Publikum sei. Erst Scribe verschaffte dem dramatischen Autor, der bisher mit einem einmaligen Honorar abgefertigt wurde, einen bestimmten Prozentsatz als Tantieme. 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. Mele 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 Film-
autoren sein würde, die ähnlich verfahren und einen materiellen Sinn entwic-
keln. 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 fol-
gende Worte in den Mund: „Weshalb sollten die Männer, die Geist besitzen,
ihn nicht zum Geldverdienen verwenden? Weshalb soll der Reichtum das aus-
schließlich 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 Mäzen, 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 zugrunde, 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 unserer Drei.“

Über Scribes Technik, die man „La Scribie“ nennt, schreibt Eugen Zabel*18:
„Es handelt sich dabei vornehmlich um die Gliederung der Fabel eines Stückes.
In diesem Punkte zeigte sich das Talent Scribes 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 schür-
zen, ihn fest und scheinbar unauflöslich zuzuziehen und ihn schließlich doch
mit einigen eleganten Kniffen wieder aufzuknöpfen. Er ist der Erfinder der
modernen Intrige auf der Bühne, der souveräne Beherrscher all der Mißver-
ständnisse und Überraschungen, die er zu seinem persönlichen Gebrauch erson-
nen hat. In dem Moment, als er zuerst seine Figuren auf dem Theater durch-
einanderwirbelte, war es mit der früheren Einfachheit der Vorgänge vorbei.
Durch eine ganz merkwürdige Gewandtheit im Verstecken und Wiederheraus-
holen der Motive wurde das Publikum in die höchste Spannung versetzt. Manch-
mal schien ihm der Atem zu stocken, aber dann trat auch schon eine wohltuende
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 näherzukommen.

*18 Eugen Zabel: „Zur modernen Dramaturgie“, Studien und Kritiken über das ausländische Theater (Oldenburg und Leipzig 1899).

Am genauesten hat Labidie, der erfolgreichste französische Schwankautor, die Sribetechnik übernommen. Eigentlich war Labidie 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 Kompaniearbeit 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*¹⁹ 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*²⁰ „Zur Technik der Komödien von Eu-

19 Dorothy Juanita Kaucher: „Modern Dramatic Structure“, University of Missouri Studies 1928.

20 Michael Kaufmann: „Zur Technik der Komödien von Eugene Scribe“ (Hamburg 1911); Heinrich Falter: „Die Technik der Komödien von Eugene Labidie“ (Leipzig 1909).

gene Scribe“ ist eine wertlose Ergänzung der aufschlußreichen Arbeit Heinrich *Falters* „Die Technik der Komödien von Eugene Labiche“. Da der erfolgreiche Schwankautor Labiche, wie so viele andere, sklavisch die Scribetechnik 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 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 Moliere, 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 irgendeine 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 Moliere 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, indem 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 Zwecks. 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 Bühnenwirksam: „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 Ludwig²¹ charakterisiert die französische Theatertechnik 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

Otto Ludwig: „Dramaturgische Betrachtungen“.

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. Audi 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.“

Ein Kritiker hat anlässlich eines Stückes von Steve Passeur folgendes „Hundert-siebenminutenrezept“ aufgestellt: „Man nehme eine gespannte Atmosphäre, entgegengesetzte Gefühle und Leidenschaften, die bis zum Paroxysmus gejagt werden, füge einen beißenden und zersetzenden Dialog hinzu, der so angewandt wird, als ob es sich um Stockhiebe von Kreaturen mit teuflischer Psychologie handelte, die, nicht frei von Zynismus und unangenehmer Schurkerei, sich gegenseitig mit sadistischem Behagen zerfleischen, würze alles mit einer humoristischen, ätzenden und grausamen Sauce, und serviere es dann kalt.“

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 jüngere 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 Scribescher Technik und stellt sie auf psychologische Wirkung. Sein Schüler ist Victorien Sardou, bei dem das geistige Niveau wieder ab fällt. 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 jüngere 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.

Er charakterisiert in der Vorrede zum „Pere 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 Zuschauer. 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 Gespenster und König Oedi-

pus 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 seine

*6 Müller, Dramaturgie

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 Vorurteile 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 auf finden 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“² 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 Requisiten 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.

²M. Jacobs: „Ibsens Bühnentechnik“ (Dresden 1920).

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 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. Die gut konstruierten Stücke Ibsens verhalten sich zu den dichterisch gelöcherten Dramen Strindbergs wie die dramatisch geballten Theaterstücke Schillers zu den episch breiten Goethes.

Trotz alledem hat Strindberg eine Schrift „Dramaturgie“ genannt, in der er allerdings nichts über Handlungskonstruktion aussagt. Dagegen legte er einmal einige Gedanken auf einen Zettel nieder, den Martin Lamm als Notiz aus Strindbergs Archiv veröffentlicht hat mit der Überschrift „Wie soll ein wirkungsvolles Drama sein?“ Strindberg stellt folgende Punkte auf:

1. Ein Drama muß mit Andeutungen operieren;
2. es muß ein Geheimnis enthalten, das die Zuschauer entweder von Anfang oder gegen Schluß erfahren;
3. ein Ausbruch der Gefühle des Zornes oder der Indignation muß enthalten sein; ferner
4. ein Revirement, ein Rückschlag;
5. eine wohl vorbereitete Überraschung;
6. eine Entdeckung;
7. eine Bestrafung (Nemesis);
8. sorgfältiger Abschluß mit oder ohne Versöhnung;
9. et qui pro quo;
10. die Handlung muß in Parallelismen ablaufen³.

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 bestehen-

*23 zitiert nach Vagn Børge: „Strindbergs Mystiske Theater“, dänisch, Kopenhagen, 1952.

den 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“ 4 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 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 Gegensätze 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 Ver-

*24 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 verlichen, 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“.

wendung 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 Kunsttheorie, 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 perfekt 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 Colombine, 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.“

Trotzdem ist ein Unterschied zwischen dem mechanischen französischen Puppentheater und dem Shaws, der seinen Marionetten den Odem des Dichters einbläst. Andre Maurois⁵ hat den Unterschied folgendermaßen in der Veröffentlichung eines Gespräches mit Shaw beleuchtet. Maurois sagt: „Das Komische muß in Frankreich, um zu literarischem Range zu gelangen, in ein klassisches Modell gegossen werden. Die besten Szenen von Courteline oder Becque sind nach Modellen von Moliere gebaut. Selbst die Posse folgt bei uns den Regeln des traditionellen Stils.“ Shaw dagegen sagte zu Archer einmal: „Dieses Pariser Theater ist keine lebende Kunst mehr, es ist vielmehr die Kunst Wachsblumen zu machen, mechanische Mäuse, Hasen auf Rädern, die die Trommel schlagen, wenn man die Schnur zieht. Seine Gestalten sind nicht mehr menschlich, sie haben weder Religion, noch Politik, noch Geldsorgen oder Geschlecht, obwohl sie glauben, daß das sexuelle Leben der einzige Gegenstand des Stückes ist. Aber sie wissen nichts von dem Geschlechtsleben, von dem sie glauben, daß es aus Heirat, Ehebruch, Scheidung und Duellen besteht. Ich überlasse dieses mechanische Theater den armen Teufeln, die nicht das große klassische Spiel zu spielen wissen, das das meine ist. Ein wahres Theaterstück ist nicht konstruiert, es sprießt wie eine Blume. Die Boulevardiers, die immer von Kunst sprechen, sind nicht die wahren Franzosen.“

Während die Franzosen die äußerliche Technik und die Verfeinerung der Psychologie vervollkommneten, legten die Deutschen und Engländer 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 Mittel-

*25 Andre Maurois, „Shaw par Shaw“ (Revue de Paris, 1950, Dezember).

punkt 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 Mariamne, 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. 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.

Zum Abschluß der dramaturgischen Regeln seien noch zur Erheiterung des Lesers einige negative Äußerungen berühmter Autoren über den Wert der Dramaturgie angeführt. Die Idee von Goethes „Faust“ ist eine der großartigsten der Weltliteratur: Faust kämpft um ewige Jugend, Reichtum und Macht, erkennt aber, daß die Liebe (Gretchen) und die Arbeit (Landgewinnung) größere Werte sind. Trotz dieser konsequenten Durchführung wollte Goethe nichts von einer durchgehenden Handlung wissen. Das zeigen die Worte, die Eckermann aus Goethes Munde unter dem 6. Mai 1827 aufgezeichnet hat:

„... Da kommen sie und fragen, welche Idee ich in meinem Faust zu verkörpern gesucht. Als ob ich das selber wüßte und aussprechen könnte! Vom Himmel durch die Welt zur Hölle — das wäre zur Not etwas; aber das ist keine Idee, sondern der Gang der Handlung ... Es hätte auch in der Tat ein schönes Ding werden müssen, wenn ich ein so reiches, buntes und so höchst mannigfaltiges Leben, wie ich es im Faust zur Anschauung gebracht, auf die magere Schnur einer einzigen durchgehenden Idee hätte reihen wollen!“

In ähnlicher Weise äußert sich Sascha Guitry in einem Interview gegenüber Christine Rivoyre in „Le Monde“ am 30. September 1952:

„Wann haben Sie das Stüde ‚N’ecoutez pas — Mesdames!‘ geschrieben?“

„Einige Tage, bevor es aufgeführt wurde.“

„Und wie lange haben Sie gebraucht, um es zu schreiben?“

„Eh bien! Es hat drei Akte, nicht wahr? Also drei Tage!“

„? ? ?“

„Niemals habe ich mehr als einen Tag zur Fabrikation eines Aktes gebraucht. Oft ist es mir gelungen, schneller fertig zu werden. Der erste Akt von ‚Mari, la Femme et l’enfant‘ wurde während einer Reise von sechs Stunden zusammengefügt. Der zweite Akt — ein Monolog, der zwanzig Minuten dauert — erforderte natürlich nicht mehr Zeit als zwanzig Minuten, um niedergeschrieben zu werden.“

„Korrigieren Sie niemals Ihre Texte?“

„Selten. Sehr selten. Das ist mir sehr unangenehm und dann beunruhigt es mich!“

„Was ist das Sujet des Stückes ‚N’ecoutez pas — Mesdames!‘?“

„Es gibt kein Sujet. Ich habe niemals ein Sujet. Ich erinnere mich, einmal einem Freunde auf eine ähnliche Frage geantwortet zu haben: Ich bin bereits beim zweiten Akt, aber eine Sache quält mich, ich habe noch nicht das Sujet gefunden. Aber wenn Sie wollen, ist das Sujet des Stückes ‚Hören Sie nicht — meine Damen!‘, daß die wirklich lügnerischen Frauen nicht wissen, die Wahrheit zu sagen. Und wenn ihnen das passiert, glaubt man ihnen nicht.“
Der geistreiche ungarische Lustspielautor Franz Molnar hat, bevor er in New York starb, folgendermaßen die Dramaturgie definiert:

Sollte ich einmal ein großes Werk über Dramaturgie schreiben, so werde ich von der Grundidee ausgehen, daß der Zwang, einen Abend im Theater zu verbringen, eine Strafe ist. Lassen wir einmal alles beiseite, was wir sonst mit der Vorstellung „Theater“ verbinden, und stellen wir uns vor, wie ein Inquisitor, der stolz darauf war, neue Foltermethoden zu ersinnen, sich die folgende erfunden hätte.

Der Delinquent hat einmal in der Woche zu einer bestimmten Stunde, zu einem bestimmten Augenblick plötzlich alle gewohnten Beschäftigungen aufzugeben. Er ist verurteilt, sei das Wetter gut oder schlecht, in einen großen Saal zu eilen. Dieser Saal wird rücksichtslos verdunkelt, sobald der Delinquent auf einen schmalen Sitz geschoben worden ist. Hier hat er drei Stunden hindurch zu sitzen, aufrecht und bewegungslos. Während der Zeit ist ihm das folgende streng untersagt:

1. Den Raum zu verlassen, 2. aufzustehen, 3. sich auffällig zu räkel, 4. sich umzudrehen, 5. zu sprechen, 6. sich zu schneuzen, 7. zu husten, 8. zu essen, 9. zu trinken, 10. zu rauchen, 11. zu niesen, 12. aus eigenem Antrieb zu lachen, 13. zu schlafen, 14. zu lesen, 15. zu schreiben, 16. sich zu recken, 17. zu gähnen, 18. in anderer Richtung als nach vorne zu blicken, 19. den Platz zu wechseln, 20. sich vor Ende zu erheben, 21. der Delinquent muß Hitze ertragen, 22. muß Kälte ertragen, 23. muß Erschöpfung schweigend überwinden, 24. muß alle Zeichen der Langeweile unterdrücken, 25. ihm ist verboten, laut zu seufzen, 26. seine Kleidung zu verändern, 27. nicht aufzupassen, 28. sich in Gedanken mit anderen Dingen zu beschäftigen, 29. in unstatthafter Kleidung zu erscheinen, 30. all diese Folter zu unterbrechen und erst zu einer anderen Zeit wieder fortzusetzen.

Dieser unglückliche Mensch, ins Dunkel verbannt und an allen seinen menschlichen Funktionen verhindert, wird Theaterbesucher genannt. Dank einer humanitären Regung der Neuzeit ist ihm — wenn auch nicht in jedem Falle — gestattet, wenigstens in der Halbzeit der Tortur für einige Minuten frei zu sein und sich für neue Qualen zu stärken. Was also ist die Dramaturgie? Dramaturgie heißt jene freundliche Wissenschaft, die alle Gesetze zusammengestellt hat, um die Lage des verdammten Opfers solcher körperlichen Folter etwas zu erleichtern, indem sie eine Wand des großen Folterraumes einreißt und dem Gefolterten in der Mauerlücke etwas zeigt. Und dieses „Etwas“ muß so anziehend sein, daß die oben geschilderte Folter zuerst dem Opfer erträglich erscheint, dann ihm unbewußt wird und am Ende gar wünschenswert. So wünschenswert, daß das Opfer sogar bereit ist, schwer verdientes Geld dafür auszugeben und sich für das Privileg abzurackern, überhaupt in der Folterhalle sitzen zu dürfen.

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 Stück geht. Der erste Aktschluß deutet den günstigen Ausgang an, gegen den sich aber Widerstände breitmachen, 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 Freytag⁶ das Schema des fünftaktigen Dramas, hat Walter Harlan⁷ das des dreiaktigen Bühnenstückes schlechthin gegeben, an das ich mich im folgenden halte.

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

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

*2 Walter Harlan: „Schule des Lustspiels“ (Berlin 1903).

In der Beleidigung prallen die Gegensätze des Konfliktes 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 erst 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 zutage, die er wird austragen müssen. Wieder taucht als drohendes Gespenst die Möglichkeit auf, daß das Stück schlecht ausgeht.

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 sonst immer unter Hochspannung gehaltenen Nerven gewährt wird, setzt bei psychologischen Stücken eine Spannungsvertiefung ein, der Innenkampf: Neben der äußeren Handlung, die es darauf abgesehen hat, den Helden zu vernichten, läuft meistens noch eine innere Handlung, die sich in seiner Brust abspielt. Er weiß nämlich selbst ganz genau, welche Schuld er auf sich geladen hat. Dieser Gedanke wird sein innerer Feind, der auf die Vernichtung des Lebenswillens abzielt. 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 zutage 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 gegeben sind, den Außenkampf siegreich zu beenden. Das Blatt hat sich also zugunsten 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 verharrt 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 überraschenderweise 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 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 Peripetie 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 Lösungsspitze, die geeignet ist, das Stück einem guten Ende zuzuführen. Doch ist sie aber noch gemischt mit der letzten Hemmung, die wie die letzten Schlacken fallen muß. Die Lösungsspitze klärt alle Irrtümer und Mißverständnisse auf, aus denen die Konflikte genährt wurden und führt zur Schlußhandlung, 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 an den Verstand wenden. Das wichtigste Gesetz ist das des Gleichgewichtes. 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 hergestellt. 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 Bärenlöcher 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. Audi 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 zueinander passen, so daß 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 Wandlung. 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 Machtfrage: Wenn die beiden Kampfespartner 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. Spannung 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 Ge-

schehen, 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* hat Frey tags Pyramidenschema von auf steigender 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 Szene 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 Szene 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 gar nicht verwandt war und als Kind von einem Hirten des Laios ihm übergeben worden ist. Durch diese zweite „Freudenbotschaft“ stürzt Oedipus ins Unglück. Denn 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

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

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 so weit, daß er nicht ganz unverdient die ungeheuere 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 HL, 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 folgende 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 Frey -

tags 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 Orleans“ 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 auch ein tragischer Ausgang, daß bis zum Wendepunkt, der ein Höhepunkt sein muß, eine ansteigende und dann eine fallende Handlung läuft. 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 Orleans“ 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 $\delta\alpha\mu\alpha$. 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 jener 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 gar nicht weiß, gegen wen er ankämpft, bis er sich selbst bekämpft und vernichten muß und das Opfer seiner selbst wird, ist „Der Volksfeind“ von Ibsen.

Er ist nur deswegen ein Held, weil er aus laueren Idealen einen Kampf führt, dessen realen Gegner er gar nicht 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 diesen 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 Quixote gegen Windmühlen, kämpft Stockmann gegen die Unsauberkeit der Welt. Selbstverständlich muß er unterliegen. Aber je lebensunkluger er erscheint, je bitterer das Schicksal ihn verhöhnt und den Anschein der Schuld, die er bei anderen verfolgt, auf ihn selbst wälzt, um so 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 das Thema plötzlich 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 strebsamen 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, hineingelegt werden. Der Redakteur verwendet die Entdeckung als politisches Kampfmittel. Der Vorsteher des Hausbesitzervereins, 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 zugrunde richten, 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 Ausnutzung 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 lebensnaher 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 Parnaß.

Das vollendetste dreiaktige Schema mit den großartigsten Aktschlüssen bietet Richard Wagners Musikdrama „Tristan und Isolde“. Es fängt gleich mit der „Beleidigung“ an. Isoldens erste Worte sind: „Wer wagt mich zu höhnen?“ Tristan folgt nicht Brangänes Einladung, zu ihrer Herrin zu kommen und Kurwenal singt ein Spottlied, daß Tristan Morold, dem Verlobten Isoldens, einst das Haupt abgeschlagen hat. Isolde erzählt der Brangäne die „Exposition“, wie sie den sterbenden, als Tantris verkleideten Flüchtling einst gepflegt hatte, der nun als Brautführer sie seinem König Marke zuführt. Als erste Steigerungsstufe, „die Erwartung“, beschließt sie „Rache, Tod, Tod uns beiden!“. Die zweite Steigerungsstufe, „der Zweifel“, besteht darin, daß Brangäne nicht den von Isolde bezeichneten Todestrank, sondern ein anderes Gefäß dem Giftschrein entnimmt, fragend: „Und welchen Trank?“. Als Tristan nun endlich Isolden gegenübertritt, spielt sich in ihm „der Innenkampf“ ab, indem er bereit ist, für Morold Sühne zu trinken. Da Wagner jeden Akt als Einzeldrama baut, setzt hier eine Peripetie ein, die bereits hier zur 3. Steigerungsstufe führt und den Schluß vorwegnimmt. Brangäne kredenzt nämlich statt des Todestrankes den Liebestrank, so daß sich beide mit den Worten: „Treuloser Holder!“ und „Seligste Frau“ umarmen und bei der Ankunft des Schiffes vor der Menge und dem sie erwartenden König nur mit Gewalt voneinandergerissen werden können.

Der zweite Akt beginnt mit dem „Nebenkampf“, indem Brangäne vor dem Mißtrauen Melots warnt, der heute noch seinen Freund Tristan erlegen will. Aber die arglose Isolde empfängt ihren Geliebten: „O sink hernieder, Nacht der Liebe!“ Der „Höhepunkt“ des Zweigesanges der höchsten Liebeslust wird von der bange wachenden Brangäne unterbrochen. Den jähen „Wendepunkt“ bringt Kurwenals Ruf „Rette dich, Tristan!“ Melot führt König Marke zu dem Ehebrecher. „Das sollst du, Herr, mir sagen, ob ich ihn recht verklagt? Ich zeig ihn dir in offner Tat!“ Dem spannungsvertiefenden „Zwischenkampf“ König Markes mit dessen Liebe zu Tristan „Wohin nun Treue, da Tristan mich betrog?“ fügt sich der „Zwischenkampf“ Tristans mit seinem ehemaligen Freunde Melot hinzu, in dem er sich von dessen Schwerte verletzen läßt.

Der dritte Akt zeigt Tristan sterbend auf seiner Burg Kareol, von Kurwenal betreut. Mit der vierten Steigerungsstufe „Isolde kam, mit Tristan treu zu sterben“ könnte das Musikdrama enden. Doch ein zweites Schiff mit Marke und Melot bringt den „Hinausschub der Entscheidung“ und „neue Verwicklung“, indem Brangäne, offenbar als Verräterin, dabei ist. In einem „Vernichtungskampf“ tötet Kurwenal Melot und fällt später selbst. Doch König Marke beendet den „Gipfelpunkt“: „Zurück, Wahnsinniger!“ mit dem „lösenden Teil“, indem er gekommen ist, die Liebenden zu vereinen. Diese „Peripetie“ wurde durch den „Geniestreich“ der Brangäne ausgelöst, die das Geheimnis des Trankes lüftete. „Die letzte Hemmung“ ist Tristans Tod. „Mild und leis, wie er lächelt, wie sein Auge hold er öffnet.“ „Die Schlußhandlung“ von Isoldes Liebestod und Verklärung in Anwesenheit ihres verzeihenden Gatten „— ertrinken — versinken — unbewußt — höchste Lust!“ erreicht schließlich die höchste Gelöstheit, zu der menschliche Kunst jemals gelangt ist.

Dramaturgie des Hörspiels

Die dramaturgischen Gesetze sind ewig. Sie sind niemals an die Ausdrucksform gebunden, weil sie sich nur auf die Handlung beziehen, die durch Bühnenbild, Bewegung, Wort, Bild oder irgendeine Mitteilungsform ausgedrückt wird. Der Beweis für diese von mir aufgestellte These ist das Hörspiel, eine vollkommen neue Ausdrucksform, die von technischen Gegebenheiten oder Beschränkungen gebildet wurde und trotzdem sklavisch den dramaturgischen Gesetzen gehorcht. Beim Theater könnte man sagen, daß es eine alte Kunstform ist und daher unter anderem auch die dramaturgischen Gesetze geerbt hat. Das Hörspiel, aus dem Nichts entstanden, war, ebenso wie das Theater, gezwungen, die dramaturgischen Gesetze anzuwenden, um eine spannungsvolle Handlung dem Hörer zu vermitteln.

Daraus geht auch hervor, daß sich die Dramaturgie immer nur auf den Inhalt, niemals aber auf die technischen Ausdrucksmittel beziehen kann. Ebenso wie die Theoretiker des stummen Films irrtümlich glaubten, daß es keine Filmdramaturgie gäbe, weil der Film aus seinen technischen Möglichkeiten bestimmt werde, dissertieren heute noch Studenten⁸ an den deutschen Hochschulen in der Meinung, das Dramatische könne niemals Element des Hörspiels sein, weil i nach Kutscher) der Urbestand alles Dramatischen das Mimische sei. Der Mangel an Sichtbarkeit sei keine Einschränkung, sondern Lebensgrund, akustische Weltkonzeption, gereinigte, magisch glühende Natürlichkeit der primär akustischen Darstellung. Seine Blindheit sei dem Hörspiel Lebensgrund und schöpferischer Ausdruck. Der vollkommene Unsinn solcher Gehirnakrobatik wird durch das Fernsehen bewiesen, bei dem auf einmal das Hörspiel „seine Weltkonzeption und akustische Beschränkung“ verliert. Aber diese Theoretiker würden auch bei einem durchaus denkbaren Unterwasserdrama die dramatischen Elemente aus der Zusammensetzung des Wassers herleiten und darin das „Primäre Naß“ sehen. Ebenso wie die Stummfilmtheoretiker den „Film an sich“ konstruieren wollten, unter Umgehung der Dramaturgie, und jämmerlich mit ihren Avant-gard Filmen gescheitert sind, versuchen manche Hörspieltheoretiker für „filmisch“ das Wort „funkisch“ zu konstruieren, ohne daß sie gemerkt haben,

*1 Ernst Rohmert: „Wesen und Möglichkeit der Hörspieldichtung“, München, 1947.

daß alle Theaterstücke und Filme nur durch ihren Inhalt wirken und daß der Schnürboden und die Atelierlampen nur von untergeordneter Bedeutung sind. Eine rühmliche Ausnahme bildet Mehnert', der folgendes sagt: „Der Fehler der Überzahl der bisherigen Hörspieltheorien ist die die Wirklichkeit vergewaltigende Jagd nach dem idealistischen Wunschbild des „Hörspiels an sich“. Das Hörspiel ist seinem Wesen nach das von der Bühne losgelöste Spiel oder Drama, etwas Neues wohl, nicht aber etwas Eigenes, Selbständiges, Fertiges, sondern eine technisch bedingte Notlösung, nur eine Etappe in einem technischen Prozeß.“

Trotz Geräuschen und akustischer Effekte bleibt das Hörspiel ein Zwittergebilde zwischen Epik und Dramatik, zwischen dramatischem Gedicht und Drama. Es kann daher auch keine eigene Dramaturgie haben, „seine Dramaturgie hat die allgemeine des Dramas zu sein“.

Der Aufbau der Handlung ist das Wesentliche, das Spannung schafft. Wenn dieser auch bei Schauspiel, Oper, Ballett, Pantomime, Hörspiel oder Film verschiedentlich ausgedrückt wird, so bleibt doch die Handlungslinie und die Schürzung und Lösung des Knotens immer die gleiche. Der moderne Mensch hat heute die Wahl, einen bestimmten Stoff, wie den des „Faust“ oder den des Romans „Professor Unrat“ (Heinrich Mann) als Roman zu lesen, als Theaterstück zu sehen, als Hörspiel zu hören oder als Film zu erleben. Die Wirkung wird immer von der Handlung ausgehen.

Die „funktischen Elemente“ spielen nur eine ganz untergeordnete Bedeutung, ja stören sogar, wenn sie übermäßig angewendet werden. Die Anwendung des Mechanischen belästigt. Mele Hörspielautoren glauben, daß bei jeder Reise die Lokomotive pfeifen, die Räder rollen und die heißen Würstel angeboten werden müssen und daß nach jedem Mord die Extrablätter ausgerufen werden müssen. Die knarrenden Schritte und knirschenden Türen sind schon etwas überholt. Zugegeben, daß die funktische Übertragung des Wortes einer akustischen Färbung und Charakterisierung bedarf, da das Wort nicht wie die Musik ohne jede funktische Formung übertragen werden kann, weil der blinde Hörer der dramatischen Entwicklung auf der Bühne nicht folgen kann. Die Bühne kann überhaupt auf das Wort verzichten, wie Ballett und Pantomime beweisen. Das „Schauspiel“ ist in erster Linie zum Anschauen da. Das Wort hat also nur eine sekundäre Bedeutung und kann, wie bei der Oper, völlig unverständlich werden. Das Hörspiel ist aber nur auf das Wort und die Geräusche angewiesen.

Am Anfang war das Wort. Man darf aber nicht glauben, daß der akustische Wert des Wortes mehr als einen illustrativen oder rhythmischen Wert hat. *Das Wort allein zählt auch beim Hörspiel nichts. Nur der Inhalt der Wortreihe und*

*2 Gerhard Mehnert: „Kritik des Hörspiels“, Dissertation, Leipzig, 1949.

die aus diesem Inhalt sich ergebenden dramatischen Werte sind imstande, den Hörer am Rundfunkapparat zu fesseln. Wesentliches hat darüber Bachmann³ gesagt: „Weder das Hörspiel noch das Bühnendrama lebt von der Sprache. Sie ist nicht einmal das wesentliche Mittel der Verlautbarung. Absolute Sprachschönheit kann die Form abrunden, sie sagt aber nichts Inhaltliches aus. Hörspiel und Bühnendrama leben von *Inhalten*. Auch die schönste Dichtung kommt nur an, wenn ihre Formen nicht die Handlung aufgesogen haben. Es stimmt gar nicht, daß Sprache als akustischer Vorgang wahrgenommen wird. Sie kann Eingang über das Auge, über die Sinne (Metrik) oder das Bewußtsein (Handlung) finden. Was durch das Ohr eingeht, ist nichts als unbestimmbarer Klang, der erst durch Hinzufügungen anderer Eindrücke in uns sinnvoll wird. Kein Mensch würde dem nur gesprochenen Wort zuhören! Der Hörer muß, will er einen geschlossenen Eindruck erhalten, das Optische in seine Vorstellungskraft mehr oder weniger bewußt hinzufügen. Um ihm das zu erleichtern, gibt man unaufdringliche, aber entscheidende akustische Hinweise. Sie machen gerade das Besondere der Hörspieldramaturgie aus.“

Es ist daher auch nicht zu verwundern, daß das erste französische Hörspiel ein Toningenieur geschrieben hat, Gabriel *Germinet*. Es wurde 1924 unter dem Titel „Marameto“ vom Eiffelturm gesendet. Der gleiche Verfasser schrieb auch die erste Hörspieldramaturgie „Theatre radiophonique“, in der die Theaterdramaturgie durch funkische Möglichkeiten bereichert wird.

Trotzdem sind es aber die Dichter der Feder gewesen, denen allein die Kunstgattung des Hörspiels zu verdanken ist. Das erste Hörspiel „A Comedy of Danger“ schrieb der englische Dramatiker Richard *Hughes*, das am 15. Januar 1924 gesendet wurde. Er berücksichtigte weniger die technischen Möglichkeiten, als die handlungsmäßige Unsichtbarkeit, indem er die Handlung in eine Kohlengrube verlegt, in der durch einen Unfall das elektrische Licht verlöscht. Die Stimmen gehören also blinden Akteuren an, die sich gegenseitig in Angst und Panik nicht sehen, sondern nur hören.

Die erste deutsche Hörspieltheorie gab Hermann *Pongs* in seinem Buch „Das Hörspiel“, in dem er aber nicht auf eine Dramaturgie eingeht, sondern mehr allgemeine Definitionen gibt, wie die folgende über das Hörspiel: „Man wird hierin die einseitige, aber folgerichtige Stilform eines Funkspiels erkennen dürfen, das wesentlich auf den funktechnischen Möglichkeiten aufbaut, sie vertieft nach ihrer primären Symbolik der Kollektivität, ihnen Sprachleib gibt in einer vital naturalistischen Sphäre, dagegen die tieferen seelischen Möglichkeiten des Individuellen in Charakter und Sprachgestaltung unentwickelt läßt.“

*3 in einem Aufsatz „Das unsichtbare Theater“ in der Zeitschrift „Rufer und Hörer“, Seite 400. Stuttgart, 1953.

Trotz solcher nichtssagenden hochtönenden Phrasen, ja geradezu gegen diese hohlen abstrakten Wortspiele hat sich in Deutschland das Hörspiel durch die Mitarbeit der *Dichter* in erfolgreicher Weise entwickelt. Es hat den Hörer erobert und hat neben dem Film die größte Massenwirkung. Rundfragen haben ergeben, daß die Hälfte der Rundfunkhörer hörspielfreudig sind. Dichter schrieben Hörspiele, die später als Theaterstücke oder Filme noch größere Verbreitung fanden, Hörspiele wurden gedruckt und mit literarischen Preisen bedacht. Der Rundfunk erwies sich als zuverlässiger Auftraggeber oder Abnehmer literarischer Produkte. Für ein Hörspiel werden ungefähr 1000—1500 Mark bezahlt. Spätere Wiederholungen werfen dann nochmals ein Honorar ab.

Der Süddeutsche Rundfunk gab Hörspielbücher heraus, in denen die literarisch wertvollsten Hörspiele abgedruckt wurden. Auch der Nordwestdeutsche Rundfunk folgte diesem Beispiel. Ganz besondere Verdienste um die künstlerische Entwicklung des Hörspiels hat sich der frühere Sender Breslau erworben.

Es sei hier eine Liste von Hörspielen veröffentlicht, aus denen Namen bekannter Dichter und eine vielgestaltige Thematik zu erkennen sind: Hans *Kyser*: „Prozeß Sokrates“, Gerhard *Menzel*: „Stauwerk“, Hermann *Burte*: „Katte“, Ernst *Wiechert*: „Spiel vom deutschen Bettelmann“, Josef Maria *Lutz*: „Der Brandner Kaspar schaut ins Paradies“, Richard *Billinger*: „Der Gigant“, Hans *Rothe*: „Verwehte Spuren“, August *Hinrichs*: „Krach um Jolanthe“, Martin *Raschke*: „Die lange Schicht von Ehrenfriedersdorf“, Wolfgang *Borchert*: „Draußen vor der Tür“, Günter *Eich*: „Weizenkantate“ u. a.

Da aber der Bedarf eines deutschen Senders an Hörspielen nur zu einem geringen Teil von deutschen Autoren gedeckt wird, werden ausländische Hörspiele in den Spielplan aufgenommen. Am besten hat sich der Austausch mit französischen Sendern gezeigt. Es seien einige Hörspiele bedeutender Autoren genannt: Albert *Camus*: „Les silences de Paris“, Andre *Marcel*: „Le Caroussel sous la pluie“, Thierry *Maulnier*: „La ville au fond de la mer“, Ned *Rival* und Rene *Clair*: „Kamel im Nadelöhr“.

Es waren also die *Dichter*, die dem Hörspiel eine eigene Form gegeben haben und nicht die Techniker und Ingenieure. „Der Gigant“, „Der Brandner Kaspar schaut ins Paradies“, „Krach um Jolanthe“ wurden später berühmte Theaterstücke. „Verwehte Spuren“ wurde ein erfolgreicher künstlerischer Film. Besonders für junge Autoren hat sich der Rundfunk als erste Stufe zum Theaterruhm erwiesen. Das Ziel jedes Dramatikers ist selbstverständlich, für das Theater zu schreiben. Während er beim Rundfunk oft nur für eine Sendung bezahlt wird, erhält er von jeder Theateraufführung beträchtliche Tantieme.

Der Dramaturg des deutschen Hörspiels wurde Kurt *Paque*, der in seinem Buche „Hörspiel und Schauspiel, eine Dramaturgie“ die Gesetze der Hörspiel

dichtung festlegte und sie in den Erläuterungen zu dem vom Sender Breslau herausgegebenen Hörspielbuch zusammenfaßte⁴.

Paque gibt folgende Arten des Hörspiels an, die er an Beispielen erläutert: *Zeitstück*: „Alcazar“ von Strunk.

Rundfunkballade: „Bauer und Bergmann“ von Hora.

Volksstück: „Rübezahl“ von Kaergel.

Komödie: Rundfunkbearbeitung eines Bühnenstückes.

Unterhaltungsstück: „Der Primadonnenkrieg“ von Heydrich.

Rundfunksingspiel: „Wenn's Mailüfteri weht“ von Sattler.

Das *Zeitstück* erfordert die straffste dramaturgische Ballung. Jedes lyrische und epische Element muß vermieden werden. Es darf nur eine klare und einfache Handlung enthalten und alles Beiwerk und die Ausschmückung müssen vermieden werden.

Die *Rundfunkballade* ist eine neue Form, die aus den funkischen Möglichkeiten entstanden ist. Sie ist nicht so stark von dramatischen Elementen abhängig, wie das Hörspiel. Sie kann das epische Element und auch die lyrische Stimmungsmalerei aufnehmen, indem sie sich der technischen Möglichkeiten des Rundfunks bedient. Oft hat sie zwei in sich abgeschlossene Handlungen von verschiedener Grundstimmung, die sich überkreuzen und sich dann zu einer einzigen Fabel zusammenschließen.

Das *Volksstück* bedient sich starker Stimmungsgehalte, charakteristischer Milieuschilderung und nimmt Gefühlswerte wie Angst und Grauen, aber auch Sinnlichkeit in sich auf. Einsatz von Musik ist beliebt.

Die *Komödie* oder das Schauspiel eignen sich nicht für die Rundfunkübertragung. Es ist daher eine Rundfunkbearbeitung notwendig, da das Hörspiel eine ununterbrochene Szenenfolge ist, die vom Anfang bis zum Ende ohne Unterbrechung fortschreitet. Das Hörspiel hat nur kurze Szenen, die schnell mit anderen Schauplätzen wechseln. Die Komödie dagegen ist an die Akteinteilung und den Bühnenraum gebunden. Der Hauptunterschied zwischen Bühnendramaturgie und Hörspieldramaturgie besteht außer in diesem genannten Unterschied in der ebenfalls aus räumlichen Gründen bedingten „unsichtbaren Bühnenhandlung“, das sind die Geschehnisse, die man nicht sieht, von denen aber erzählt wird. Ein Teil der Bühnenhandlung wird hinter die Szene verlegt. Bei der griechischen Tragödie geschehen die grauenhaften und schicksalhaften Handlungen hinter der skene und werden dann von den Boten erzählt. Beim Hörspiel wäre das unmöglich, dem Hörer zuzumuten, zwischen direktem Handlungswort und indirektem Erzählungswort einen Unterschied zu machen, der im Theater ganz einfach visuell in Erscheinung tritt.

„Das Hörspielbuch“, herausgegeben von Hans Kriegler und Kurt Paque, Breslau, 1938.

Wenn auf der Bühne ein Schauspieler zu einem anderen sagt: „Du Schurke!“ oder wenn ein Schauspieler von einem unsichtbaren erzählt, daß dieser ihm „Du Schurke!“ gesagt hat, nehmen die Augen des Zuschauers diese Wortdifferenz wahr. Anders beim Hörspiel. Ferner wird beim Bühnendrama ein Teil der Handlung in den Zwischenakt verlegt und im nächsten Akt schrittweise enthüllt. Wenn der Vorhang gefallen ist und wieder aufgeht, nachdem der Zuschauer in der Pause ein Bier getrunken und eine Zigarette geraucht hat, kommt es oft vor, wie zum Beispiel bei Lope de Vega, daß der Held inzwischen ein Kind bekommen hat und mehrere Jahre verstrichen sind. Im Hörspiel müßte eine Überblendung mit nebensächlichen Zeitschilderungen einen solchen Sprung veranschaulichen.

Beim Bühnendrama bildet oft jeder einzelne Akt eine in sich geschlossene dramatische Einheit. Bei *Schiller* und *Kleist* können wir diese oft beobachten. Die Dramen *Wedekinds* bestehen fast immer aus drei Einaktern, die aneinandergefügt sind. Jeder Akt hat eine ansteigende Linie, einen Höhepunkt und eine fallende Linie. Der Zuschauer ist lediglich in der Lage, mit Augen und Ohren sich so zu konzentrieren, daß er die notwendige Aufmerksamkeit aufbringt, um diesen Handlungsstrukturen zu folgen. Mit dem Ohr allein findet kein Mensch die Konzentration, der komplizierten Handlung eines Schauspiels zu folgen. Ja nicht einmal, der *Exposition*, mit der jedes Drama beginnt, um andeutungsweise die Verhältnisse klarzulegen, kann man mit dem Ohr allein folgen. Sie muß daher weggelassen werden. Ferner müssen alle Monologe und jede Erzählung, die ermüdend wirken würde, vermieden werden.

Alle „*scenes à faire*“, in denen die Handlung durch Gesten und pantomimisches Spiel sichtbar gemacht wird, fallen beim Hörspiel weg. *Je wirkungsvoller ein Schauspiel auf der Bühne ist, um so ungeeigneter ist es für eine Wortübertragung.* Trotzdem wird man bei der Übertragung eines bekannten Erfolgsstückes oder eines klassischen Dramas nur durch Kürzungen den funkischen Erfordernissen gerecht werden und nicht etwa Verse von Goethe umschreiben. Wie weit man stummes Spiel in Worte übersetzt, Reden in Dialoge umarbeitet und die Wirkung in die Charakterisierung der Stimme verlegt, bleibt dem Hörspieldramaturgen überlassen.

Das *Unterhaltungsstück* hält sich nicht streng an die dramaturgischen Regeln des Hörspiels, um zu *spannen*, sondern es will mit einer lockeren Handlung *entspannen*. Paque gibt folgende Definition: „Dadurch, daß das unterhaltende Hörspiel bewußt eine andere Wirkung als das dramatische anstrebt und nur durch äußere Spannung der Fabel wirken will (Verfolgung, Flucht, Krach), fällt bei ihm die Gestaltung wahrhafter Charakter und Menschen fort, die innere dramatische Konzentration hebt sich auf, und der Dia-

log, sonst gestraffte und gesteigerte Rede und Widerrede, wird zu einer farbigen, aber spannungslosen Konversation. Die Spannung, die das unterhaltende Hörspiel erzielt oder in sich birgt, ist eine äußere, die nur durch die innerhalb der Handlung vorgesehenen Verknüpfungen und Verwicklungen erzeugt wird. Es ist keine innere Spannung, sondern nur eine äußere.“

Das unterhaltende Hörspiel verhält sich zum dramatischen Hörspiel wie der Schwank zur Komödie.

Das *Rundfunksingspiel* benützt Elemente der Operette, verwendet die Musik als Stimmungsmalerei und hat ebenfalls eine nur löchere dramaturgische Gliederung einer rein äußerlichen Handlung. Oft hat es zwei Handlungen, die ineinandergeflochten werden.

Nun möchte ich die dramaturgischen Regeln darlegen, nach denen ein dramatisches Hörspiel geschrieben werden muß.

DAS HÖRSPIEL

Form: Die Dauer eines Hörspiels wird am besten mit einer halben Stunde Sendedauer angesetzt, was zwanzig Schreibmaschinenseiten entspricht. Die Sprache ist immer Prosa. Niemals darf eine Rede gehalten werden. So wie jeder moderne Sender alle Reden in Dialoge aufspaltet, um nicht durch eine monoton werdende Stimme zu ermüden und sogar die Nachrichten von einem Mann und einer Frau sprechen läßt, müssen die Sätze auf unterschiedliche Stimmen verteilt werden. Außer den Dialogen müssen funkische Anweisungen für die Geräusche gegeben werden.

Natürlich gibt es auch längere Hörspiele, doch niemals über vierzig Schreibmaschinenseiten.

Sprecher: Jede Stimme muß von der anderen verschieden sein. Ein Kind spricht mit einem alten Mann, ein Hoffnungsvoller mit einem Verzweifelten, ein zartes Mädchen mit einer abgebrühten Zynikerin. Es sollen nicht zu viele Sprecher auftreten, damit man die Stimmen leichter voneinander unterscheidet. Mehr als sechs bis acht Stimmen kann man nicht gut auseinanderhalten. Niemals sollen zu gleicher Zeit mehr als drei bis vier Personen sprechen. Massenszenen sollen überhaupt vermieden werden und können nur als Volksgemurmel in der Geräuschkulisse vorkommen.

Schauplätze: Wenn auch der Rundfunk an keinen Ort gebunden ist und in einer Sendung von der Erde zum Mond „Hörplätze“ veranschaulichen kann, zu Erde, Luft und Wasser, sollen doch niemals mehr als zehn Orte vorkommen.

Szenen: Ein Hörspiel wird nicht in Akte, sondern nur in eine ununterbrochene Szenenfolge eingeteilt. Es soll nicht mehr als 20 Szenen enthalten. Die Sze-

nen müssen kurz sein und dürfen nicht länger als 3 bis 4 Minuten dauern. Tempo kann erzeugt werden, indem man innerhalb der Orte die Szenen wechselt. Die Szenen müssen prägnant und konzentriert sein und dürfen nichts Nebensächliches enthalten.

Szenenfolge: Zwischen den Szenen darf es keine Zwischenhandlung geben. Die Handlung muß direkt von Szene zu Szene fortschreiten. Folgendes Beispiel möge dies veranschaulichen:

Schluß der Neunten Szene:

Monika: Auf Wiedersehn — Florian!

(Pause, nach einer Weile):

Zenz: Was ist denn Monika?

Monika (aufschreckend): Was denn ?

Zenz: Was war denn das für oana?

Monika (mehr für sich): A Handwerksbursch war's — Zenz: Was hat er denn wolln?

Monika: Gfragt hat er, wo bei uns der Schuaster is.

Zenz: Mei Gott, scho wieder der Schuasta! — Was wegen dem Rappenschuaster plötzlich für ein Getua is!

—

(abblenden)

Zehnte Szene

Direktor Zoller: Ja, ja, ganz richtig: Rappenschuster, jawohl, das war der Name! — Sagen Sie — und der Mann wohnt direkt in Einau ?

Ein Bauer: Ja, freilich! Direkt in Einau!

Ortsangabe: Da beim Hörspiel kein Ort sichtbar ist, muß durch die Handlung der Ort charakterisiert werden. Dazu wird oft eine Szenenmontage verwendet, wie im folgenden:

Veronika (klopft an ein Fenster): Burgl! (klopft wieder, lauter): Burgl!

Burgl (erregt zum Fenster hinaus): Ja, was is?

Veronika (erregt, halb flüsternd): Zum Rappenschuasta ist oana mit an Auto kuma! (Wieder Klopfen, alles wie vorher)

Burgl: Lenzer! Lenzer!

Lenzer: Ja — ?

Burgl: Zum Rappenschuasta ist oana mit an Auto kuma!

(Wieder Klopfen, wieder Fensteröffnen)

Lenzer: Breitl! Breitl!

Breitl: Was is — ?

Lenzer: Zum Rappenschuasta . . .

(Nun dazwischen starkes Klopfen an einer Tür)

Vierzehnte Szene

Rapp (von innen): Ja, herein!

Zoller (ans Mikrophon kommend, lebhaft freundlich) : Guten Tag, Herr Rapp! Zoller: Zoller ist mein Name! Direktor von der Union Öl Companie in Hamburg. Rapp (betroffen) : Was? — san jetzt Sie doch komma?

Regiebemerkungen: Da das Hörspiel keine sichtbare Bühne, keine Dekorationen, keine Kostüme und keine mimischen Typen hat, wie komische Alte,

Heldenvater, Naive, Salondame, jugendlicher Held, Bonvivant und so weiter, muß das Milieu und die Situation, die nicht durch das Wort angedeutet werden kann, durch Regiebemerkungen deutlich gemacht werden.

Niemals darf man Regiebemerkungen machen, die akustisch nicht durchgeführt werden können, wie „er setzt sich“ oder „er steht auf“, „Auftritt“ oder „Abtritt“. Am vorigen Beispiel haben wir bereits gesehen, wie durch das Geräusch des Fensteröffnens und den Klang der Stimme das Drinnen und Draußen auseinandergehalten wird.

Es wird auch nicht wie beim Theaterstück eine Anwesenheitsliste geführt über die auftretenden oder abtretenden Schauspieler. Die Stimme erscheint plötzlich in der Raumlosigkeit.

Das folgende Beispiel soll zeigen, wie räumliche Gegebenheiten akustisch gebracht werden können:

(Abblenden in das Stimmengewirr mehrerer Bauern)

Auktionator (nach einer Weile laut dazwischen): Ruhe, meine Herren — mir macha weiter! (es wird langsam ruhig, dann) :

Als nächstes haben wir zur Versteigerung den fast neuen eisernen Schubkarren vom Seebauem! G'seng habts'n a so alle — er steht draußen auf der kleinen Wiesn nebn an Gemeindehaus — Ich bitte um ein Angebot!

(Kratzen von Sohlen und Absätzen)

Charakterisierung: Während der Bühnenautor nur Szenen gibt und wenig charakterisiert, weil er den Schauspielern und dem Regisseur es überläßt, die Situationen optisch und mimisch auszubauen, muß der Hörspielautor seine Sprecher bereits im Text charakterisieren, schon damit sie sich voneinander unterscheiden. Seine Charakterisierung muß eine innerliche sein und muß auf alle äußerlichen Mittel verzichten. Auch das Komische muß im Hörspiel seinen Ursprung haben, in der Eigenart einer Person. *Verwechslungskomik ist ausgeschlossen, weil sie nur sichtbar ist und nicht hörbar gemacht werden kann. Meinung und Charakter müssen sich im Hörspiel immer decken.* Es geht also nicht an, daß einer dem anderen etwas vormacht, ein Mann sich als Frau verkleidet, eine Tugendsame die Leichtfertige spielt und umgekehrt. Das doppelbödige Wort, so beliebt es auch auf der Bühne ist, wo die Lüge durch Mimik und Gesten unterstrichen wird, verliert im Funk die zweideutige Wirkung. Die funkischen Regiebemerkungen dürfen niemals den äußeren Menschen, sondern nur die innere Stimmung charakterisieren. Paque sagt dazu: „*Das Hörspiel hat nichts Äußerliches, womit es wirken könnte, es kann und darf nur den inneren Menschen gestalten und darum muß es auch eine Kunst der Innerlichkeit sein.*“

Geräuschkulisse: Die äußeren Umstände werden beim Hörspiel durch Geräusche und akustisch wahrnehmbare Ereignisse angedeutet. Die Geräusch-

kulisse darf aber niemals Selbstzweck werden und soll nur untergeordneter Stimmungsfaktor bleiben. Windmaschinen, Gewitterrollen, Regentropfen, die aufklatschen, Revolverschüsse, Kinderchöre und Kirchenorgeln, Straßenlärm und Zugsignale, südliche Gesänge und Alpenjodler sowie Kuhglocken müssen sparsam angewandt werden. Das Knarren der Schuhe und das Zuschlagen der Türen kann bereits als überholt betrachtet werden.

Überblendung: Wenn eine Szene nicht nahtlos in die andere aufgeht, muß, so wie beim Film, eine Überblendung angewandt werden. Ein Zwischenstück musikalischer Untermalung kann einen Zeitsprung, verbunden mit erläuternden Worten oder akustischen Hinweisen, andeuten. Im allgemeinen werden Geräusche aufgeblendet und dann abgeblendet, derart, daß sie langsam an Lautstärke zu- und abnehmen. Man hat aber auch, besonders als Einleitung, statt einer Exposition, mit Schlagzeilen und Rufem gearbeitet.

Rufe: Um zeitlich auseinanderliegende Szenen zu verbinden oder einen anderen Ort wirkungsvoll anzukündigen, rufen verschiedene Stimmen allgemeine Schlagzeilen:

1. Stimme: Hier spricht Schlesien!
2. Stimme: Grenzland im Osten!
3. Stimme: Land der schwersten Arbeit!
4. Stimme: Land der Gottverbundenheit!
5. Stimme: Land dunkelglühender Halden!

(Drei Fanfaren, an die auch in derselben Tonart die Einleitungsmusik anschließt) Sprecherin: Wohl kein Land Deutschlands ist so vielfältig in seiner landschaftlichen Gestaltung wie Schlesien!

(kurze Musik, die abgeblendet wird)

(Anblenden: Lärm von Kindern in einer Schulstube)

Junglehrer Karl: Nanu also, Kinder! ...

Personen: Während der Bühnenautor an sichtbare Menschen gebunden ist, kann der Hörspielautor auch Phantasiegestalten, ja sogar Tiere und Gegenstände reden lassen. Die Ratlosigkeit ist ihm fremd, mit der Richard Wagner nicht wußte, wie er den Zwerg Mime durch Wotan in einen Wurm verwandeln sollte. Die Regisseure ziehen sich aus der Angelegenheit, indem sie den Darsteller des Mime in einer Versenkung verschwinden lassen und in einem plötzlich auftretenden Rauch einen angeblichen Wurm zeigen. Das folgende Beispiel aus dem Rundfunksingspiel „Wenns Mailüfteri weht“ von Sattler möge zeigen, mit welcher Leichtigkeit auch Insekten und Tiere funktische Personen werden:

Marie, Sieh doch mal, Waldemar, wie goldig!

Waldemar: Was denn, Marie?

Marie: Bei dem kleinen Strauch da drüben sitzen gerade drei solche kleine Krabbelkäfer. Das sind Maikäfer, du —
Waldemar: Wo denn?

Marie: Na, da rechts bei den beiden Schmetterlingen und der Biene, an dem kleinen Strauch da.
 Bien: Jetzt wirds brenzlich. Sie haben uns gesehen.
 Mutter Brumm: Wie sie mit ihren Riesenaugen rüberstieren!
 Bien: Ruhe, die Riesin will wieder was.
 Marie: Ist das niedlich, der ganz kleine Maikäfer, Waldemar.
 Mutter Brumm: Um Gottes Willen, sie haben es auf Brümmchen abgesehen!
 Waldemar: Aber Marie, was willst du denn mit dem Käfer?
 Marie: Ich möcht ihn Mäxchen mitnehmen, für seine Käfersammlung.
 Waldemar: Ach so, für die Käfersammlung! Na, dann werde ich ihn mal holen! Brümmchen (ängstlich und weinerlich) : Au Vater, jetzt kommt er.
 Bien (kommandiert) : Achtung! Kohlweiß und Zitronella, ihr umflattert den Waldemar und lenkt ihn ab! Die Maikäfer und ich, los! Alle Mann mit einem Höllengesumme auf Marie!
 (Heftiges mehrstimmiges Summen)
 Marie (kreischt auf): Waldemar, komm zurück, schnell!
 Waldemar (näherkommend): Was hast du denn Marie: Ich wollte gerade ein paar Schmetterlinge fangen, die Käfer sind weggefliegen!
 Marie (kreischt wiederholt auf) : Huch, hier sind sie doch. Und sieh doch, wie die ekelhaften Biester um mich rumschwirren. Huuch! Da, die Biene will mich piecken. Huuch, komm Waldemar! Mir wird unheimlich! Huuch, bloß weg von hier, Waldemar! (Stimme entfernt sich) kommt fort! kommt fort!
 Waldemar (fern) : Du bist so nervös, Marie!

Dialog: Der Dialog muß ganz kurz und prägnant sein. Niemals darf eine Rede gehalten werden, noch weniger darf man merken, daß ein Sprecher den Text abliest. Die Rede muß lebendig, Frage und Antwort, hieb- und stichfest sein. Es darf niemals etwas erzählt oder berichtet werden. Die Rede soll direkt sein und Handlung darstellen. Das Wort muß akustisch gefärbt sein. Diese Färbung soll bereits in der Person vorgezeichnet sein. Es ist selbstverständlich, daß ein junges Mädchen anders spricht, als ihr besorgter Begleiter, die Bienenmutter anders als das Brümmchen oder der befehlende Bien. Schon die Personenbezeichnungen, wie Junglehrer, alter Bauer, Generaldirektor geben eine ganz bestimmte Stimmfarbe an.

Es ist ein grober Fehler, der immer wieder gemacht wird, mit plastischen Worten Bilder anschaulich zu machen, weil es im Hörspiel nichts zu sehen gibt. „Wie kahl ist dieser Raum, mir gruselt!“ — oder „Wie ein Dom wölbt sich der Wald über mir!“ darf nur auf einer Bühne gesagt werden, wo durch Gesten und Andeutungen solche Bilder vorgetäuscht werden können, auch wenn man auf eine Dekoration verzichtet.

Zeit: Von den drei Forderungen des Aristoteles nach Einheit des Raumes, der Zeit und der Handlung, fällt die des Raumes beim Hörspiel weg. Es gibt keinen Raum beim Hörspiel und dieses kann alle Welträume mühelos durchwandern. *Die Einheit der Zeit muß aber beim Hörspiel viel strenger gewahrt werden als beim Bühnenstück.* Wie wir bereits gesehen haben, gibt es

keine Handlung hinter den Kulissen, in der Zwischenpause und in der Vorgeschichte. Die analytische Methode, angewendet bei „König Ödipus“ von Sophokles und bei „Die Gespenster“ von Ibsen, wäre im Funk nicht durchführbar. Erzählungen, Botenberichte, Schilderungen und stufenweise Enthüllungen können keinem Hörer zugemutet werden, weil für diesen das lediglich gehörte, aber nicht geschaute Wort nur einen unmittelbaren und direkten Handlungsvorgang darstellen kann. Die dramaturgischen Möglichkeiten der Situationskomik, des so gesagten aber anders gedachten oder von einigen Personen anders verstandenen Wortes gehen beim Funk verloren. Die komplizierten Konstruktionen der Theaterdramaturgie mit den verschieden gefärbten Worten und den Situationen, die im Gegensatz zu dem ursprünglichen Sinn des Wortes stehen, können rein akustisch nicht verständlich gemacht werden.

Die Funkszenen können nur ein direktes Geschehen vermitteln, nur den primitiven und tatsächlichen Ablauf eines Ereignisses. Einen dramatischen Höhepunkt oder einen inneren Konflikt im Sinne der differenzierten Theaterdramaturgie können Funkszenen nicht veranschaulichen.

Konflikt: Trotzdem muß jedes Hörspiel von einem einfachen, aber kontrastreichen und wirkungsvollen Konflikt ausgehen. Wie Theater und Film ist es eine dramatische Handlung, die einen Konflikt abdreht, wie das Uhrwerk eine gespannte Feder. Die vorhin angedeuteten Einschränkungen schließen nicht aus, daß auch das Hörspiel eine klare und leicht verständliche Handlung um einen Kernpunkt besitzt.

Exposition: Da ein Hörspiel keine Erzählungen, Berichte und Milieuschilderungen enthalten darf, muß auf die Exposition, mit der fast alle Theaterstücke langsam und mit epischer Breite in das Problem einführen, verzichtet werden.

Eingangsszene: Sofort muß mit der dramatischen Handlung begonnen werden. Der erste Dialog ist eine Situationsbezeichnung der Ereignisse. Jemand ist umgebracht worden, plötzlich ist ein unerwarteter Heimkehrer zurückgekommen. Man muß sofort wissen, wer der Held des Stückes ist, wer sein Gegenspieler. Der dramatische Konflikt muß in seiner ganzen Brutalität unmittelbar deutlich werden.

Folgende Szenen: Die Erwartung muß gesteigert werden durch kurze, konzentrierte Einzelszenen, in denen Überraschungen und Rückschläge (Peripetien) vorkommen. Das heißt also, jemand will etwas Bestimmtes bezwecken und erreicht damit gerade das Gegenteil. (Ich habe den Mörder gesehen, er floh nach links! — Ah so, Sie wollen einen Unbekannten beschuldigen! Wahrscheinlich sind Sie selbst der Mörder!)

Handlungsführung: Die Handlung muß einfach und geradlinig sein. So unkompliziert wie möglich. Jede Szene ist die unmittelbare Fortsetzung der vorigen. Kurze Szenen, starkes Tempo und viel Ortswechsel, aber nicht mehr als zehn verschiedene Orte. Jede Nebenhandlung, Zwischenhandlung, Episode und Erzählung, epische oder lyrische Momente müssen vermieden werden. Die fortlaufende Szenenfolge jagt die Handlung vom Anfang bis zum Ende ohne Unterbrechung. Unter Umgehung jeder Zwischenhandlung sollen alle Szenen kausal Zusammenhängen und eine ununterbrochene Kette einer Handlung darstellen, die in ständiger Steigerung des Tempos und der Dramatik dem Ziel der Handlung zustrebt.

Szenenfolge: Die Szenenfolge soll die Einheit der Zeit und der Handlung herstellen und die Handlungsorte gegenwärtig machen. Paque gibt dafür folgendes Rezept: „Der Hörspielautor muß seine Szenenfolge, seinen Handlungsplan so anlegen, daß die Ereignisse, die der Schauspielautor als Erzählung bringt, bei ihm zum unmittelbaren Erlebnis werden. Er muß also den Handlungsort, von dem erzählt wird, in seinen Handlungsplan einbeziehen und den Inhalt der Erzählung als dramatisches Geschehen gestalten.“

Die Handlung wird in Szenen eingeteilt und niemals in Akte. Die Handlung muß sich auf das unbedingt Notwendige beschränken.

Mehr als das Theater und der Film muß das Hörspiel eine konzentrierte dramatische Spannung enthalten. Dies ist der beste Beweis für die von mir aufgestellte Theorie, daß jede zeitlich ablaufende Handlungsdarstellung an die dramaturgischen Regeln gebunden ist. Das Hörspiel hat, obwohl es ein Novum ist, unbewußt auf die zweitausend Jahre alten Gesetze der Dramaturgie zurückgegriffen, um die modernen Rundfunkhörer zu fesseln. Es zeigt auch mit aller Deutlichkeit, wie unrecht die Theoretiker haben, die die dramaturgischen Gesetze nur für das Theater anerkennen wollten und behaupteten, daß der Film oder das Hörspiel eine Eigengesetzlichkeit besäßen, die aus den technischen Gegebenheiten sich ergäben. Zugegeben, daß die dramaturgischen Gesetze verschiedentlich angewendet werden können durch einen Schauspieler, einen Sänger, einen Tänzer oder die Schwimmerin eines Wasserballetts. Spannung, Erwartung, Überraschung, Komik und Entspannung werden aber nach ewig gültigen Gesetzen erzeugt, die sich immer gleichbleiben.

Das Hörspiel ist also geeignet zu beweisen, daß die Notwendigkeit einer straffen Dramaturgie nicht nur für das Theater und den Film, sondern auch für den Funk notwendig ist.

Es kann keine bessere Bestätigung dieser These geben als die Definition, die Paque über die Dramatik des Hörspiels gibt:

„Ein Hörspiel hat von Anfang bis zum Ende konzentrierte dramatische Aktion zu sein. Das Element des Hörspiels ist nur das Dramatische, denn nur

die Dramatik ist stark genug, um einen Menschen, der ein Geschehen nur mit dem Ohr erleben kann, so stark zu fesseln und mitzureißen, daß er bis zum letzten Wort des Stückes mit Spannung und mit Interesse zuhört. Niemals dürfen in ein absolutes Hörspiel epische oder gar lyrische Elemente aufgenommen werden, denn beide hemmen den raschen und spontanen Ablauf, der im Hörspiel unumstößliche Bedingung ist.“

Zum Schluß möchte ich noch eine Definition des Hörspiels geben:

Das Hörspiel gibt eine nur auf Dialog und Geräusche gestellte dramatische Handlung, in der die Gesetze der Theaterdramaturgie vereinfacht und geradlinig angewandt werden.

Film und Dichtung

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

Zwischen der dichterischen und musikalischen Komposition sind Parallelen. Der *Refrain* kommt bei beiden vor. In den Partituren sehen wir oft genug das Zeichen, das eine ganze Taktgruppe unverändert wiederholen läßt, nur aus Gründen des formalen Aufbaus. Das Prinzip der *Fuge*, des Vorgreifens und Nachschleppens und dadurch am Brechungspunkt Ineinanderfließens zweier aufeinanderfolgender Taktgruppen, finden wir oft in der Dichtung. So wie die Tragödie in fünf und das moderne Schauspiel in drei Akte, ist die *Symphonie* in vier und die *Sonate* in drei Sätze eingeteilt. Jeder dieser rhythmischen Teile hat einen bestimmten Charakter. Der erste Satz ist ernst und schwer, der zweite schnell und heiter, der dritte langsam und traurig, und das Finale ist von imposantem, feierlichem Ausmaß. Ebenso ist der erste Aktschluß hoffnungsvoll, der zweite traurig und der dritte bringt den definitiven Sieg. So wie der Fluß zuerst ein heiterer Bach, dann ein gefahrumdrohter reißender Strom wird und

am Ende ruhig sieghaft zur Mündung eilt, sind die in einer fortschreitenden Bewegung fließenden Kunstwerke, wie Dichtung und Musik, durch ähnliche, immer gleichbleibende Eigenschaften charakterisiert und abwechslungsreich eingeteilt. Die *bildende Kunst* dagegen gibt *tote Bilder*. Ihre Komposition beschränkt sich auf die Aufmachung einer regungslosen Pose oder die monumentale Wirkung eines Bauwerks. Sobald aber mehrere Bilder aneinandergereiht als *Filmband* durch den Vorführungsapparat rollen, unterstehen sie dem hämmernden Gesetz des *Rhythmus*, der jede sechzehntel Sekunde mit einem Sektor die Lichtquelle abschneidet und einem neuen Bild Platz macht. Die bildliche Voraussetzung des Films ist, daß alle sechzehntel Sekunden ein gegenüber dem vorigen verändertes Bild erscheint. Damit ist aus der toten Bildkunst ein ebenso fließendes, in fortschreitender zeitlicher Linie sich veränderndes Kunstwerk geworden, wie es die Dichtkunst und Musik ist. Erst mit der Übertragung des *Gesamtkunstwerkes* auf den Zelluloidstreifen ist der Traum Wagners in Erfüllung gegangen. Denn im Musikdrama waren zwar Wort, Ton und Geste rhythmisch einheitlich bewegt, aber die Dekoration und Szenerie blieb dieselbe. Versuche, auch diese in den Bewegungsrhythmus einzuspannen, sind die Wandeldekorationen des „Parsival“ und Strindbergs „Traumspiel“, das man das erste filmisch gesehene Drehbuch nennen könnte. Wenn sich im Film also Bild, Ton und Inhalt unter einem gleichmäßigen Rhythmus verändern, ist erstmalig eine Gleichstellung dieser drei Künste erreicht. Trotzdem muß doch eine *Vorrangstellung der Dichtung*, nämlich dem Ablauf der Handlung, eingeräumt werden. Denn nur durch den dichterischen Ausgangspunkt, der die Handlung als das einzig Wichtige betrachtet, kann der Film, dessen technische Fertigkeiten organisiert werden, ein Kunstwerk werden. Der Dichter muß den Rhythmus angeben, das Tempo des Ablaufs, die Abwechslung der Einstellungen. Erst wenn die Architektur der Dichtung vollendet ist, geht der Regisseur und Kameramann an das Bauwerk der Durchführung. Erst nach deren und des Schnittmeisters Arbeit fügt der Komponist seine Untermalung in den ohne Musik auf genommenen Film hinein. Schon aus der zeitlichen Folge, daß zuerst das Drehbuch gemacht wird, dann die Atelierarbeit und zum Schluß die Vereinigung mit dem Ton, geht die anteilmäßige Bedeutung der drei Künste am Film als Kunstwerk hervor: Zuerst Dichtung, dann Bildkunst und Ton, dann Musik. Dabei ist zu bemerken, daß die Musik nur ein begleitender Teil des Films ist. Man kann einen Tonfilm auch ohne Musik machen, wie Wolfgang Liebeneiner in „Die guten Sieben“ versucht hat, den musikalischen Rhythmus auf den Dialog zu beschränken. Die Musik ist nur eine Zugabe. Ebenso kann man die „Salome“ von Wilde mit oder ohne die Musik von Richard Strauß aufführen, entweder als Tragödie oder als Oper.

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

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

Der Dichter ist der Vater jedes Filmes. Zum mindesten ist er seine Voraussetzung. Gestaltet wird er vom Spielleiter, vom technischen Stab und den Darstellern. Aus der zeitlichen Reihenfolge des arbeitsmäßigen Anteils geht auch die schöpferische Bedeutung der Mitgestalter am Gesamtkunstwerk hervor, wenn auch der Ruhm und die zahlenmäßige Bewertung genau *in umgekehrter Reihenfolge* verteilt werden: Die Zuschauer gehen wegen der Darsteller ins Kino, die eine Bezahlung bekommen, die in gar keinem Verhältnis zu ihrer Leistung steht. Der Film wendet nämlich ein Prinzip an, das das Leben selbst bei der Verteilung seiner Glücksgüter anwendet, nicht das Streben und das Ausmaß der Anstrengung, sondern die ausgeglichene, in sich selbst vollendete Persönlichkeit zu belohnen. Der *Spielleiter* heimst den künstlerischen Lorbeer und ebenfalls eine zu hohe Bezahlung ein. Der *Drehbuchschreiber*, der die Grundlage für jede Stunde Atelierarbeit schafft, bekommt weit weniger und bleibt im Hintergründe. Die Voraussetzung seiner „Bearbeitung“ oder Verarbeitung ist meistens ein *dichterischer Stoff*. Diesen sucht man für die Wochengage eines mittleren Schauspielers billig mit allen Rechten zu kaufen, um den Dichter bei der Gestaltung seines Ideengutes gänzlich auszuschalten. Was aber ein guter 'wert ist, kann man daraus ersehen, daß ein solcher im Laufe von zehn bis zwanzig Jahren immer wieder verfilmt wird. Stumm, mit Ton, in Deutschland, Frankreich. Amerika. Voraussetzung ist immer nur, daß es ein dramatischer Stoff ist. Er muß nicht in Form eines Dramas vorliegen, wie die Stücke von Scribe, Dumas, Sardou und Ibsen, die wohl immer wieder verfilmt werden, solange man Filme machen wird. Es kann auch eine dramatische Begebenheit und ein packendes Menschenschicksal sein. So wurde die Mata Hari von Asta Nielsen und Greta Garbo dargestellt. Die beste Unterlage aber bildet immer ein Drama, weil es bereits den dramatischen Aufbau in schöpferischer Konstruktion besitzt, der dann nur nach filmischen Gesichtspunkten umgearbeitet werden muß. Ein Beispiel für die Unverwüstlichkeit dramatischer Dichtungen sind die Werke Schillers, die fast alle zu Opern und auch zu Filmen umgearbeitet wurden. Die Tauglichkeit von dramatischen Konflikten aus der Sagen-

weit möge man aus der griechischen erkennen. Immer wurden dieselben Stoffe von fast allen griechischen, lateinischen und französischen Tragödiendichtern verarbeitet. Die nordische Sagenwelt der Edda wird im Nibelungenlied, von Wagner, Hebbel und Ibsen verdichtet. Der Don-Juan-Stoff zeigt, wie ein historischer Konflikt, zur Legende geworden, immer wieder in verschiedenartigster Gestalt über die Bretter wandert. Für ein Theaterstück braucht man ebenso wie für einen Film einen dramatischen *Konflikt*. Immer wird das Leben selbst die Anregung, selten den fertigen Stoff liefern. Literaturfabriken, die am laufenden Band Schwänke, Kriminalromane und Kurzgeschichten liefern, werden aber niemals die Vielgestaltigkeit der Lebensnahe und Wärme des Herzens vermitteln, aus der allein ein Kunstwerk entstehen kann. *Daher gehört der Ruf nach dem dramatischen Dichter zu den dringendsten Notwendigkeiten der Filmindustrie.* Wohl gemerkt, nach dem dramatischen Dichter, nicht nach dem Drehbuchautor. Ersterer ist als Dichter geboren. Seine Geistesschöpfungen können ebenso auf dem Theater wie im Kino aufgeführt werden. Letzterer ist meistens nur ein Bearbeiter, der das Werk eines Dichters als Vorlage braucht. Der geborene Dramatiker kann ebenso leicht Dramen wie Romane oder Filme schreiben. „Der Geisterseher“ von Schiller ist der spannendste Roman der deutschen Dichtung, Schillers Novellen wie die Kleists und Grillparzers sind von atemraubender Gedrängtheit. Ja selbst, wenn ein Dramatiker ein Geschichtswerk schreibt, wie Schiller „Die Geschichte des Dreißigjährigen Krieges“, steht es trotz aller Tiefe und Größe keinem Kriminalroman an Anschaulichkeit und Spannung nach.

Es wäre aber trotzdem falsch, wollte man die bereits als *Dramatiker* erfahrenen Dichter zum Film holen. Diese denken und hören literarisch und sehen meistens nicht filmisch. Der Filmdramatiker aber muß in Bildern denken. Ursprünglich haben wir wohl alle in Bildern gedacht¹. Nur als Bildungswerte haben sich abstrakte Vorstellungen und Wortfolgen in unser Bewußtsein eingeschlichen. Bühnendramatiker machen, wenn man sie zu Drehbüchern verpflichtet, viel zu lange Dialoge. Das Kennzeichen unserer literarischen Bildung ist überhaupt die Wortinflation. Daher hat man mit *Journalisten* bessere Erfahrungen gemacht, die gewohnt sind, im Telegrammstil Überschriften und Unterschriften, Kurzmeldungen und Artikel auf Bestellung zu schreiben. Den Journalisten wiederum fehlt es an der Fähigkeit des dramatischen Aufbaues und an der Tiefe der Konflikte, der Gründlichkeit der Charakterisierung und der seelischen Dynamik. Daher hat sich vorläufig noch immer als beste Methode die gezeigt, dem Dichter den Stoff abzukaufen und diesen von einem Drehbuchautor verarbeiten zu lassen. Nur wenige *Dichter* haben sich auch am Drehbuch

*1 Artur Schopenhauer: „Alles Urdenken geschieht in Bildern.“

bewährt: Richard *Billinger*, Erich *Ebermayer*, Friedrich *Forster*, Kurt *Heuser*, Walter von *Hollander*, Juliane *Kay*, Rolf *Lauckner*, Felix *Lützkendorf*, Gerhard *Menzel*, *FrankThiess*. Da wir in Deutschland etwa hundert Filmdichter brauchten, die Originalstoffe zu künstlerischen Drehbüchern gestalten würden, stellt sich notgedrungen die Frage: Woher nehmen? Ein Produktionschef ist sogar auf den Einfall gekommen, nach Filmdichtern und Dramaturgen in der Tagespresse zu inserieren, so wie man Ingenieure, Sekretärinnen und Hauspersonal sucht. Die Antwort auf die Frage ist eine sehr einfache: Filmdichter findet man nicht, man muß sie *erziehen!*

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

Besonders die *Jugend* ist für die Eindrücke des Theaters und Kinos zugänglich. Auf sie mittels dieser beiden Einrichtungen einen erzieherischen Einfluß auszuüben, ist eine der vornehmsten Aufgaben der Kunst. Gerade die Deutschen haben es verstanden, nach der Forderung Schillers die Schaubühne als moralische Anstalt einzusetzen. Es wäre aber ganz falsch, die beherrschende und erzieherische Tendenz in den Vordergrund zu stellen. Damit könnte man kein Publikum werben. Da die Menschen für ihr Geld unterhalten sein wollen, muß

man die erzieherische Tendenz geschickt tarnen. Man muß sich an die Worte *Luthers* halten: „Den jungen Leuten ist Freude und Ergötzen so hoch vonnöten wie Essen und Trinken.“ Erst der ist ein für die Volksgemeinschaft nützlicher *Dichter*, dessen technisches Können ausreicht, *spannend zu unterhalten* und der darüber hinaus einen erzieherischen Einfluß ausübt. Wie man störrische Kinder mit Schokolade lockt, muß der Dichter Unterhaltung bieten und ganz unauffällig seine ethischen Tendenzen anbringen. Eine dick aufgetragene Moral wirkt plump und ist wirkungslos. *Die Forderung, das Volk mittels der Kunst zu erziehen, darf nur von einem Könnner ausgesprochen werden, der auch in der Lage ist, es zu unterhalten.* Jeder andere verdient, als Stümper und Dilettant der öffentlichen Lächerlichkeit und Nichtbeachtung preisgegeben zu werden. Denn ein *Dilettant* ist ein Mann, der die Wirkung der hohen Kunst erreichen will, ohne deren technisches Handwerk zu beherrschen. Dilettant heißt zwar ergötzen; aber er ergötzt mit seiner Kunstbeschäftigung, die er aus Liebhaberei betreibt, nur sich selbst und langweilt die anderen. Bestimmt empfindet jeder Mensch ebenso tiefe Gefühle, wenn er selbst ein Gedicht macht, wie wenn er eines von Goethe liest. Es kommt aber nicht auf die Empfindungsmöglichkeit oder den guten Willen an, sondern lediglich darauf, ob er auch imstande ist, die Tiefe seines subjektiven Gefühls anderen zu übermitteln. Dies ist nur mittels einer *objektiven Technik* möglich, die man gelernt haben muß.

Die schwerste, dichterische Technik ist die dramatische. Während das Buch *warten kann*, bis man es einzeln kauft, muß der Film täglich tausend bis zweitausend Menschen ins Theater locken und sie *spannend unterhalten*. Da genügt kein guter Wille, auch nicht die Ankündigung erzieherischer Tendenzen. Denn bekanntlich wird das Schulgeld zwangsweise eingehoben. Da die Menschen sich seit *Tausenden* von Jahren nicht geändert haben, kann man an die *Katharsis* des Aristoteles anknüpfen, der behauptete, das Theater müsse, um zu läutern, an Instinkte appellieren, von denen man, wenn man sie vorgeführt sähe, befreit würde. *Herder* sagt, daß die Tragödie im menschlichen Gemüt eine Reinigung der Leidenschaften durch ihre Erregung selbst vollende. Die Reinigung der durch die Tragödie ausgelösten Affekte Mitleid und Furcht nennt Aristoteles eine Heilung und eine mit Lust verbundene Erleichterung. Tatsächlich ist der Inhalt fast aller Tragödien Verbrechen und Verstöße gegen die gesellschaftliche Moral. Ein dramatischer Dichter muß die *geheimsten Wünsche* der Menschen wecken, ihre ganze Empfindungstiefe durchwühlen, die bösen Mächte bestrafen, den guten zum Sieg verhelfen und damit den wankenden Gefühlen des bisher unbewußten Zuschauers Richtung und Ziel geben. Er ist ein Homöopath der Moral. Er kann alle Niedrigkeit, die der Zuschauer in sich selbst unterdrückt hält, entwickeln, um sie zu paralisieren. Es ergibt sich daraus, daß der drama-

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

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

Für den Film würden wir einen Dramatiker von der Fruchtbarkeit und stich- und hiebsten Konstruktionssicherheit eines *Scribe* brauchen. Er lieferte aus seiner Dramenfabrik jeden Monat ein neues Stück. Dabei verfuhr er wie das dramaturgische Bureau einer Filmfirma. Ein Mitarbeiter gab die Grundidee, ein anderer machte den Plan, ein dritter den Dialog, ein vierter verfertigte die Couplets und ein fünfter die Pointen. Auf diese Weise stellte er vierhundert Stücke her. Sardou schrieb allein an die hundert Stücke und unzählige in Kompagniearbeit. Die Werkstattarbeit darf bei einem Dramatiker nicht sonderbarer

erscheinen als bei einem Maler. Rubens schuf in seiner Werkstatt 3000 Bilder, zu denen er mindestens die Farbskizze selbst anfertigte. Gerade die Kompagniearbeit, die die französischen Lustspielautoren pflegten, wurde von den Drehbuchautoren übernommen. Die skandinavischen, englischen und amerikanischen Dramatiker schulten sich alle an der französischen Lustspieltechnik, die auch die Grundlage der amerikanischen Drehbuchtechnik wurde.

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

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

Ein ähnliches Urteil fällt *Richard Plaut*³ über den deutschen Film: „Ein Mangel an Aktion, der durch das zu breite Ausmalen individueller Züge bedingt ist. Das Fehlen der „Handlung“ vor alledem war es, das die angelsächsischen Länder befremdete, und später ein Hang zum literarischen Gespräch (*Gerhard Menzels* Dialoge), das den Film erstickte.“

Auch der italienische Film erfährt von Seiten des italienischen Publikums aus den gleichen Gründen eine strikte Ablehnung. So schreibt *Roberto Sgroi* in der Zeitschrift „Cine Illustrato“, V. 4: „Die neorealisticen Milieufilme Italiens sind ‚Luxusartikel‘ für Intellektuelle und exotische Abwechslung für die an eigenen Filmen übersättigten Amerikaner. Das Rezept, das dagegen dem ame-

*2 John Paddy Carstairs: „Movie Merry-Go-Round“, London 1937: „The reason, in nine cases of ten, for the succes of big American pictures to-day, can he traced to a water-tigh story, or an excellent piece of screen-writing or screen treatment.“

*3 Richard Plaut: „Taschenbuch des Films“ (Zürich 1938).

rikanischen Film den sicheren Erfolg in der ganzen Welt garantiert, ist, daß eine dramatisch aufgebaute Story erzählt wird, die Anfang, Höhe und Schluß hat. Jeder Film muß nämlich eine Geschichte erzählen, die sich folgerichtig entwickelt, mit Anfang, Kopf, Mitte und Schwanz. Wie käme es sonst vor, daß ein guter Film, wie ‚Fahrraddiebe‘¹, Regie Victor de Sica, Buch Cesar Zavattini, keine guten Kasseneinnahmen, keine vollen Häuser, zum mindesten in Italien, hat? Weil er ein Film ohne Erzählung ist, oder besser gesagt, mit einer schwachen Erzählung. Wir verstehen, daß in einem solchen Film das Geschehen eine untergeordnete Bedeutung hat, aber das Publikum geht ins Kino, um eine Handlung mitzuerleben, und wenn es nicht befriedigt wird, verläßt es den Saal. Tatsächlich habe ich bemerkt, wie in Rom, in einem großen Kino, kurz nachdem Geninas Film ‚Maria Goretti‘ (‚Cielo sulle palude‘) alle Preise und Auszeichnungen erhalten hatte, dieser vor einem leeren Haus gespielt wurde. Als nach einer halben Stunde die Handlung sich noch immer nicht zu entwickeln begann, verließ ein Teil der spärlichen Besucher, überdrüssig der epischen Stimmungsbilder, im Dunkeln den Saal. Die großen Milieu- und Stimmungsregisseure Roberto Rossellini und Victor de Sica finden in Italien keine Geldgeber, weil sie keine handfeste dramaturgische Vorbereitung bieten.“

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

Ebenso wie der deutsche Film zum amerikanischen, verhielt sich um die Jahrhundertwende das deutsche Theater zum französischen. Es ist belehrend zu beobachten, daß Paul Lindau⁴ die gleichen Gründe, die wir für die Unterlegenheit vieler deutschen Filme unter dem amerikanischen, auch für die Unterlegen-

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

heit des damaligen deutschen Theaters unter dem französischen sah: Mangelnde Vorbereitung, zu wenig und zu hastige Proben, Bühnenfremdheit und mangelnde praktische Dramaturgie der Autoren. Der französische Autor wohnt allen Proben bei. Sein Wort gilt mehr als das des Spielleiters. Der amerikanische Filmautor wohnt im Filmgelände und steht in ständigem Kontakt mit dem Produktionsleiter. Die deutschen Dichter leben fern der Kulissenwelt und fern dem Atelierbetrieb. Daher haben sie meistens eine bühnen- oder filmfremde Einstellung.

Der Berliner Kritiker Eugen Zabel⁵ sagte ein Menschenalter vor Erfindung des Rundfunks, daß die Deutschen keine Schauspiele, sondern nur Hörspiele schreiben. „Das Drama als die lebendigste aller Kunstformen kann nicht allein am Schreibtisch ausgeführt werden, es setzt fortwährend Anregungen aus der frisch pulsierenden Wirklichkeit voraus. Für einen Franzosen ist es selbstverständlich, daß ein Stück nur auf dem Theater fertiggestellt werden kann. Die lockere Verbindung, die bei uns zwischen dem Schreibtisch und dem Regiestuhl auf der Bühne herrscht, war ehemals eine der Hauptursachen unserer geringen dramatischen Fruchtbarkeit. Unsere Kunst krankt an dem Übermaß des Rhetorischen und an dem Zurücktreten des sinnlichen Moments der Anschauung, das dem Schauspiel den Namen gegeben hat. Die deutschen Theatervorstellungen sind, sobald sie sich auf das Drama höheren Stils beziehen, fast immer nur Hörspiele.“ Diese Kritik am deutschen Theaterstück um die Jahrhundertwende kann ebenso heute auf unsere dramatische Produktion wie auf viele deutsche Tonfilme angewendet werden, die Entscheidungen der Handlung erzählen, statt zeigen. So konnte der Film „Die Sünderin“ in Hamburg 350 Blinden vorgeführt werden, die den Film, ohne ihn zu sehen, verstanden, weil dieser sich hauptsächlich auf die Erzählungen und Worte des Drehbuchautors Gerhard Menzel stützt und den bewegten Bildern des Regisseurs Willy Forst nur eine illustrative Rolle überläßt.

Nun sehen wir einmal, welche *Einstellung die deutschen Dichter zum Film* haben. Einer der erfolgreichsten Autoren, von dem viele Lustspiele verfilmt wurden, August *Hinrichs*, schreibt: „Der Film kommt nicht vom Geistigen, sondern vom Technischen her. Er ist ganz ohne den Dichter geboren. Wichtig waren für ihn nur die Techniker, daneben noch Darsteller und Regisseure.“ Ebenso könnte man sagen, die Tragödie, zu deutsch Bocksgesang, käme vom Tierischen und ist ohne den Dichter entstanden. Viel später entwickelte sich aus dem bocksähnlichen Satyrspiel ein Chorgesang mit einem und dann zwei Schauspielern. Auch die Komödie entstand ohne den Dichter. Sie entwickelte sich aus den Liedern und Tänzen bei dem Komos genannten dionysischen Festzug. Auch

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

das mittelalterliche Drama, die Mysterien und Passionsspiele, entstanden ohne den Dichter, aus dem Offizien genannten Teil der Messe. Auch die *commedia dell'arte* ist ohne den Dichter aus dem Volkswitz des Stegreifs entstanden. Ebenso ist das Lied, das Epos ohne den Dichter entstanden. Der Dichter ist immer erst gekommen, wenn eine Kunstform schon fertig ausgebildet war. Warum hätte er bei der Erfindung des Films, die eine rein technische war, Pate stehen sollen? Nicht einmal ein Photograph war dabei, geschweige denn ein Schauspieler!

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

In anderen Ländern wird der Erfolg eines Dichters nach dem Umsatz seiner Bücher bewertet. Der *L'art pour l'art-Dichter* ist dagegen ein hochmütiger Einzelgänger (*l'öio*;) und Nabelbeschauer, der das Können und den Publikumsgeschmack mit Verachtung straft und sich selbst beweihräuchert. *Der Film kann nur Dichter mit Tatsachensinn gebrauchen, die auch erfolgreich im Leben bellten*. Die genannten französischen Dramatiker lebten auf fürstlichen Landschlössern und führten das Leben von Grandseigneurs. Nach Angaben der Pariser Gesellschaft dramatischer Schriftsteller verdienten 1901 sieben über 100 000 Goldfranken, acht 50000 bis 100000 Goldfranken und siebenundzwanzig zwischen 20 000 und 50 000 Goldfranken. Mary Chase hat mit ihrem Schwank *Harvey* in sechs Jahren acht Millionen Dollar Tantiemen verdient und eine Millionen Dollar Verfilmungshonorar.

S: r a: kies war bei der Schlacht von Salamis nackter Vortänzer, bei der Schlacht von Samos Admiral. Goethe, Schopenhauer, Wagner und Nietzsche waren Männer von Welt. Wenn aber ein Dramatiker in Deutschland Erfolg hatte, zog er das größte Mißtrauen auf sich. Man denke, mit welcher Geringschätzung man früher von Sudermann gesprochen hat! Und wie hoch wurde immer Goethe über Schiller gestellt! Iffland beklagt sich, daß die Stücke Goethes höchstens zur Premiere ausverkauft seien. Schiller ist zu allen Zeiten und auch heute der meistgespielte Autor. Aus dieser Geringschätzung der öffentlichen Meinung gegenüber den dramatischen Fähigkeiten ergibt sich die *niedrige Qualität der*

deutschen Durchschnittsproduktion. Die oben zitierte Kritik an den deutschen Filmen übte auch schon Gustav Freytag 1876 an den deutschen Dramen: „Aber gerade wir Deutschen könnten uns ein abschätzendes Urteil der Nachwelt gern gefallen lassen, wenn wir nur jetzt die Hilfe einer gemeingültigen Technik besäßen. Denn wir leiden an dem Gegenteil, einer engen Begrenzung, an übergroßen Zuchtlosigkeiten und Formlosigkeiten, uns fehlt ein nationaler Stil, ein bestimmtes Gebiet dramatischer Stoffe, jede Sicherheit der Handgriffe; unser Schaffen ist fast nach allen Richtungen zufällig und unsicher geworden, noch heute, siebzig Jahre nach Schiller, wird es dem jungen Dichter schwer, sich auf der Bühne vertraut und heimisch zu bewegen.“ Ein ähnliches Urteil fällt Florian Seidl in „Die Neue Literatur“ 1939 über den deutschen Roman, der jede Gestaltung, künstlerischen Aufbau, Ballung großer Szenen und das Gesetz der inneren Notwendigkeit, nach dem die Handlung statt nach Willkür und Zufall verlaufen soll, vermissen läßt. Er nennt seinen Aufsatz „*Angst vor dem Können*“, weil die deutsche Kunstbetrachtung die Ruhmespalme den langweiligen, nicht gebauten, formlos ins Uferlose schweifenden Romanen, wie denen Jean Pauls, Stifters und Immermanns reicht, und den gutgebauten, spannenden Unterhaltungsroman, den der Leser verlangt, als zu gekonnt ablehnt. So konnten in Deutschland Romane entstehen wie die Gotthelfs und Pestalozzis, die kaum mehr etwas von Handlung, nur noch Predigten und Mahnungen enthalten.

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

technische Konstruktion und gibt so die Voraussetzung zur späteren Form, die der Süden ausbildet. *Der griechische Tempel* entstand aus dem *nordischen Holzhaus*, dem megaron, die Gotik aus der technischen Verarbeitung der Holzplanken im Schiffsbau der Wikinger⁶. Die norwegischen Stabkirchen haben dieselbe Konstruktion wie die nach der Landung der Wikinger in der Normandie entstandenen ersten gotischen Dome. Die Nordländer erfanden die *Ölmalerei* und sie erfanden schließlich den *Film*. Warum sollten sie dann nicht zur künstlerischen Vervollkommnung der Kunstform, die mit diesen Erfindungen hergestellt wird, Anleihen bei den südlichen Völkern machen, die diese nordischen Erfindungen, wie den Tempel, den Dom, das Gemälde zur formal größten Vollendung gesteigert haben? Wenn der Film, der eine nordische Erfindung ist, zur Vervollkommnung seiner künstlerischen Form einen dramatischen Aufbau benötigt, warum sollte man dann nicht diese Technik auch von anderswo übernehmen?

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

Die bequeme Ausrede, daß der *Deutsche formlos* sei, kann also nur als Entschuldigung für Nichtskönner gelten. Denn gerade die Deutschen haben in den formgebundensten Künsten, dem Drama, der Oper und der Sinfonie, in der Architektur und Malerei die höchsten Spitzenleistungen vollbracht. Das größte - Formgefühl erfordert die Instrumentierung eines Orchesterwerkes, den klarsten - mathematischen Verstand das Schreiben einer Partitur. Wer könnte die Deutschen :: —.: s nennen, der nur einmal in eine deutsche Partitur geblickt hat! *Wagner* behauptete, daß er bereits im Mutterleib instrumentieren konnte und Richard Strauß ist der vollendetste Instrumentator aller Zeiten.

Eine andere mathematisch berechnende Kunst, die viel Gemeinsames mit der kühlen Überlegung der Dramaturgie hat, ist die *Strategie* oder Kriegskunst. Gerade die Deutschen leisteten darin Hervorragendes. Man stelle sich aber

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

einen General vor, der ohne Vorbereitung an eine Schlacht heranginge, wie ein deutscher Dichter an einen Roman, und seinen Offizieren sagte: „Meine Herren, es entspricht nicht der deutschen Gemütsart, kalt berechnend alle Möglichkeiten vorher auszuklügeln. Wir wollen uns dem Zufall überlassen und dort verweilen, wo es uns gerade gefällt, nach der Richtung streben, die uns gerade vorteilhaft scheint.“ Er würde standrechtlich erschossen werden. Und bedeutet die Eroberung von einer Million Leser etwa keine Schlacht?

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

Es muß die Kluft verschwinden: Hier Unterhaltungsroman nach billiger Schablone, Kolportagegeschmack ohne dichterische Gestaltung — dort langweiliger Seelenerguß mit tiefsinnigen Betrachtungen. Der deutsche Dichter braucht Tatsachensinn, gesunde Sinnlichkeit und etwas mehr Mark in den Knochen! Er soll sich nicht schämen, den Wünschen des Lesers nach Spannung und Unterhaltung nachzukommen. Dafür ist etwas mehr Schamhaftigkeit im *Exhibitionismus des eigenen Innenlebens* vonnöten. So wie *Stendhal*, bevor er sich an den Schreibtisch setzte, mehrere Seiten des Bürgerlichen Gesetzbuches las, um einen klar berechnenden Kopf zum Schreiben zu bekommen und seinem Stil geschliffene Objektivität zu verleihen, wäre es für manchen deutschen Romanschriftsteller ratsam, vor jeder dichterischen Arbeit einen Tatsachenbericht zu lesen, um Prägnanz des Ausdruckes, dramatische Ballung von Ereignissen und männliche Haltung zu bekommen. Welche Erfrischung nach dem Gefühlsschlamm amorpher Seelenergüsse ist die Lektüre von *Caesars Gallischem Krieg*! Da spricht ein Mann. Jedes Wort eine Tatsache, jeder Satz eine Handlung. Kristallklarer Niederschlag geballter Kraft, hinter der die Taktik des berechnenden Kopfes zu spüren ist. Es ist nur gut, daß lediglich unsere Romanschriftsteller so komplizierte Naturen sind. Denn was würde aus einem Volke werden, bei dem die jungen Leute wie die trotzig verschlossenen Helden unserer Romane, bevor sie zu Taten schreiten, stundenlang seelische Bauchkrämpfe bekämen! *Der geringe Wirkungskreis* unserer *Romandichtung* erklärt sich auch daraus, daß diese dem Problem des jungen Menschen im Lebenskampf, *Erotik* und *Geldverdienen*, ausweicht. Der Haupterfolg der so geschmähten Unterhaltungsliteratur besteht darin, daß sie sich bei aller Ver-

logenheit des Milieus und der Konstruktion bemüht, an diese beiden Probleme heranzugehen. Aus diesem Grunde hat der deutsche Unterhaltungsroman bereitwillige Aufnahme in den Filmateliers gefunden, während der Dichter schmollend hinter dem Ofen blieb. Die erste Forderung, die der Film an den Dichter stellt ist: Lebensnahe und technisches dramatisches Können.

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

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

Unterhaltungsromanfabrikanten, die vielleicht diese Eigenschaften besitzen, verfügen nicht über die dichterische Gestaltungskraft.

Man wird jungen Menschen, deren Veranlagung dichterische Gestaltungskraft erhoffen läßt, eine *gediegene dramaturgische Bildung* beibringen. Jeder Film muß geboren werden. Dazu bedarf es der „Hebammenkunst“ der Dramaturgie. Der Dramaturg hat den „mäeutischen“ Beruf, die Handgriffe bei der dichterischen Geburt zu liefern. Die amerikanischen Studios haben ein Junior Writing Department, in dem fähige Drehbuchautoren trainiert werden. Ebenso ■'ie ein Komponist Kompositionslehre und ein Maler die Malkunst, *muß ein Dichter die Dichtkunst studieren*. Ein Opernkomponist wird noch eine Spezialausbildung für Gesangspartien, ein Architekturmalers für Freskomalerei und ein Filmdichter in Dramaturgie benötigen. Es ist eine ganz irri- ge Vorstellung des „Volkes der Dichter“, wenn es glaubt, die dichterische Inspiration genüge und man könne sich über alle Regeln hinwegsetzen. Daher kommt es, daß bei uns zwar jeder Gymnasiast dichtet, wir aber sehr wenige gute Dichter haben. In Frankreich, Amerika und England gehören die Romanschriftsteller und Bühnenautoren zu den größten Verdienern des Landes. Dort lernt man allerdings ebenso die Dichtkunst, wie man jeden anderen Beruf erlernt. In Paris besteht eine *ecole superieure d'art dramatique* als Gründung des Conservatoire. In *England* schrieb *William Archer*⁷ ein Buch „Playmaking“. Er selbst schrieb ein Erfolgsstück „The green goddess“ und auch seine Schüler hatten praktische

⁷ William Archer: „Playmaking“ (London 1912).

*9 Müller, Dramaturgie

Erfolge. In *Amerika* ist der berühmteste dramatische Lehrer Professor *George P. Baker**, der früher an der Harvard-, jetzt an der *Yaleuniversität* eine Schule from sceneshifting to acting and play writing leitet. Er schrieb eine dramatische Technik. Er veröffentlicht die Dramen seiner Schüler und führt sie auf. Die berühmtesten Autoren, die aus seiner Schule hervorgingen, sind *Edward Sheldon*, der die Erfolgsstücke „Salvation Nell“ und „Romance“ schrieb und der Nobelpreisträger *Eugene O'Neill*. Der berühmte Romanschriftsteller *Sinclair Lewis* lehrte an der Universität Wisconsin Romanschreiben. Unzählige Bücher lehren in England und Amerika die von Scribe ausgebildete Dramentechnik. Fast alle amerikanischen Universitäten haben ein *Dramatic Department*. Die Veröffentlichungen des Carnegie Institutes in Pittsburg sind von großer dramaturgischer Bedeutsamkeit. Selbst Mädchenschulen wie das Vassar College haben berühmte Dramatic Departments, die künstlerisch hochstehende Aufführungen unter Hallie Flavagan veranstalten. Die *Columbia-Universität* in New York gibt Papers on Playmaking heraus und beschäftigt sich auch mit filmdramaturgischen Fragen. Der *sowjetrussische Staat* hat eine offizielle Theaterdramaturgie und eine Filmdramaturgie^{8,9} herausgegeben, die den Autoren als Lehrbuch dient. Die russischen Drehbuchtheoretiker haben auch in *Hollywood* ihren Einfluß geltend gemacht. *Vladimir Nilsen*¹⁰ ist mit seinem Buch „The cinema as a graphic art“ führend und übernimmt die Drehbuchtechnik des deutschen Regisseurs Frank Wysbar. Die dominierende Stellung, die der italienische Film heute innehat, besteht darin, daß er dichterische Ideen verwirklicht, ohne Literatur zu sein. Während die deutschen und französischen Regisseure, die früher die leitende Stellung innehatten, heute alle Literaten sein wollen, haben sich die italienischen Dichter seit jeher für einen unliterarischen, aber dichterischen Film ausgesprochen. *D'Annunzio*¹¹ sagte: „Das Kino muß den Zuschauern fantastische Visionen geben, lyrische Katastrophen, die gewagtesten Wunder. Es muß ihm gelingen, wie den alten Heldenepen, das Wunderbare und Überwunderbare der modernen Zeiten und der Geister von morgen zu verwirklichen.“ *Pirandello*¹¹ beklagte das Übergewicht der filmischen Technik, die den dichterischen Gehalt oft ersticke, und das Übergewicht des Dialoges, der so weit als möglich unterdrückt werden müsse, obwohl er selbst in seinen Dramen dem Dialog eine größere Bedeutung als der Handlung eingeräumt habe, wie er selbst sagt.

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

• Dramaturgija Kino, Moskva 1934.

*10 Vladimir Nilsen: „The cinema as a graphic art“ (London 1938).

*11 Alles zitiert aus der Zeitschrift „Sequenze“ 1950/9, Parma.

„Alles was im heutigen Kino ans Theater erinnert, jedes Element, das den Verstand wecke und nicht nur die Seele des Zuschauers lediglich mittels des Gesichtssinnes beeinflusst, muß verschwinden. Ich möchte neue Wege dem Film weisen! Der Film muß sich in reine Anschauung verwandeln: das heißt er muß versuchen, in derselben Weise zu wirken wie ein Traum, der ebenfalls reine Vision ist, den Geist einer eingeschlafenen Person beeinflusst.“

*Massimo Bontempelli*¹¹ sagt: „Die Überlegenheit des amerikanischen Films hat lediglich Ursprung in dem Umstand, daß diese dort keine literarische Tradition haben, an die sie sich halten könnten: dieses Glück einer Nation kommt mir viel beneidenswerter vor als die Dollars. Der schlimmste Fehler des Kinos bis heute war, von der Theatertradition zu leben. Das Kino, das das Theater nachahmt ist wie eine Malerei, die die Bildhauerei nachahmen wollte. Der Tonfilm ist nicht eine Vervollkommnung des stummen Films, er ist eine ganz andere Sache, so wie der stumme Film keine Vervollkommnung des Prosatheaters war, noch der Tonfilm eine Fusion des Theaters mit dem stummen Film.“ Der Romanschriftsteller *Mario Soldati*¹¹, der nebenbei Filmregisseur ist, schreibt in seinem Buche „America Primo Amore“: —,„Fast alle europäischen Filme sind langweilig. Außerdem sind sie keine Filme, sondern Operetten oder Theater auf Filmstreifen. Die amerikanischen Filme dagegen sind vor allem Filme, das heißt, daß sie nicht langweilen. Die Mehrzahl der geläufigen Serienfilme aus Hollywood sind alle außerordentlich unterhaltsam. Sie sind anonym, ohne Unterschrift, aber von Erfolg, keine Kunstwerke, aber von Geschmack, Werke, die aus der Zusammenarbeit, der Gemeinsamkeit, dem Kunsthandwerk entstehen. Gewöhnlich, gewalttätig, konventionell, ohne Wahrscheinlichkeit, ohne psychologische Feinheiten, aber gemacht, gemacht und nochmals gemacht. Einer nach dem andern, der einen nicht zu Ruhe kommen läßt. Es sind dumme Filme, aber mit listigen Drehbüchern, mit sicherem musikalischen Instinkt geschnitten. Zum Beispiel fehlt niemals der Moment, in dem eine Situation, die schrittweise sich verringert hat, zu einem äußersten gefährlichen Pathos unerwarteter Weise umschlägt und zum Schluß in eine jener unerhofften Schwenkungen abstürzt, einer begeisterten und triumphalen Rück- KT... T?a.T.thbar, die im vierten Satz einer Sinfonie nach der zarten Agonie der Kadenz in der Wiederaufnahme des Anfangsallegro auflebt. Und all dies ohne Berücksichtigung zum künstlerischen Wert der Rezitation, des Sujets und der Fotografie. Es ist nur die angenehme Beschleunigung des Schnitts, die Musikalität des filmischen Triebwerkes.“

Der Journalist und jetzige Produktionsleiter *Emilio Cecchi* beklagt, daß in Italien auf dem Gebiete des Drehbuches keine Fortschritte zu verzeichnen sind. „Es genügt nicht, Ideen zu haben. Eine Methode ist notwendig, um

Ideen zu verwirklichen. Mag sein, daß es ein Mechanismus sein mag, dessen Regeln, da er welche hat, berücksichtigt werden müssen. Auch die lateinische Syntax war ein Mechanismus, ohne dessen Kenntnis Cicero nicht seine Schrift über die Beredsamkeit hätte schreiben können.“

Bei dieser dichterischen Einstellung gelang es dem neorealistischen italienischen Film, auf künstliche äußere Bewegung zu verzichten, die die innere ersticken würde, mit Drehbüchern, von äußerster Einfachheit, ohne die Vielfalt von Verfolgungen, Überraschungen und Knalleffekten, die Intrige aus Geschehnissen des alltäglichen Lebens der Nachkriegszeit zu schöpfen und im Gegensatz zu Wildwest-, Gangster- und oberflächlichen Luxusfilmen den einfachen Normalmenschen zu zeigen, der nicht zu reich und nicht zu arm, nicht zu gut und nicht zu böse ist, nach der klassischen lateinischen Form der ausbalancierten Harmonie.

*Pater Morlion*¹¹ der an der katholischen Universität in Rom die erste Drehbuchschule gegründet hat, an der die bedeutendsten italienischen Regisseure und Autoren lehren, sagt: „Alles Gestalten des Films, wir wissen es aus Erfahrung, geht auf die Geburt des Sujets zurück, auf die Entwicklung des Treatments, auf die Vervollkommnung des Drehbuches, die, man muß es wohl sagen, eine schmerzhaft und freudige Geburt ist. Denn das Kino ist nicht gemacht, um die Erwachsenen zu unterhalten, die eine Zerstreuung suchen wie die Kinder, sondern es ist gemacht, um zu bewegen, indem es den Menschen in Kontakt zur Wirklichkeit des Lebens setzt, vor der er zu oft vorbeikommt, ohne einzutreten, ohne sie zu berühren und ohne sie zu verstehen.“

Der Arbeitslose, der zum Fahrraddieb wird, nachdem ihm seines gestohlen wurde und der sich vor seinem Jungen deswegen schämt, die Prostituierte, die ihre Vergangenheit nicht auslöschen kann, der nach dem Tode seiner Köchin hilflose Pensionist, der nicht den Mut hat, vor seinem beabsichtigten Freitode sein Hündchen umzubringen — es sind alles rein menschliche Motive in einer ungeschminkten Wirklichkeit. Es ist immer das Herz, das spricht, und nicht der Verstand. Und es ist die Schönheit des Menschen, der ewige Gegenstand jeder Kunst. So hat der Film auf Grund von dichterischen Ideen, einen Platz unter den Musen gefunden und kann erhobenen Hauptes in das strahlende Antlitz Apollons blicken.

Der Filmautor

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

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

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

Mährend der bildende Künstler auch in seinem Kunstwerk einen praktischen Zweck zu erfüllen, einen Auftrag auszuführen hat, zum Beispiel ein Haus zu bauen, eine Wand zu schmücken oder ein Porträt herzustellen, ist es dem Dich-

ter vergönnt, sich vollständig der eigenen Inspiration zu überlassen und keine Rücksicht auf praktische Zwecke zu nehmen. Aus diesem Grunde ist es möglich gewesen, daß sich Leute Dichter nannten, die ein *Handwerk der Dichtkunst*, die Grammatik, die Dramaturgie, die Verslehre gar nicht beherrschten. Von einem *Maler* verlangt man, daß er jahrelang die Akademie besucht, in Öl, in Tempera, al fresco, Miniatur und Kolossal, auf Leinwand, Holz und Elfenbein malen kann, die Gesetze der Anatomie, die Chemie der Farben beherrscht. Ein Dichter ist aber schon jemand, der gedruckt ist, gleichgültig ob er auch gelesen wird. Denn der *Dichter*, der ohne Auftrag arbeitet, trägt keine Verantwortung. Er hat nicht die geringste Erwartung zu erfüllen, braucht seinem Verleger nicht einmal die Möglichkeit eines Absatzes garantieren. Seine Verse können holperig sein, seine Sätze fehlerhaft und der Bau seiner Dichtung voll von Konstruktionsfehlern. Den eigenwilligen Architekten, über dessen Stiegen man stürzt, wird man verklagen, den Maler, dessen Farben verblasen, wird man nicht bezahlen, dem Bildhauer, dessen Figuren brüchig sind, dieselben an den Kopf werfen. Aber welcher Leser wird den Dichter belangen, über dessen Verse er gestolpert, aus dessen unlogischer Handlungslinie er nicht klug wurde und aus dessen Satzverhaspelungen er nicht herausgefunden hat? So war in einer *individualistischen Zeit* dem Dichter die Möglichkeit gegeben, sich verantwortungslos vom Leser zu entfernen. Losgelöst von der Gemeinschaft maßte er sich an, auf die Formen des Kunstgewerbes, wie es die Erzeugnisse des Films, der Presse und der Unterhaltungskunst sind, verachtungsvoll als gemeine Pöbelware herabzublicken. Kleist war ein ebenso guter Journalist wie Dichter, Goethe fand es nicht unter seiner Würde, banale Gelegenheitsgedichte für Abendunterhaltung herzustellen. Aber diese *L'art pour l'art*-Poeten glaubten sich die Finger zu beschmutzen, wenn sie einmal auf den Geschmack des Publikums Rücksicht nehmen sollten.

Die „*Filmdichtung*“, um das ominöse Wort einmal zu gebrauchen, verhält sich zur wahren Dichtung wie das Feuilleton zum Roman. Inhalt des ersteren ist eine aktuelle Betrachtung der Wirklichkeit, nur für den Zeitgeschmack berechnet, Inhalt des letzteren sind ewige Probleme, die aus der Zeitgebundenheit gehoben werden. Ebenso wie der Zeitungsartikel im allgemeinen *anonym* ist, aus der Kollektivarbeit einer Redaktion entstanden, und der Hauptschriftleiter formell die Verantwortung auch für die Artikel trägt, die er oft gar nicht gelesen hat, ist das Drehbuch für das Publikum anonym. Denn es ist aus einer Kollektivarbeit entstanden. Die Namen der Mitarbeiter sind für die Öffentlichkeit ganz uninteressant. Meistens stimmt auch die Aufzählung aller Bearbeiter gar nicht. In den dramaturgischen Bureaus tauchen plötzlich Stoffe auf, die oft schon jahrelang vorher unter ganz anderem Namen von anderen Autoren angeboten wurden. Das „*Gesetz der Parallelität*“ ist eine beliebte Ausrede von

Stoffverkäufern. In Wirklichkeit hat meistens der A und der B, die sich wegen *Plagiats* verklagen wollen, den gleichen Stoff von einem C übernommen, der sich nicht mehr wehrt, weil er schon dreißig Jahre tot ist. Dabei ist es gar nicht sicher, ob nicht der C den Stoff ganz harmlos von einem D übernommen hat. Denn früher fand man gar nichts dabei, Stoffe, Motive und ganze Stellen wörtlich zu „entnehmen“. Bruckner übernimmt ganze Passagen von Wagner —• damals nannte man das Citat! —Wagner übernahm ganze Stellen und Einfälle von *Beethoven*, der wiederum weniger wählerisch war und sich nicht scheute, bekannte Gassenhauer und Schlager zu neuer Gestalt zu bringen. Eines der größten Erfolgsstücke des vorigen Jahrhunderts, der „Narziß“ von Brachvogel, hat die Gestalt aus „Rameaus Neffen“ von Diderot übernommen. Shakespeare holte sich seine Storys aus dem Decamerone des Boccaccio oder aus den Novellen Bandellos. Wenn heute einmal einem Dichterling ein dramatischer Konflikt eingefallen ist, läßt er diesen als „seine Idee“ beim *Titelregister* eintragen, was eine Art Reichspatentamt für geistige Geburten ist, und würde am liebsten, wenn sich eine Bank dazu entschlösse, gleich eine Hypothek auf sein geistiges Eigentum aufnehmen und den Zinssatz, den dieses abwerfen soll, festlegen. Wenn ein Dramaturg seine Handlungslinie abändert — doch meistens nur deshalb, weil sie zu unlogisch konstruiert war — fühlt sich dieser Dichterling in seiner persönlichen Ehre gekränkt.

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

Zeichen auf ihr Werk zu drücken. Kann man sich verstellen, daß ein Parier verlangt hätte, daß man auf einer Tafel seinen Namen als den Erbauer an den Veitsdom hefte? Oder daß er Einspruch erhoben hätte, wenn man etwas umgebaut hätte? Heilig war nur der Zweck, ein Gotteshaus zu bauen. Die persönliche Eitelkeit erstarb in Demut. Nichts zeigt die Gebundenheit der hohen Kunst an das Handwerk deutlicher als eine *Kathedrale*. Die himmelstürmende, erdengelöste Ekstase tiefster Innerlichkeit, die die Schwerkraft überwindet und Wände in Glas, Pfeiler in Stäbe und Säulen in Blumenranken verwandelt, ist von Handwerkshänden erbaut, mit Zirkel und statischen Berechnungen konstruiert, aus der Überlegung eines praktischen Verstandes entstanden, der jedem schweregelösten Lot ein irdisches Widerlager schuf. Die *Bauhütte* ist die idealste Form, in der die höchste Kunst handwerklicher Zusammenarbeit entsteht. Die *Filmateliers* sind solche Bauhöfen, in der die Handwerker mit den Konstrukteuren, die künstlerischen Mitarbeiter mit den Kalkulatoren, das Gesamtkunstwerk aus Bild, Ton, Bewegung und Ausdruck schaffen. *Nur Künstler, die sich als Handwerker fühlen*, haben eine Berechtigung, an dem anonymen Kunstwerk des Films mitzuarbeiten. Für den Zuschauer sind nur die Namen der Schauspieler wichtig. Denn diese sieht er. So müßten alle Rollen, bis zur kleinsten, bekanntgegeben werden. Alle anderen Namen sind unwichtig. Wegen des Regisseurs, des Drehbuchmitautors, des Kameramanns, des Architekten oder gar wegen des Herstellungsleiters geht niemand ins Kino. Es genügt, wenn diese Namen dem Dutzend Menschen bekannt sind, die als Auftraggeber für sie in Betracht kommen.

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

Eine Zeitschrift¹ hat die Frage aufgeworfen: „*Braucht der Film den Dichter!*?“ Da über den Film meistens von Menschen gelehrt geschrieben wird, die keine Ahnung haben, wie ein Film gemacht wird, sei hier kurz und bündig die Frage beantwortet: „Der Dichter, der sich der Kollektivarbeit des Films nicht fügen will, soll ruhig zu Hause bleiben! Der Film braucht nur den Handwerker. Was vom Dichter verwendungsfähig ist, das holt er sich von ihm!“ Wenn nämlich ein Dichter nicht nur seiner eigenen willkürlichen Eingebung folgt, sondern auch das dramatische Handwerk versteht und den Geschmack des Volkes kennt, dann zählt er ohnedies zu den Großverdienern im Film. Man hätte daher die Rundfrage über ihre Erfahrungen mit dem Film auch an andere erfolgreiche Dramatiker stellen sollen, wie Bernard Shaw, Sascha Guitry, Curt Goetz, Richard Billinger, Rolf Lauckner, Gerhard Menzel, Jochen Huth, u. a. oder die Filmeinnahmen der Erben von Sudermann, Pirandello, Sardou und Dumas prüfen, um zu erkennen, welche Beträge der Film dramatischen Dichtern zahlt. Wenn man aber von einem Bühnenverlag erfährt, daß von 460 geprüften Autoren nur vier die dramatischen Regeln beherrschten und verlegt werden konnten, so kann man leicht erkennen, wie wenig gerade in Deutschland von den „Dichtern“ für den Film geeignet sind. *Der Handlungsau(bau spielt aber gerade beim Theater und Film die Rolle des Geldes im Leben*. Er ist das Mittel zum Zwecke der Unterhaltung. Ohne Geld kein Essen, Wohnen und Kleiden! Ohne dramatischen Einfall und Spannung ist niemand im Theater zu halten. Nicht etwa, daß das Geld die Hauptsache, oder der Zweck des Lebens wäre! Nur das unentbehrliche Mittel. Man kann natürlich auch ohne Geld leben, zum Beispiel am Äquator, sowie man auch einen Film ohne Handlung machen kann, zum Beispiel einen Kulturfilm. Doch hält man seine Vorführung höchstens zwanzig Minuten lang aus. Daher ist der Film auf Drehbuchautoren angewiesen, die das dramatische Handwerk beherrschen. Zu den bekanntesten gehören: Harald Bratt, Curt I. Braun, Harald Braun, Emil Burri, Geza von Czifra, Axel Eggebrecht, Walter Forster, Peter Francke, Eberhard Frowein, Jacob Geis, Thea von Harbou, Georg Klaren, Alexander Lix und Ernst Marischka. Drehbuchautoren, die auch Spielleiter sind, stellen die vieldiskutierte Personalunion dar: Fritz Peter Buch, Helmut Käutner, M. W. Kimmich, K. G. Külb, Alois Lippi, Philipp Lothar Mayring, R. A. Stemmle, H. H. Zerlett. In Luis *Trenker* sehen wir den Gesamtkünstler, der seine Gestalten zu gedruckten Romanen und verfilmten Drehbüchern verarbeitet, selbst spielt und inszeniert.

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

Rene *Clair* sagt in „Arts“ am 26. 11. 1952: „Ich habe kein Geheimnis. Sie kennen meine Auffassung von der Filmkunst: Ein einzelner Mensch soll die Grundlage eines Filmes bilden: die Idee haben, das Drehbuch und die Dialoge schreiben, den Film inszenieren und drehen. Auf diese Weise kann ein Film nicht seinem Schöpfer entgleiten und wird sein Spiegel sein.“

Dramaturgie des Films

Erst im Film fand der Dramaturg sein richtiges Betätigungsfeld. *Lessing* und *Goethe* verstanden unter einem Dramaturgen nur einen Theaterkritiker, und alle Bücher, die den hochtrabenden Titel „Dramaturgie“ tragen, bestehen meistens nur aus Kritiken und Essays. Erst *Schiller*¹ wies dem Dramaturgen auch eine praktische und schöpferische Tätigkeit zu, nämlich Stücke für die Bühne einzurichten. Die erste dramaturgische Tätigkeit entfalteten Schiller und Goethe am Theater in Weimar. Der *Dramaturg* richtet Theaterstücke für die Bühne und die jeweiligen Gegebenheiten ein, macht Kürzungen, führt Änderungen durch, modernisiert einen Text, fügt aktuelle Anspielungen ein, erläutert im Programmheft den Sinn der Aufführung und ist dem Spielleiter und Bühnenbildner behilflich, den Stil der Aufführung durch Vorlage von historischem Material zu treffen. Wenn wir aber in der Praxis die Stellung des Dramaturgen am Theater prüfen und das, was Artur Kutscher² darüber schreibt, so finden wir, daß der Dramaturg oft nur ein Mädchen für alles ist, Hilfsregisseur, Pressechef und praktischer Handlanger in einer Person.

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

Die Dramaturgische Abteilung einer Filmherstellungsfirma teilt sich in folgende Abteilungen ein: Lektorat, Zentraldramaturgie, Geschäftsführende Dramaturgie und Führungsdramaturgie.

Das *Lektorat* hat die Aufgabe, alle Laieneinsendungen von eingesandten Exposes, Filmanregungen und Manuskripten zu prüfen. Außerdem verfolgt das Lektorat alle Neuerscheinungen von Romanen und Theaterstücken und fordert

¹ Friedrich Schiller: „Entwurf einer Mannheimer Dramaturgie.“

² Artur Kutscher: „Grundriß der Theaterwissenschaft“ (München 1949).

bei den Verlegern Leseexemplare an, wenn nicht die Verleger von sich aus, oft vor Erscheinen, Probeabzüge einreichen. Der Lektor verfaßt über jedes gelesene Werk ein *Gutachten*. Dieses gliedert er folgendermaßen: Im ersten Absatz faßt er das Thema in einem Satz zusammen. Im zweiten Absatz erzählt er so kurz wie möglich den Inhalt. Er schildert deutlich, wie die dramatische Handlungsführung verläuft. Im dritten Absatz gibt er seine Stellungnahme. Er führt an, welche Eigenschaften den Stoff für eine Verfilmung geeignet oder ungeeignet erscheinen lassen. Er kann in diesem Absatz eine negative kritische Betrachtungsweise anwenden. Im vierten Absatz macht er Änderungsvorschläge. Darin muß seine positive Kritik liegen. Hat er zuerst aufgezählt, was alles ungeeignet war, so muß er hier zeigen, wie man es besser machen müßte. Im letzten Absatz fällt er in einem Satz sein Urteil und fügt eine Klassifikation hinzu. 1 bedeutet gut, 2 brauchbar, 3 teilweise brauchbar, 4 unbrauchbar.

Das Gutachten soll womöglich nur eine Schreibmaschinenseite einnehmen. Bei dieser Einteilung kann jeder sehen, ob das Thema, die Handlungsführung, die filmischen Möglichkeiten den Stoff interessant erscheinen lassen, und er kann sich, unabhängig von dem Urteil des Lektors, ein eigenes Urteil bilden. Die Leseurteile des Lektorates werden von dessen Leiter gesiebt und die brauchbaren Stoffe an die *Zentraldramaturgie* weitergegeben. Die Zentraldramaturgie, die vom *Chefdramaturgen* geleitet wird, hat die Aufgabe, das kommende Produktionsprogramm im Einvernehmen mit dem Produktionschef zu entwerfen und die zu verfilmenden Stoffe auszuwählen. Aber nur sehr wenige Stoffe, die das Lektorat weitergeleitet hat, kommen in die engere Wahl. Meistens ist es so, daß der Produktionschef mit dem Chefdramaturgen bestimmte Themen aussucht und daß dann für das gewählte Thema erst ein Stoff gefunden oder geschrieben werden muß. Als fünfter Film des vorzubereitenden Produktionsjahres soll zum Beispiel ein Film um Luther gestaltet werden, oder um ein Bergwerksunglück oder ein Stoff mit vielen Kinderrollen. Jetzt beauftragt der Chefdramaturg das Lektorat und die Dramaturgen, in geschichtlichen Quellen, Romanen, Theaterstücken und anderen Erscheinungen eine dramatische Handlung zu finden, die das Leben Luthers, ein Bergwerksunglück oder viele Kinderrollen enthält.

Wenn ein Stoff ausgewählt ist, wird er an eine Herstellungsgruppe verteilt. Nun wird ein Produktionsleiter mitverantwortlich für die Verwandlung des Stoffes in ein fertiges Drehbuch. In Einvernahme mit ihm erteilt der Chefdramaturg an einen Autor oder gleich an mehrere den *Auftrag*, nach dem ausgewählten Stoff, der in Form eines Romans oder Theaterstücks, oder nur in einer Sammlung von Quellen und Angaben besteht, oft auch nur in einer geistigen Anregung, eine Filmhandlung zu schreiben. Zuerst wird ein *Expose-Auftrag* gegeben. Das beste Expose dient als Grundlage zu einem *Treatment-*

auftrag. Das Treatment muß die Billigung des Produktionschefs und Chefdramaturgen finden. Dann wird ein *Drehbuchauftrag* erteilt. Nun beginnt die eigentliche *Führung des Stoffes*, die einem besonderen Dramaturgen anvertraut wird. Seine Aufgabe ist es, die Wünsche des Produktionsleiters und Spielleiters beim Autor durchzusetzen. Die Wünsche des Spielleiters sind künstlerischer, die des Produktionsleiters praktischer Natur. Der Produktionsleiter ist für die geschäftliche Seite, die Kalkulation und den Drehplan verantwortlich. Im Drehbuch wollen der Spielleiter und der Produktionsleiter ihre Wünsche verwirklicht sehen. Es werden ein oder mehrere *Rohdrehbücher* geschrieben, das sind literarische Drehbücher, noch ohne technische Filmanweisungen. Aufgabe des führenden Dramaturgen ist es, dem Autor zu helfen, die Wünsche der Filmfirma zu berücksichtigen. Oft schreibt der Dramaturg mit, auf alle Fälle macht er die Änderungen, die gewünscht werden. Läßt sich der Autor nicht hineinreden, so läßt man ihn sein Rohdrehbuch ungestört fertig schreiben und ändert es dann ohne sein Einverständnis ab. An das zur Verfilmung bestimmte Rohdrehbuch wird dann der Spielleiter herangesetzt, der es mit Hilfe des Kameramanns, des Tonmeisters und des Produktionsleiters zum endgültigen Drehbuch vervollständigt. Auch diese Arbeit muß der führende Dramaturg überwachen. Ja er geht sogar mit dem Film ins Atelier, um Änderungen während der Dreharbeit zu machen und die Muster jeden Tag zu sehen und die Wirkung abzuschätzen.

Der geschäftsführende Dramaturg schließt die Verträge ab, führt die Verhandlungen mit den Autoren und Verlegern, denen er die Stoffe abkauft und erteilt die Aufträge. Bei Abschluß des Vertrages bekommt der Autor ein Drittel, bei Ablieferung das zweite Drittel. Das dritte Drittel bekommt der Autor bei Drehbuchaufträgen nur dann ausbezahlt, wenn keine Änderungen notwendig sind. Sonst wird das einbehaltene Drittel für einen neuen Auftrag verwendet. Es wird dann ein zweiter Autor „herangesetzt“, der dann die Änderungen gemeinsam mit dem Dramaturgen macht. Wenn der Dramaturg, der den Stoff führt, einen zweiten Autor ersetzt, bekommt er von der Filmfirma eine Prämie. Ebenso pflegen die Filmfirmen ihren Dramaturgen für jeden angekauften Stoff und verwendeten Titel, den der Dramaturg vorgeschlagen hat, eine Prämie zu zahlen. Für einen Exposeauftrag werden an einen Autor 200 bis 500 Mark gezahlt, für einen Treatmentauftrag 1000 bis 2000 Mark, für ein Drehbuch 3000 bis 10000 Mark. Der Preis für Stoffe läßt sich nicht festsetzen. Er schwankt zwischen 1000 und 10000 Mark und erhöht sich bei gedruckten Büchern und aufgeführten Theaterstücken je nach der Berühmtheit des Autors.

Es sei aber vorweg gesagt, daß die Autoren, die am Film viel verdienen, ebenso wie die guten Dramaturgen, sehr selten sind. Denn nur wer die drama-

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

Die dramaturgische Abteilung einer Filmfirma ist eine *rein literarische*, abseits von dem Atelierbetrieb und dem ganzen technischen Apparat. Die Eignung eines Dramaturgen und Autors hat nichts mit seinen Kenntnissen des *technischen Werdeganges* eines Filmes zu tun. Wenn auch Artur Kutscher³ sagt: „Der Stil des Films kann nur durch den Regisseur zur Ausprägung kommen. Das Drehbuch ist nichts anderes als eine schriftliche Festlegung, eine Kontur des Filmgedankens, nicht schon Gestaltung“, so braucht sich der Autor und Dramaturg über die Gestaltung anfangs nicht den Kopf zu zerbrechen. Die Kenntnis der Filmherstellung befähigt einen noch lange nicht, einen Film zu schreiben. Diese Fähigkeit muß eine dichterische und auch ohne Kenntnis der Filmtechnik vorhanden sein.

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

Mele theoretische Abhandlungen über den Film nehmen den Standpunkt dieses über *untergeordnete technische Mittel* stolpernden Theoretikers ein.

³ Artur Kutscher: „Grundriß der Theaterwissenschaft“ (München 1949).

Diese Leute sehen so viele Einstellungen, Zeitlupen und Zeitraffer, optische Tricks, raffinierte Schnitte, Blendungen, Überblendungen, Parallelitätsüberblendungen, Kontrastüberblendungen, akustische Überblendungen, Wischbilder, Simultanmontagen, Geräuscheffekte und „filmische Gestaltung“, die der „Genialität und Schöpferkraft“ ganz gewöhnlicher Regisseure, Kameramänner und Schnittmeister entspringen, daß sie den Film für eine ganz neue Kunst erklären, die eigene Gesetze hat und nichts mit den anderen Kunstformen, die eine Handlung dramatisch gestalten, wie Schauspiel, Oper, Operette, Roman und Novelle, gemein haben. Diese Theoretiker sehen in den technischen Mitteln *Selbstzweck*, so daß ihr Blick von Blenden verblendet, von Einstellungen verstellt und von Montagen verbaut ist. Sie gebrauchen als Ausrede für ihre Verwirrung das Zauberwort „*filmisch*“, womit sie alles bezeichnen, wofür sie keine Erklärung aus einer anderen Kunstform finden ⁴.

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

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

⁴ Bruno Rehlinger gibt in seinem Buche „Der Begriff filmisch“ (Schaubühne Bd. 18) folgende Definition: „Die Anwendungen von der technischen Erscheinung Film gegebenen und durch sie bedingten optischen und akustischen Ausdrucksmittel der Gestaltung einer eigengesetzlichen Ausdrucksform.“ Siehe meine Definition auf Seite 175!

Gunter Groll⁵ dagegen sagt: „Die Zeit ist noch nicht reif für die endgültige Dramaturgie des Films, und der Film ist noch viel zu jung und traditionslos, um schon bis in seine letzten Tiefen durchschaut werden zu können.“ Er will aus dem Kampf mit dem Material, im kämpferischen Experiment die Grundlagen für eine Dramaturgie des Films schaffen, die er aus den filmischen Gesetzen ableiten will. Es gibt aber keinen Kampf der Handlung mit dem Material, sondern nur eine Beherrschung des Materials, das der Handlung dienstbar gemacht werden muß.

Gerhard Wahnrau⁶ nimmt einen ähnlichen resignierenden Standpunkt ein: „Die Unsicherheit jedes Films aber wird am stärksten durch die Unklarheit über die Fragen seines Gestaltens bedingt. Diese Krise in der Gestaltung dauert schon weit über zehn Jahre, ist aus der Zeit des stummen in die des tönenden Films überkommen. Der Praxis ist es aber nicht geglückt, Klarheit zu schaffen; vielleicht konnte es ihr auch gar nicht gelingen, da sie viel zu sehr in den Herstellungsbetrieb eingespannt war, wodurch meist eine kritische Haltung nicht gefunden werden konnte. Daher bemühen sich seit Jahren Theoretiker, eine Gesetzlichkeit für den Film, eine Dramaturgie zu finden.“

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

Dramaturgie muß jeder beherrschen, der eine Handlung dichten will, einerlei, ob diese als Grundlage für einen Roman, ein Theaterstück oder einen Film dienen soll.

Aristoteles wendet die Gesetze seiner Poetik, die er für die *Tragödie* an wendet, in gleicher Weise für das *Epos* an: „Das Epos muß die nämlichen Arten aufzeigen, wie die Tragödie, es muß nämlich einfach oder verwickelt oder ethisch oder pathetisch sein. Auch die Bestandteile sind die gleichen, das Musikalische und das Theatralische ausgenommen, denn auch das Epos braucht Peripetien, Erkennungsszenen, Charaktere und Pathos, und auch das Epos muß sich in Gedanken sowie im sprachlichen Ausdruck wohl verhalten.“ Daher gibt die *Ilias*, die einfach und pathetisch ist, und die *Odyssee*, die verwickelt und ethisch ist, nur den Stoff zu je einer Tragödie. Denn Homer hat nicht wie ein Chronist den ganzen trojanischen Krieg von Anfang bis zu Ende erzählt, sondern nahm für jedes Epos nur einen einzelnen Teil zum Vorwurf, den er mit Episoden erweiterte, die den Zweck haben, *die Dichtung zu gliedern*. Ein kunstvoller Roman muß ebenso sorgfältig gebaut sein wie ein Drama⁷.

*5 Gunter Groll: „Film, die unentdeckte Kunst“ (München 1937).

*6 Gerhard Wahnrau: „Spielfilm und Handlung“ (Rostock 1939).

*7 Siehe: Zolanus: „Die Technik des Romans“ (Berlin 1914).

Die großen Romane der Weltliteratur, wie die von Balzac, Tolstoi, Dickens, Walter Scott, Hamsun, Bromfield sind alle nach dem gleichen Schema gebaut. Nehmen wir zum Beispiel „Die Römerin“ von Alberto Moravia: Eine Hauptperson und ihre Gegenspielerin, die Mutter, werden in einen Konflikt gestellt. Die Mutter will die Tochter prostituieren, diese dagegen will eine bürgerliche Ehe mit einem Chauffeur eingehen. Doch auch mit diesem beginnt eine Kampfhandlung, als er merkt, daß seine Braut Malern Modell steht. Nun dreht sich die Situation insofern, als der Chauffeur, der in Wirklichkeit verheiratet ist, den Zuhälter machen will. Die Römerin ist enttäuscht von den Männern und, obwohl alle anderen sehr nett zu ihr sind, beschließt sie, sich kalt berechnend zu verkaufen, aus Rache an ihren zerbrochenen Idealen. So will sie sich an den Männern rächen und gelangt in immer neue Verwicklungen mit diesen, die die Schlußhandlung immer weiter hinausschieben, die Leser immer mehr in Spannung versetzend.

Es gibt Romane mit zwei Handlungen, die sich in rhythmischer Aufeinanderfolge durchkreuzen und kapitelweise unterbrechen. Epische Sujets erhalten Spannung durch eine Rahmenhandlung, die das Ende vorwegnimmt und dadurch dem Leser ein Wissen vermittelt, das den Personen abgeht.

Aber selbst eine so lockere Unterhaltungsform wie die Theaterrevue bedarf einer durchgehenden Spannung, eines wenn auch noch so dünnen roten Fadens, der den Bildern einen Zusammenhang gibt. Cino Caimi⁸ schreibt über die amerikanische Revue: „Das wichtigste bei einem ‚Musical‘ sind die Sketches, die Partitur und das Buch. Eine Wahrheit, die Europa noch nicht begriffen hat, ist: eine Revue muß nicht weniger als ein Drama und alle anderen theatralischen Produktionen aus erster Hand geschaffen sein. Zuerst muß man etwas zu sagen haben und es dann gut sagen. Die amerikanische Revue basiert sich auf Text und Tanz. Sie erzählt wirklich etwas, eine vollendete Episode, und die Handlung ist im Zentrum des Interesses der ganzen Aufführung, während in Europa die Handlung nur ein Vorwand für den Aufwand der Ausstattung und die Nabelschau ist.“

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

Der bedeutende Darsteller *Emil Jannings*, der bemüht war, seinen Filmen eine besonders künstlerische und dramatische Note zu verleihen, verglich den

^{*8} in der Zeitschrift „Il Dramma“ (Turin, 15. Mai 1949).

Stand des Tonfilms⁹ mit dem frühen Entwicklungsstadium der deutschen Sprechbühne zur Zeit des jungen Schiller. Jannings nannte *die Tragödie eine Kunstgattung, deren Gesetze für den modernen Spielfilm ebenso zu gelten haben wie für die alte Sprechbühne* und glaubte, daß durch die Größe des dramatischen Vorwurfs eine klassische Zeit des deutschen Films kommen werde. Emil Jannings war der erste, der es wagte, ein Bühnenwerk in einem einzigen Bühnenraum, mit unveränderter Bühnensprache und mit drastischer Bühnengestik zu verfilmen: Kleists „Zerbrochener Krug“. Dadurch, daß er bestrebt war, in den von ihm betreuten und dargestellten Filmen nicht nur Vordergrundfiguren zu geben, sondern bei jeder Gestalt im Verborgenen den Ewigkeitswert aufleuchten zu lassen, fühlte er sich viel mehr dem dichterischen als dem rein filmischen Gehalt verbunden. Mit diesem, der dramatischen Dichtung abgewonnenen Ethos, wies er nicht nur dem deutschen Film, sondern auch dem amerikanischen den Weg. Die Amerikaner geben zu, daß die stummen Filme „Anna Boleyn“ und „Dubarry“, in denen Emil Jannings Heinrich VIII. und Ludwig XVI. spielte, die ersten waren, an denen ein großer Menschendarsteller mehr als Unterhaltung bot und die Tragweite einer großen dramatischen Dichtung sichtbar machte. Ein Beweis, daß nur der dichterische und nicht der „filmische“ Gehalt einem Film künstlerischen Wert über die Tages Wirkung hinaus verleiht.

Der Welterfolg des Originaltextes von Shakespeare in der Verfilmung von „Heinrich V.“ und „Hamlet“ beweist zur Genüge diese Ansicht.

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

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

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

⁹ In einem Gespräch mit dem Verfasser.

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

Das zweite Mal beurteilt man die Handlung, die klar und einfach abrollt, denn alles Nebensächliche schrumpft zusammen — wie ein *Exposeautor*, der mit sichtigem Verstand die großen Umriss der Spannungskonstruktion entwirft. Nun sieht man auch die Nebenpersonen und achtet auf die Feinheiten der Regie. Man ist schon eingeweiht, denn man weiß, wie der Film weitergeht. So betrachtet man, wie der Film „gemacht“ ist. *Das dritte Mal* erlebt man den Film wie der Verfasser des *Treatments*. Denn jetzt rollt der Film in einzelnen Bildfolgen ab, die handlungsmäßige Gruppen bilden. Die Details der Handlung, die einzelnen Spannungsetappen und wie diese in sich gegliedert sind. Man sieht jetzt nicht nur die Nebenpersonen, auch die Dinge: Eine Uhr, die eine bestimmte Stunde zeigt, ein Kalenderblatt, die Länge einer Zigarre und alle Details, die von dramatischer Bedeutung sind. Mit einem Wort, wie jede Situation gebaut ist. Man erkennt die Hand des Regisseurs.

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

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

Hat man sich an klassischen Dramen und Filmen geschult, betrachte man vom dramaturgischen Standpunkt auch schlechte Theaterstücke und Filme, denn aus den Fehlern kann man oft ebensoviel lernen wie aus den Vorzügen. In erstaunlich kurzer Zeit wird man sich ein sicheres Urteil verschaffen.

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

Der wesentliche Unterschied zwischen Theaterdramaturgie und der des Films ist, daß im Theaterstück jeder Akt einen *eigenen Spannungsbogen* haben muß, während im Film die Effekte des „Vorhangs“ wegfallen. Daher müssen nach strengen dramaturgischen Regeln nur *die beiden Eckpfeiler* der Handlung, der *Anfang* und der *Schluß*, gebildet sein.

Während der Bühnenautor und viel mehr noch der Theaterdirektor befürchten muß, daß sich das Publikum in der Pause verläuft oder nach einem Vorhang das Weite sucht, wenn der gerade gespielte Akt an Spannung nachgelassen hat, kann der Drehbuchautor dem Zuschauer in

der Mitte des Films wohl einige Längen zumuten, ohne befürchten zu müssen, daß Leute, die gerade gelangweilt sind, im Dunkeln das Kino verlassen.

Joseph Gregor¹⁰ behandelt in seinem ausgezeichneten Buch den Unterschied zwischen Theater- und Filmdramaturgie. Seiner Meinung nach muß ein Film viel strenger nach dramaturgischen Gesetzen, viel geradliniger und unmißverständlicher gebaut sein, als ein Theaterstück, das durch die "Vielseitigkeit der Bühnenmöglichkeiten größeren Spielraum hat. Er stellt als Grundsatz der Filmdramaturgie auf, den Vorwurf linear zu verlängern, als einfache Erzählung, die die vielfache Überkreuzung der Bühnenhandlung vermeidet. Die Bühnenhandlung, die abschweifen und sich verzweigen kann, muß liniert, ausgezogen, mit Vor-, Zwischen- und Schlußstufen versehen werden. Am Vergleich verschiedener Bühnen- und Filmfassungen bekannter Themen wird dies erläutert, wobei die verfilmten Theaterstücke einer besonderen Betrachtung unterzogen werden.

Es sei hier der Sonderfall vermerkt, daß in dem amerikanischen Kriminalfilm „Night must fall“ die Einheit des Raumes eingehalten ist, indem der ganze Film nur in drei Räumen einer Mila und in dem davor liegenden Garten spielt. Alfred Hitchcock hält in dem Thriller „The Rope“ (Der Strang) die Einheit der Zeit so streng ein, daß die Spieldauer mit der Handlungsdauer übereinstimmt. Dadurch erzeugt er eine atemberaubende Spannung und Todesangst um einen Koffer, in dem sich ein Erdrosselter befindet. Die Einheit der Handlung ist fast in allen guten Filmen eingehalten.

Es sei ein für allemal festgestellt, daß der Erfolg eines Films immer von der Güte des Drehbuches abhängt. Schauspielerische Leistungen, filmische Effekte, Feinfühligkeit der Regie können immer nur zusätzliche Werte sein. Der Spielleiter Heinz Hilpert hat einmal gesagt, es gibt keinen Film, der besser als sein Drehbuch ist. Jeder Theaterdirektor wird den gleichen Standpunkt in bezug auf seine Theaterstücke vertreten. Der beste Heldentenor wird einer schlechten Oper niemals zu dem Erfolg des „Siegfried“ verhelfen können. Ausschlaggebend für den Erfolg eines Films ist, mit welcher Vehemenz am Anfang das Publikum für den Stoff interessiert wird und wie tief es die *Schlußhandlung* mitreißt. Wenn die letzte Viertelstunde das Publikum wirklich gepackt hat, wird es in bester Zufriedenheit das Kino verlassen und dem Film eine gute Nachrede sichern. Daher wird die größte Sorgfalt bei der Dramaturgie des Drehbuches auf die strengste Berücksichtigung der dramaturgischen Regeln in der Schlußhandlung gelegt. Das geht soweit, daß amerikanische Filme oft das ganze letzte Drittel mit dem Feuerwerk der altbewährten Spannungsmittel der *vierten Steigerungsstufe*, des *Hinausschubs der Entscheidung*, den *neuen Verwicklungen*,

*10 Joseph Gregor „Das Zeitalter des Films“ (Wien 1932).

*11 Siehe Seite 84 f.

dem *Gipfelpunkt*, dem *Geniestreich*, der *Peripetie*, *letzten Hemmung* und *Lösungsspitze* anfüllen. In *Kriminalfilmen* kann man beobachten, wie sich oft vier- bis fünfmal die Handlung dreht, bis die erlösende Schlußhandlung die ununterbrochen erwartete Entscheidung bringt. Ein gestohlener Diamant wird fünfmal vom Dieb zum belasteten Verfolger und wieder zum Dieb geschmuggelt, um die Polizei irrezuführen. In jedem amerikanischen Film wird man beobachten können, wie die *Schlußhandlung* mit mathematischer Genauigkeit alle Kunststücke der Dramaturgie ablaufen läßt. Da kann ein Film, wie *Frisco Expres*, noch so episch und breit erscheinen, als wenn er ein Roman wäre, in der letzten Viertelstunde gibt es Spannungen, Höhe- und Wendepunkte, in denen die Handlung herumschlägt und in sich überstürzenden Aktionen den Zuschauer irreführt, bis der Schluß ihn beruhigt. Ebenso muß der *Anfang* eines jeden Films wie ein Blitz einschlagen, womöglich gleich mit erregendem Moment, Irreführung und Beleidigung. Denn der Zuschauer muß aufgerüttelt und mit Gewalt in die Stimmung des Films versetzt werden.

Wenn der Drehbuchautor auch im Haupt- und Mittelteil weniger streng an die dramaturgischen Regeln gebunden ist, die der Bühnenautor berücksichtigen muß, so wäre es doch ganz falsch, wenn er glaubte, er könne sich in *Nebensächlichkeiten* und *epischen Breiten* verlieren. Denn gerade der Film erfordert, weil das Publikum mit angestrengter Aufmerksamkeit ihm folgt, intensiver als ein Schauspiel oder ein Musikstück, daß nichts gezeigt oder gesagt wird, was nicht unmittelbar mit der Haupthandlung in fördernder oder hemmender Beziehung steht. Eine Vorgeschichte auszuwalzen, lange Zeiträume zu überbrücken, in Rückblendungen Vergangenheit zu zeigen, Nebenhandlungen anzuschneiden, die dann nicht weitergeführt werden, all diese Freiheiten, die sich der Romanschreiber erlauben kann, lehnt das Kinopublikum, das sich dadurch an der Nase herumgeführt hält, ab. *Die Filmhandlung muß genau so straff gebaut, so übersichtlich klar und unmißverständlich nur auf ein Ziel gerichtet sein, wie ein Theaterstück.* Man muß von Anfang an wissen, wer ist der Held? Wer soll siegen? Was soll erreicht werden? Und alles, was nicht unmittelbar mit diesem Streben im Zusammenhang steht, muß weggelassen werden.

Jeder Versuch, einen Film *ohne dramatische Handlung* zu gestalten, ist mißglückt. Meines Wissens gibt es nur zwei Filme ohne dramatische Handlung und ohne Konflikt: Die *Louisiana Story* von Robert Flaherty, die den Alltag einer Arbeiterfamilie an einer Petroleumquelle zeigt, die eine idyllische Landschaft in eine Industriewüste verwandelt. Die Poesie zarter Seelenschilderung der einfachen Menschen, Tiere, Pflanzen und Gegenstände schafft eine innere Musik von zauberhafter Schönheit. In Frankreich hat Georges Rouquier in „*Farrebique*“ mit weniger Glück den Alltag eines Bauernhofes filmisch festgehalten.

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

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

1. *Die Rahmenhandlung*. So wurde nach dem undramatischen Roman von Fontane „*Effi Briest*“ der Film „Der Schritt vom Wege“ von Georg Klaren und Eckart von Naso so bearbeitet, daß bereits am Anfang das Grab der Heldin zu sehen ist. Ihre Eltern beklagen ihr Geschick. So weiß das Publikum, wenn ihr Leben gezeigt wird, mehr als die Heldin, nämlich, daß es schief ausgehen wird. Außerdem ist man irregeführt. Man glaubt, daß sie sich bei jeder traurigen Situation umbringen wird. Doch stirbt sie eines ganz natürlichen Todes an gebrochenem Herzen. Die „Preußische Liebesgeschichte“ von Rolf Lauchner² beginnt damit, daß der greise Kaiser Wilhelm I. am vierzigsten Todestag seiner Geliebten deren Bild betrachtet. Wenn die eigentliche Filmhandlung beginnt, weiß der Zuschauer bereits, daß Elisa von Radziwill trotz aller Bemühungen ihren erlobten nicht bekommen wird. Dieses Wissen, im Widerspruch zu den gezeigten Hoffnungen, erzeugt Spannung. Andere Hilfsmittel, um das Fehlen einer durchgehend konstruierten Handlung zu vertuschen, sind: Geld, die große Szene und Einzelspannungen.

2. *Geld*: Ein Film mit einem guten Drehbuch kann billig und ohne Stars gemacht werden. Wilhelm Teil, von einer Schulklasse aufgeführt, wird seine dramatische Wirkung nicht verlieren. Ein schlechtes Stück muß aber teuer inszeniert und mit Stars bis in die Dienerrollen besetzt werden, um ein Erfolg zu werden.

*12 Das Drehbuch erschien als Buch (München 1938).

Beim Film gibt es aber noch viel grandiosere Möglichkeiten des Geldausgebens: Man engagiere zweitausend Komparsen, pflanze sie in Mammutbauten und setze diese dann unter Wasser! Auch ist die Verwendung wilder Tiere erprobt. Historischer Prunk und revuemäßige Ausstattung, Barszenen, die geschickt in guten Filmen die dramatische Konstruktion verdecken, lassen schlechte Autoren glauben, daß damit eine gutgebaute Handlung ersetzt werden könnte! Welch ein Irrtum!

3. *Die große Szene* ist ebenfalls ein Bestandteil amerikanischer Filme wie französischer Sensationsschauspiele und großer Opern. Sie ist aber dort nichts anderes als nur ein Bestandteil einer gut gebauten, sich folgerichtig entwickelnden Handlung. Die große Szene, noch so gesteigert, genügt nicht, wenn sie ohne dramaturgische Verzahnung in einer folgerichtigen Handlung verankert ist. Nun greift der Stümper zu folgendem Mittel: Es hat nichts genützt, die große Szene zu steigern. Also nimmt er mehrere große Szenen und reiht eine nach gewissen „epischen“ Ruhepausen an die andere. (Episch ist eine vornehme Ausdrucksweise für undramatisch!) Dieser Massenansturm von großen Szenen beeindruckt dermaßen das beschränkte Aufnahmevermögen des Zuschauers, daß er verwirrt wird. Auf diese Weise merkt er nicht, daß die Handlung ohne Zusammenhang ist und bleibt, solange er im Kino sitzt, von der Fülle des Gebotenen beeindruckt. Nachher wird er nicht mehr von dem Stoff gepackt und vergißt ihn bald. Den gutgebauten Film dagegen merkt er sich jahrelang.

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

Einzelspannungen werden dadurch erzeugt, daß auf eine Erwartung eine Überraschung folgt. Wenn bei einer Handlung statt des beabsichtigten Zweckes das Gegenteil eintritt. Im Dialog kann Spannung durch Mißverständnis oder durch Aneinandervorbeireden erzeugt werden.

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

Auf ebensolche Weise teilt der Landrat Dr. Koch mit, daß er den Ort verlassen muß. Dieser ist wütend, will sich beschweren, um erst nach seiner Erregung

zu erfahren, daß er nach Berlin versetzt wird. Die Behandlung der hysterischen Baronin und der Dank ihres Gatten an Dr. Koch ist in gleichen dreigeteilten Steigerungen durchgeführt. Wenn die Baronin ihre lächerlichen Leiden aufdringlich dem Arzt erzählt, erwartet man, daß sie der Mann der Wissenschaft hinauswerfen wird. Er behandelt sie aber anfangs ganz ernsthaft, um sie dann mit kaltem Wasser anzuschütten. Sie wird sich bei ihrem Mann beschweren. Dieser kommt auch polternd. Statt ungehalten zu sein, beschenkt er den Landarzt, dem es gelungen ist, seine Frau richtig zu behandeln. Einzelspannung kann auch durch *Retardieren*, das Hinausschieben eines erwarteten Zieles, entstehen. Der Film „Dreizehn Stühle“ bezog seine ganze Spannung aus dem Umstand, daß sich eine gesuchte Geldsumme in dem letzten der einzeln verkauften dreizehn Stühle befand, die alle einzeln gesucht und untersucht wurden. Mit dem Retardieren verbunden ist das *Unterbrechen*. In dem Moment, in dem der Effekt erwartet wird, unterbricht man die Handlung und zeigt eine andere Szene. Es sollen immer verschiedene Situationen aufeinanderfolgen. Dadurch entsteht Abwechslung.

Alle diese Mittel können aber nicht eine durchgehende Spannung ersetzen. Vielmehr benötigt eine Filmhandlung, ebenso wie ein Drama als Ausgangspunkt der Handlung, einen *Konflikt*. Dieser muß nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit in sich steigernden dramatischen Situationen logisch entwickelt werden, bis ein von Anfang gestecktes Ziel, das niemals aus den Augen verloren werden darf, erreicht oder nicht erreicht wird. Von Anfang bis Ende muß ein durchgehender Spannungsbogen konstruiert sein, der den Gesetzen der *Theaterdramaturgie*¹³ vollauf entspricht.

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

*13 Siehe den Abschnitt „Technik des Dramas“.

digenden oder ursprünglich erwarteten Ausgang nach neuerlichem *Umschlag*, *Hinausschub der Entscheidung* und neuen Überraschungen.

Eine *Filmhandlung* muß wie die eines Dramas chthonisch *in sich geschlossen* sein. Wie eine Kugel, in deren Innern Planeten kreisen, muß alles nach den Gesetzen des Gleichgewichts ausbalanciert sein. Die Handlung muß nach außen hermetisch verschlossen sein. Bei der kleinsten Öffnung nach einer Außenwelt, die in keinem Gleichgewichtsverhältnis zum Innern der Kugel steht, gerät das ganze Gefüge in Unordnung. Der Zuschauer empfindet größtes Unbehagen, wenn in einer Handlung plötzlich Menschen auftreten und wieder verschwinden, die in keinem ursächlichen Verhältnis die Handlung treiben oder hemmen, sondern nur so nebenbei mitlaufen. Die Konzentrierung des Zuschauers darf nur auf handlungswichtige Umstände gelenkt werden. Alles andere wird als Mißbrauch empfunden. So bunt und reichhaltig ein Film auch das erste Mal aussieht, so sehr schrumpft alles auf eine sparsame Handlungslinie zusammen, bei der keine Geste überflüssig ist, wenn man ihn öfters gesehen hat. Für *Dramatiker* braucht man keine Dramaturgie zu schreiben, weil ihnen Sophokles ein besserer Lehrmeister ist und das Streben nach Vereinfachung der Handlungsführung vorherrscht. Die *Lustspielautoren und Filmdichter benötigen aber dringend einer Unterweisung in der hohen Kunst der Dramaturgie*. Das Drama nämlich wendet sich nur in Spitzenleistungen an ein gepflegtes Theaterpublikum. Lustspiele und Filme sind aber Volkskost und müssen in gutem *Durchschnitt massenweise* hergestellt werden. Die hohe Kunst benötigt nur in einem verschwindend geringen Prozentsatz Uraufführungen. Das alte Repertoire ist so reichlich, erprobt und erfolgreich, daß die Theater auf die lebenden Dichter verzichten können. Anders ist es beim Film. *Jeder Film ist eine Uraufführung*. Wenn ein Theaterstück durchfällt, ist das Unglück nicht so groß. Ein Film muß aber sicher gehen. Ein Mißerfolg würde Unsummen verschlingen. Da der Erfolg eines Films von seinem Drehbuch abhängt, das allein den Schauspielern die Möglichkeit gibt, die in sie gesetzten Erwartungen zu erfüllen, ist die Kenntnis der dramatischen Gesetze für den Drehbuchautor ebenso wie für den ihn betreuenden Dramaturgen unerläßlich.

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

aber sofort an die *Aufnahmefähigkeit der Masse*, die mindestens um eine Generation in bezug auf die Lebensform und zwei Generationen im künstlerischen Geschmack nachhinkt. Denn die neuen Ideen und Lebensformen haben immer etwas Revolutionäres. Erst wenn sie die kämpferische Einstellung gegen die Überlieferung verloren haben und sich reibungslos in sie einfügen, werden sie allgemein anerkannt. Es ist eine bekannte Tatsache, daß sogar Geschichtsepochen nicht nacheinander, sondern nebeneinander bestehen. Nicht nur die verschiedenen Staatsformen, auch die Lebensformen erhalten sich nebeneinander: In der Großstadt lebt man, sagen wir, im zwanzigsten Jahrhundert, in der Kleinstadt unter den Lebensbedingungen und Gewohnheiten des neunzehnten Jahrhunderts und auf dem Lande unter denen des achtzehnten, um irgendein schematisches Beispiel zu wählen, mag dies die Einrichtungen des äußeren Komforts, die Form des Haushaltes und der Familie betreffen. Daher erklärt sich auch die Ablehnung des Volkes gegenüber der schöpferischen Neuformen der Kunst. Die Masse reagiert am gefälligsten auf die Operetten, Lustspiele und Opern der Jahrhundertwende. Auch innerhalb der Kunst kann man das parallele Weiterbestehen verschiedener Zeitformen und ihre Wandlung sehen. Wenn der Film heute in seiner Thematik und Durchführung seiner Handlung in der Sphäre der *naturalistischen Dramen der Jahrhundertwende* verharrt und nicht die schöpferischen Dichtwerke seiner Zeit verwendet, tut er nichts anderes, als die *Operette* immer getan hat, die in ihrem künstlerischen Geschmack jeweils um eine Generation der Oper nachhinkte. Johann Strauß übernimmt die Rhythmik und Melodik *Rossinis*, *Lehar* die *Puccinis* und *Künnecke* die von Richard Strauß. Die nächste Generation wird Operetten schreiben, in der die motorische Rhythmik und grelle Stimmführung *Strawinskys* verniedlicht und abgedroschen werden wird, wie das bereits in den amerikanischen „musicals“ geschieht. Die Instrumentierung und die halben Töne der *Tristanpartitur* verklärten sich ästhetisch in der impressionistischen Musik *Debussys*, um eine Generation später in der *Jazzmusik* vollends popularisiert zu werden. *So wie die Operette sich stilistisch zur Oper, verhalten sich das Lustspiel, der Schwank und das Drehbuch zur hohen Form des Dramas.* Das Gesellschaftsstück *Oscar Wildes*, das bürgerliche Schauspiel *Sudermanns* sind seine Vorbilder. *Ibsen* ist schon zu problematisch und symbolisch. Der auf den Naturalismus folgende *Symbolismus* und *Expressionismus* von *Strindberg*, *Wedekind* bis *Georg Kaiser* und *Pirandello* ist von zu brutaler Dramatik, als daß er, außer in leichten Lustspielen, im Film zu verwirklichen wäre. Der *Neuklassizismus* von *Paul Ernst* bis zu unseren Dramatikern ist vollends mit seiner hohen Theatralik unverwendbar in der nüchternen Prosa des Drehbuches. *Das zeitgenössische Drama* wendet sich mit seiner lapidaren Einfachheit und monumentalen Rhetorik am

allerweitesten vom Film ab. Es dreht das Rad wieder zurück zu Aischylos und beschränkt alle dramatische Wirkung allein auf das Wort. Von zeitgenössischen Dichtern werden nur diejenigen den Weg zum Film finden, die eine veraltete Form, wie das naturalistische Drama, das Gesellschaftslustspiel oder den Schwank meistern. Es ist anzunehmen, daß der Film der nächsten Generation *symbolisch und expressionistisch* sein wird — gerade dazu gibt er von allen Kunstformen die besten technischen Möglichkeiten — und daß der Film der übernächsten Generation *klassizistisch* und monumental sein wird.

In den zehn Jahren nach der Niederschrift dieser Worte in der ersten Auflage hat sich tatsächlich das Rad dieser Prophezeiung um eine Sprosse gedreht: Die Tendenz und Thesenfilme haben die Problematik der Dramen von Ibsen ganz genau übernommen. Die Symbolik des Expressionismus hat in den unzähligen Geisterfilmen und psychoanalytischen Seelendramen sowie in den surrealistischen Gestaltungen soweit den Film erobert, daß avantgardistische Autoren- Dichter wie Cocteau und Anouilh sich auf der Leinwand ihre Fieberträume gestalten können.

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

Das richtige Stilgefühl zu haben, den Geschmack des Publikums zu treffen, die richtige Temperatur zur Aufnahmefähigkeit in den Fingerspitzen zu spüren, sind die wesentlichen Voraussetzungen für einen *Filmdramaturgen und Drehbuchverfasser*. Man muß den Stil der Zeit treffen, wissen, ob man die Tragödie als Phalluslied, als Satyrspiel, als Chordrama, als Messe, Dialogdrama oder Schauerdrama, als Oper oder Operette zu bringen hat. Am deutlichsten kann

man die Veränderung des Zeitgeschmacks bei der Verfilmung einer Oper sehen. Die hohe tragische Form muß auf das Stilgefühl des gerade geltenden *Massengeschmacks* umgearbeitet werden. Man wagt nicht, die erschütternde Tragik des Schicksals der von ihrem Mann verlassenen *Butterfly* zu zeigen, der ihr obendrein noch das Kind wegnehmen will. Ernst *Marischka* stellt die Opernhandlung in eine Rahmenhandlung, die parallel ein modernes Butterflyschicksal ohne Rassenunterschied und tragischen Ausgang, in gemilderter und weniger dramatischer Form zeigt. Auf diese Weise schlägt er eine Brücke zum modernen Durchschnittszuschauer, auf dessen Lebenssphäre er die Parallelhandlung aufbaut. Aber selbst wenn die moderne Butterfly die japanische auf der Opernbühne singt, getraut er sich nicht die brutale Dramatik der Oper zu zeigen, in der das unglückliche Mädchen sich vor der Auslieferung erwürgt. Dieses behutsame Umgehen mit dem Zuschauer, das Taktgefühl, wie weit man mit der Empfindungsfähigkeit zu rechnen hat, bevor die dramatische Erregung ins Lachen umschlägt, ist das Merkmal des guten Drehbuchverfassers. Wer über diese Eigenschaft nicht verfügt, läuft Gefahr, kitschig zu werden.

Es muß eine Einheit des Tons hergestellt werden, alles auf die gleiche Lautstärke abgestimmt sein, die den ganzen Film hindurch berücksichtigt werden muß, wenn man nervöses Lachen und Kitschempfinden der Zuschauer vermeiden will. Jeder Stilbruch muß strengstens vermieden werden! Mele Dinge, die in einem humoristischen Film angebracht scheinen, wirken deplaciert in einem ernsten Film. Eine freudige Dur-Stimmung darf nicht ohne dramaturgische Begründung in ein dunkles Moll wechseln. Die Tonart soll beibehalten werden. Die Wirkungen müssen vorsichtig abgewogen werden.

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

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

In einer *erhabenen Stimmung*, die das Wort schafft, kann der Zuschauer lange verharren. Der Film aber, der, schon durch seine Technik, immer wechselnde Bilder geben muß, ist so sehr an das dramaturgische Bedürfnis der psychologischen Auffassungsgabe des Menschen gebunden, daß er gezwungen

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

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

Kitsch ist die Wirkung unechter Mittel, die nur äußerlich eine Form vortäuschen. Jede Materialunechtheit, jede Form, die dem Charakter des Mittels, aus dem sie gebildet wird, nicht entspricht und jeder Ausdruck, der nur äußerlich einen Inhalt vortäuscht. Kitsch ist der Widerspruch zwischen Inhalt und Form, zwischen den angewandten Mitteln und der zu erzielenden Wirkung: Wenn mit billigen Mitteln eine erhabene Wirkung vorgetäuscht werden soll, oder wenn mit erhabenen Mitteln eine billige Wirkung erzielt wird. Zum Beispiel eine „Marmorstatue“ aus Gips, eine griechische Säule aus Sandstein, ein Stilmöbel, das nicht aus der Zeit ist, Flitter und unechter Schmuck, ebenso aber ein Aschenbecher aus Gold, eine Autokarosserie aus Platin, oder künstlicher Schnee aus Salz. Dieses Vortäuschen eines Besseren durch Materialunechtheit oder die Erniedrigung eines edlen Materials zu einer billigen Wirkung kann nicht nur bei Gegenständen, sondern auch bei Handlungen angewandt werden: Wenn einer im Gesprächston einen pathetischen Ausruf, wie „Ha, du Schurke!“

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

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

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

Das Drehbuch

Der *Drehbuchautor* denkt weniger in „Gedanken“ und Worten, als *in Bildern*. Denn ein Film ist ein Bildwerk. Er muß wie ein Moritatenerzähler alles in Bilder umsetzen können. Er muß über eine plastische Phantasie verfügen und ein ausgesprochener Augenmensch sein. Der Werdegang vom Stoff zum fertigen Film ist also folgender: Das wichtigste ist einmal die Idee oder der Stoff. *Die Idee* liegt nackt in einigen Sätzen skizziert da. *Der Stoff* wird aus einem Roman oder Drama oder aus einem Tatsachenbericht herausgezogen. Das heißt, in Form eines *Exposes* von sieben bis zwanzig Seiten wird die Handlungslinie klar aufgebaut. Die Milieus sind angedeutet, die Bildmöglichkeiten noch nicht ausgeführt. Es enthält also die dramaturgische Konstruktion. Es gibt „Exposeautoren“, deren Spezialität der dramatische Aufbau ist und die imstande sind, aus dem langweiligsten Roman dramatische Situationen herauszuziehen und Spannungen dazuzudichten. Der weitere Schritt ist die Anfertigung eines *Treatments* von etwa fünfzig bis achtzig Seiten, in dem schon die Bildfolge ausgeführt ist. Alle Möglichkeiten des Films sind bereits im Ansatz vorhanden. Das *Drehbuch* fügt dann den Dialog, die akustischen, optischen Möglichkeiten und Ausführung der Bilder in Form von Kameraeinstellungen hinzu. Das Drehbuch hat 200 bis 300 Seiten, das in eine linke, optische und eine rechte, akustische Hälfte geteilt ist. Es gibt die Kameraeinstellungen an, wie Totale, was ganze Figuren bedeutet, Halbtotale, Halbfiguren, Nahaufnahme und Großaufnahme, die nur das Gesicht oder die Augen zeigt, die Stellung der Kamera, die fest, schweifend, panoramisch, wandernd, nach vorwärts oder nach rückwärts laufend sein kann, den Aufnahmepunkt, der in Augenhöhe, von oben, von unten, von vorn, von rückwärts, von der Seite sein kann. Wenn eine Arbeitseinteilung durchaus möglich ist, daß der Stoff von einem Dichter stammt, das Expose von einem dramatischen Handwerker-, das Treatment von einem Drehbuchtechniker, der zugleich eine optische und dramatische Begabung ist und das Drehbuch selbst von einem Filmfachmann, der Schnitt, Regie, Kamera und Musik beherrscht und einen Dichter als Dialogbearbeiter dazubekommt, so kann theoretisch auch die ganze Arbeit von einem einzigen Mann, dem legendären Filmdichter, geleistet werden, den es noch nicht gibt, der

aber durchaus in einer Filmakademie erzogen werden kann. Voraussetzung des Filmdichters ist, daß er nicht am geschriebenen Wort haftet. Wenn seine Drehbücher so großen literarischen Wert haben, daß eine Abänderung wirklich beklagenswert erschiene, so steht nichts im Wege, sie in Buchform herauszugeben. So wurden die Drehbücher von Rolf Lauckner und Richard Billinger¹¹ gedruckt und der Literatur einverleibt.

Das Drehbuch ist die geschriebene Vorlage des Films. Es enthält alle optischen und akustischen Anweisungen und dient als Vorlage den Schauspielern, dem Regisseur, dem Kameramann, Tonmeister, Filmbildner und Schnittmeister. Das Drehbuch wird in fortlaufend nummerierte Bilder (Szenen) und *Einstellungen* eingeteilt. Durch einen Schnitt, ein Abblenden, das aus einem Schließen und öffnen der Optik besteht oder durch Überblenden voneinander getrennt sind die Sequenzen, die einem Romankapitel oder einem Theaterakt entsprechen. Ein Film hat meistens zehn Sequenzen, die sich in zwei oder drei zusammenhängende Bildfolgen unterteilen, die sich in Szenen gliedern. Eine Szene oder ein Bild dauert etwa 2 Minuten. Bild ist eine ohne Unterbrechung aufgenommene Einzelhandlung. Ein Film hat etwa 50 Bilder. Jedes Bild oder jede Szene wird in Einstellungen unterteilt, die fortlaufende Nummern tragen. Ein Film hat ungefähr 500 Einstellungen. Jede Einstellung wird herausgeschnitten. Eine Einstellung ist eine fortlaufende gedrehte Szene. Dabei können sich die Kamera oder die Dekoration bewegen, die Schauspieler und der Schauplatz ändern. Maßgebend ist nur, daß die Bildfolge ununterbrochen gedreht wird. Wenn sie fertig ist, kann sie von einem anderen Kamerastandpunkt nochmals gedreht werden. Von allen Seiten, von oben und unten. Der Schnittmeister sucht dann die besten Bilder heraus, klebt sie aneinander, untereinander und dazwischen, bis er die Szene wirkungsvoll gegliedert und dramatisch geformt hat. Während die Einstellung die räumliche Grenze für ein fotografiertes Bild darstellt, ist das Fotogramm die kleinste Einheit des Filmmaterials, die notwendig ist, um eine Bewegung ins Bild zu bringen. Heute sind die normalen Maße eines Fotogramms 22X16 mm. Jeder Meter Filmstreifen enthält 53 Fotogramme. Diese Maße haben aber nichts mit dem Format des Filmstreifens zu tun, das mit der Perforierung 36 mm beim Normalfilm und 16 oder 8 mm

*1 Von Rolf Lauckners Drehbüchern erschien bei Bruchmann in München als Buch: „Das Leben für den Staat“, „Eine kleine Nachtmusik“, „Preußische Liebesgeschichte“; von Richard Billinger wurde das Drehbuch „Unsterbliches Herz“, das er mit W. Eplinius nach Walter Harlans Theaterstück „Das Nürnbergische Ei“ schrieb, in der Filmwelt abgedruckt. Cesare Zavattini veröffentlichte seine Drehbücher „Pippo Buono“ (Das Wunder von Mailand) sowie „Umberto D“ als Bücher. Seton Margrave druckte in seinem Buch „Successful Filmwriting“ Rene Clair's Drehbuch „Gespenst auf Reisen“ (Ghost goes to West) ab mit der Angabe der Meterzahl, die jede Szene auf dem Filmband einnimmt.

*11 Müller, Dramaturgie

beim Schmalfilm beträgt. Während beim Stummfilm nur 16 Expositionen in der Minute durch den Filmapparat liefen, sind es beim Tonfilm 24.

Der Standplatz der Kamera wird mit folgenden Ausdrücken bezeichnet:

Ganztotale umfaßt den größtmöglichen Raum aus dem größten Blickwinkel heraus, so daß die Personen und Gegenstände klein und weit weg erscheinen.

Totale umfaßt wenigstens zwei Drittel des Raumes, in dem sich die Handlung abspielt. Die Personen und Gegenstände sind mit dem Hintergrund vollständig erfaßt. Sie erscheinen in natürlicher Größe.

Ganze Figur bedeutet, daß die Personen von Kopf bis Fuß fotografiert sind. Es gibt auch die Bezeichnung „*Halbe Figur*“.

Halbnah, auch amerikanische Einstellung genannt, heißt, daß die Personen und Gegenstände ungefähr die Hälfte des Bildes einnehmen. Die Menschen erscheinen von Kopf bis Knie. Der Hintergrund bleibt sichtbar.

Großaufnahme (close-up) bezeichnet die Aufnahme des Gesichtes mit den Schultern.

Ganz nah (primo piano) zeigt nur das Gesicht oder ein Detail oder ein Kennzeichen eines Gegenstandes.

Außerdem kann ein besonderer Standpunkt der Kamera bezeichnet werden mit „von oben“, von unten, schwenkend, fahrende Kamera. Oft gesellt sich der Einstellung eine Gegeneinstellung: ein Kopf vorne oder von rückwärts, ein Sprechender und dann der Angesprochene.

Im Drehbuch ist die *linke Hälfte* mit den optischen Anweisungen, die *rechte* mit den akustischen beschrieben. Wenn nichts gesprochen wird und nichts zu hören ist, bleibt die rechte Hälfte unbeschrieben. Ebenso die linke, wenn sich das Bild nicht ändert.

Es gibt folgende Arten des Drehbuches:

1. *Das Rohdrehbuch*. Es ist das literarische oder Autoren-Drehbuch für den Plan des Films. Es enthält eine abstrakte literarische, fortlaufend nummerierte Einteilung in Einstellungen.

2. *Das Regie-Drehbuch*, mit genauer Regieanweisung während jeder Einstellung.

3. *Das Produktions-Drehbuch*, der genaue Produktionsplan des kommenden Films als das Resultat der schöpferischen Zusammenarbeit von Regisseur, Kameramann, Filmbildner und Tonmeister, enthält die hauptsächlichlichen technischen Anweisungen.

Es setzt sich aus folgenden verschiedenen Drehbüchern zusammen:

- a) Das *Einstellungsbuch* des Kameramanns gibt Details der technischen Methoden, die bei jeder Einstellung extra angewendet werden. Ihre Zusammenfügung wird nicht berücksichtigt. Dies macht der Schnittmeister.
- b) Das *Drehbuch des Filmbildners* gibt vom Standpunkt der Kamera mittels Plänen der Dekorationen die Anweisung, wie dieselben in jeder Einstellung erscheinen müssen.
- c) Ein *Zusammensetzungsschema* für jede Einstellung.
- d) *Technische Hinweise* für das Zusammensetzungsschema.

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

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

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

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

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

Dieses Drehbuch *Wysbars* hat nicht nur in Amerika, sondern auch in Ruß-

land Nachahmung gefunden. Kulesko hat ein Drehbuch mit breiten Flächen entworfen, in dem jede Einstellung skizziert ist, der Stand der Kamera, der Beleuchtung und der Tonstellung.

Die *Russen* bauten Wysbars Papierfilm zu *linear dimensionalen* Drehbüchern aus mit genauen Beleuchtungs- und Tonschemen.

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

Das Aufgabengebiet des Drehbuchautors liegt lediglich auf dramaturgischem Gebiet.

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

Diese *dramaturgischen Gesetze*, nach denen eine Filmhandlung gebaut sein muß, sind in den beiden Kapiteln „Technik des Dramas“ und „Dramaturgie des Films“ erörtert. Die Technik des Drehbuchs hat das Drama des neunzehnten Jahrhunderts ausgebildet. Wer sich aber in den *technischen Anweisungen* des Produktionsdrehbuchs verliert, wird den Überblick über die zusammenhängende Handlung verlieren und nicht mehr fähig sein, den dramaturgischen Gesichtspunkten gerecht zu werden. Wer aber am Produktionsprozeß selbst beteiligt ist, wie der Spielleiter, der Produktionsleiter und der Kameramann, wird während der Arbeit und nach beendeter Arbeit nicht mehr imstande sein, die Handlung auf ihre Wirkung hin zu beurteilen. Nämlich aus einem einfachen Grunde: weil die Handlung ja nicht in ihrer Folgerichtigkeit gedreht wurde, sondern ganz willkürlich nach den Gesichtspunkten des Tagesplanes, der vom Spielleitung und Drehbuch von Veit Harlan, nach dem Roman von Hermann Sudermann.

*2 Spielleitung und Drehbuch von Veit Harlan, nach dem Roman von Hermann Sudermann.

Stehen der Dekorationen und der Anwesenheit der Schauspieler und Komparsen eingeteilt wird.

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

Der Drehbuchautor soll also seine hervorragendste Aufgabe darin sehen, eine zusammenhängende, spannende Handlung nach dramatischen Gesichtspunkten zu bilden, wie sie in dem Kapitel „Technik des Dramas“ geschildert ist. Dazu muß bereits die Handlungslinie, das *Expose*, den dramatischen Aufbau enthalten. In ihm muß die Handlung bereits nach dem erwähnten Gerüst aufgebaut sein: Exposition, Steigerungsstufen, Höhepunkt, Wendepunkt, Schlußhandlung mit neuen Verwicklungen, deren Minen schon vorweislich zu Anfang gelegt sind und die erst jetzt explodieren. *Die Beherrschung der Theaterdramaturgie ist also die Voraussetzung, um ein Expose zu schreiben*. Aber darüber hinaus muß das Expose nicht nur eine spannende Novelle von sieben bis zwanzig Seiten sein, die einen einwandfreien dramaturgischen Aufbau enthält, die Handlung muß optisch geschildert werden. Nichts darf aus dem Wort oder einer geistigen Beziehung abgeleitet werden! Alles muß so dargestellt werden, als ob man es mit zwei Augen sähe. Während im Drama wichtige Ereignisse durch Botenberichte erzählt werden, muß im Film alles sichtbar gezeigt werden. In der griechischen Tragödie wurde nur die Verwicklung auf der Bühne gezeigt, die Katastrophe selbst hinter die Szene verlegt. Da die Katastrophe meist in Mord, Selbstmord und grauerregenden Taten bestand, begnügte sich der Dichter, diese in rhetorischer Weise erzählen zu lassen. Aber auch andere, für den Fortgang der Handlung wichtige Szenen kann der Dramatiker auslassen und sich darauf beschränken, sie zu erzählen: Schiller zeigt nicht, wie die Gräfin Eboli in König Philipp den Verdacht nährt, daß *Don Carlos* mit der Königin eine heimliche Liebe unterhält. Dies wird nachträglich erzählt. Hebbel zeigt nicht, wie Herzog Albrecht sich in *Agnes Bernauer* verliebt. Wir erfahren dies aus einem Gespräch nachträglich.

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

Ith nabe in meinem Expose zu dem Film „*Bismarck*“ die Aufgabe gehabt,

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

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

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

25. Bild.

Großes Fenster und Schreibtisch der Kronprinzessin in Babelsberg.

170. Totale:

Die Kronprinzessin sitzt am Schreibtisch und beschreibt einen Briefumschlag:
„To Her Majesty the Queen Victoria of England, Empress of India.“

171. Die Kamera fährt näher:

und wir sehen eine Seite eines Briefes und lesen folgende Sätze:
„Der böse Mensch biegt noch so lange an der Verfassung, bis sie bricht. Fritz sagt auch, daß er diesen Mann, der den armen König auf solche Wege führt, für den allerärgsten Ratgeber für die Krone und das Vaterland hält. Wie gut, daß es in unserem lieben England nie zu so einem Rückschritt kommen kann.“

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

172. Die Kamera erfaßt zuletzt

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

Überblendung!

173.

Der Schreibtisch verwandelt sich in den *großen massiven Schreibtisch der Queen Victoria*.
Wir sehen nur den Schreibtisch und die
Hände der Queen, die eben das Ende des Briefes liest.

174. *Die Kamera fährt zurück:*

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

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

„Foreign Affairs Lord Rüssel“.

Der Schreibtisch der Queen verwandelt
sich.

Überblendung!

175.

in den Schreibtisch Lord Rüssels.

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

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

Überblendung!

175. *Groß:*

in das Titelblatt der „Times“ auf einem Re-
daktionsschreibtisch.

177. *Die Kamera fährt zurück:*

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

Freytag zu einem anderen Redakteur, der
neben ihm steht:

Da haben Sie es! Nicht einmal der Kron-
prinz ist mit der Politik Bismarcks einver-
standen. —

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

Der Schreibtisch Bismarcks
in seinem Arbeitszimmer.

179. *Groß:*

Die Zeitung „Der Grenzbote“, darauf die
Überschrift:

„Ein Brief der preußischen Kronprinzess
sin.“

Eine Faust schlägt auf die Zeitung.

180. *Nah:*

Es ist Bismarck, neben ihm Keudell.

Bismarck hat zugeschlagen, jetzt sagt er:

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

Er ist aufgesprungen und rennt wütend
im Zimmer umher.

Dieses englische Pony kann die preu-
ßische Disziplin nicht begreifen.

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

Keudell:

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

Das Wesentliche des Drehbuchautors ist, daß er in bewegten Bildern gestaltet. Eigentlich müßte das jeder Dichter tun. Für mich ist der größte Drehbuchautor aller Zeiten *Homer*, der geradezu in Großaufnahmen sieht. Tatsächlich habe ich ein Treatment zu einem Film „Odyssee“ zusammengestellt, das lediglich aus Worten von Homer besteht. Zwei Beispiele mögen die filmische Gestaltungskraft Homers beweisen, einmal, wenn Odysseus sich an das Gestade der Phäakeninsel rettet, ein anderes, wenn Odysseus den Freier Eury- machos tötet:

Warf ihn mit einmal die rollende Wog' an das schroffe Gestade.
Jetzo wär ihm geschunden die Haut, die Gebeine zermalmet,
Eilend umfaßte der Held mit beiden Händen die Klippe,
Schmiegte sich keuchend an, bis die rollende Woge vorbei war.
Also entging er ihr jetzt. Allein, da die Woge zurückkam,
Raffte sie ihn mit Gewalt, und schleudert ihn fern in das Weltmeer.
Also wird der Polyp dem festen Lager entrissen; Kiesel hängen und
Sand an seinen ästigen Gliedern;
Also blieb an dem Fels von den angeklammernden Händen
Abgeschunden die Haut; und die rollenden Woge verschlang ihn.

Nadi diesem Kabinettstück einer raffinierten Sequenz von Großaufnahmen möchte ich noch zeigen, wie Homer bereits den abwechselnden Bildrhythmus eines Tonfilms meisterhaft orchestriert, so daß jeder Schnittmeister und Tonmeister von ihm nur lernen kann:

Also sprachen die Freier. Allein der weise Odysseus,
 Als er den großen Bogen geprüft und ringsum betrachtet:
 So wie ein Mann, erfahren im Lautenspiel und Gesänge,
 Leicht mit dem neuen Wirbel die klingende Saite spannet,
 Knüpfend an beiden Enden den schöngesponnenen Schafdarm:
 So nachlässig spannte den großen Bogen Odysseus.
 Und mit der rechten Hand versucht er die Sehne des Bogens:
 Lieblich tönnte die Sehne, und hell wie die Stimme der Schwalbe.
 Schrecken ergriff die Freier, und aller Antlitz erblaßte.
 Und Zeus donnerte laut und sandte sein Zeichen vom Himmel:
 Freudig vernahm das Wunder der herrliche Dulder Odysseus,
 Und er nahm den gefiederten Pfeil, der bloß auf dem Tische
 Vor ihm lag, indes im hohlen Köcher die andern Ruheten,
 welche nun bald die Achaier sollten versuchen. Diesen faßt' er
 zugleich mit dem Griffe des Bogens; dann zog er, Sitzend auf
 einem Stuhle, die Sehne und die Kerbe des Pfeils an. Zielte dann, s
 chnellte den Pfeil, und verfehlte keine der Äxte; Von dem vordersten
 Öhre bis durch das letzte von allen Stürmte das ehrene Geschoß.
 Er sprach zu Telemachos jetzo.
 Aber Eurymachos sprach noch einmal zu der Versammlung.
 „Hurtig, und zieht die Schwerter und schirmt euch alle mit Tischen!“
 Als er dieses gesagt, da zog er das eiserne scharfe
 . Und zweischneidige Schwert, und sprang mit gräßlichen Schreien
 Gegen Odysseus empor. Allein der edle Odysseus Schnellte zugleich
 den Pfeil, und traf ihm die Mitte des Busens: Tief in die Leber fuhr
 der gefiederte Pfeil; aus der Rechten fiel ihm das Schwert;
 und er stürzte, mit strömendem Blute besudelt; Taumelnd über
 den Tisch, und warf die Speisen zur Erde, Samt dem doppelten Becher,
 und schlug mit der Stirne den Boden In der entsetzlichen Angst;
 mit beiden zappelnden Füßen Stürzt er den Sessel herum,
 und die brechenden Augen umschloß Nacht.

Während das Expose die Handlungslinie im dramaturgischen Gerüst zeigt, bringt das *Treatment* den vollständigen Handlungsaufriß in einer *kontinuierlichen Bildfolge*. Das Expose hat sich bemüht, vom optischen Standpunkt die Handlung in der Gegenwartsform zu erzählen. Das *Treatment* umschließt lückenlos den ganzen Ablauf in zeitlich aufeinanderfolgenden Bildern. Weder im Expose noch im *Treatment* dürfen Dialogstellen vorkommen, es sei denn zur Charakteristik und Stimmungsmalerei. Niemals aber darf sich die Handlung durch Worte entwickeln. Die Hauptsache ist, daß jedes Bild die zeitliche Fortsetzung des vorangegangenen ist. Wenn Zeitsprünge eintreten, muß man „Ab-

blenden“ schreiben, was ungefähr einem Theatervorhang entspricht. Ein guter Autor wird aber nicht öfters als drei- oder viermal abblenden, ebenso wie ein geübter Dramatiker nicht mehr als drei- oder höchstens fünfmal den Vorhang fallen lassen wird. Ein Treatment umfaßt ungefähr achtzig Schreibmaschinenseiten. Da ein Drehbuch ungefähr sechzig bis hundert Bilder enthält, wird das Treatment ungefähr ebenso viele Bilder schildern. Es genügen aber auch weniger, weil ja erst im Drehbuch durch Gegenüberstellungen und Kontrastbilder der endgültige Rhythmus des Handlungsablaufes gefunden wird.

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

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

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

Die Wesenszüge des Drehbuchs sind: Rhythmik und Optik. Das Exposé gibt den gesamten Spannungsbogen, das Treatment führt ihn Stein auf Stein zu einem geschlossenen Handlungsgebäude, in dem die einzelnen Zeitkomplexe in Stockwerke eingeteilt sind. Das *Drehbuch* gibt die Einzelspannungen und Kontraste dazu, rüttelt den Bau durcheinander und führt ihn erneut, um vielfältige Details und unerwartete Schnörkel bereichert, wieder auf. War schon das Exposé und das Treatment mit den Augen geschrieben, indem nichts vorkam, was nicht sichtbar gemacht werden kann, so ist das Drehbuch mit dem *Kameraauge* geschrieben. Das Auge des Filmdichters versetzte sich an die Stelle der Kamera und sieht alles vom Kamerastandpunkt aus. Das Drehbuch wird eigentlich für den Kameramann geschrieben. Wenn es im Exposé heißt, in einem Kaffeehaus versucht ein junger Mann vergebens, sich einem jungen Mädchen zu nähern, wird es vielleicht im *Treatment* heißen:

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

Im *Drehbuch* wird es heißen:

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

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

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

Zwei Mittel, deren sich der Drehbuchautor bedienen kann, um filmische Wirkung zu erzielen, sind der filmische Raum und die filmische Zeit. Der *filmische Raum* ist der durch die Kameratechnik künstlich hergestellte Raum. Ein Schauspieler kann in einer Doppelrolle zweimal in ein und demselben Raum erscheinen. Die rechte und die linke Bildhälfte werden getrennt aufgenommen und gemeinsam kopiert. Ebenso können mehrere Bilder übereinander kopiert und verschiedene Bildteile getrennt aufgenommen werden. Mehrere, an verschiedenen Orten aufgenommene Einstellungen können zu einer Szene zusammen-

gefügt werden, als ob alle Einstellungen am gleichen Ort gemeinsam gemacht worden wären.

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

Wenn ich gesagt habe, daß das Drehbuch für den Kameramann geschrieben wird, so muß ich hinzufügen, daß man auch die Arbeit des Schnittmeisters vorbereiten muß. Man muß ihm die Möglichkeit geben, durch Schnitte die Szenen zu beleben und die wichtigsten Schnitte, ihre Länge und den Rhythmus ihrer Aufeinanderfolge anzudeuten. Jeder Drehbuchautor macht sich die filmische Zeit zunutze. Er kann Sprünge in der Zeit machen und jemanden, der soeben in seinem Zimmer gezeigt wurde, im nächsten Bild wo ganz anders zeigen. Doch muß ein *Zwischenschnitt*, auch wenn er noch so kurz ist, dafür sorgen, daß eine Zeiteinheit zwischen den auseinanderliegenden Zeitpunkten liegt. Auch innerhalb eines Bildes können Zeitsprünge gemacht werden, doch muß auch da ein *Zwischenschnitt* eingefügt werden.

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

Ein anderes Beispiel eines *verketteten Schnittes* wäre folgender Wechsel der Innenaufnahmen eines Eisenbahncoupees und eines Bahnsteiges: 1. Wartende am Bahnsteig, 2. Inneres des fahrenden Coupes, 3. der Zug fährt am Bahnhof ein, 4. die Coupetür öffnet sich von innen, 5. Aussteigende vom Bahnsteig gesehen, 6. das leere Coupe, 7. die letzten Aussteigenden.

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

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

In Christian Bauers Atelier.

(Der Polterabend hat bereits begonnen.)

69.

Alle treten lachend und albernd auf den

Dachgarten heraus.

Überblendung!

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

70.

Wie in einer improvisierten Parkettreihe sehen die Gesichter,
ins Atelier gewandt,
(vom Atelier aus gesehen),
Julius, Gärtner, Buchmann, Annemarie und
Christian zeigen Aufmerksamkeit,
— an der Kamera vorbei —
aus dem Bild.

— Klaviermusik,
Einleitende Takte der
Musik No. 2 —

71. *Gegeneinstellung.*

An der gegenüberliegenden Wand ist ein
Moritat-Plakat befestigt.
Hermine steht mit einem Besen in der Hand
daneben.
Am Flügel hat der Kapellmeister Platz ge-
nommen.
Sie beginnt ihre Moritat.

— Die Moritat schildert in 6—9 Stationen
die Vorgeschichte von Annemarie's und
Christians Verlobung, in betont drasti-
scher und übertrieben bürgerlicher Ma-
nier in der Art der üblichen Hochzeits-
scherze, mit Klapperstorchscherzen und
dergl. —

72—82. Moritat.

Einstellungsschema.

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

wiederholte Zeile jeweils mitsingen.

zwischendurch eingeschnitten:

83.

Auf dem Nachbar-Dachgarten wird ein
schlichtes, fahrbares Messingbett aus dem
Schlafzimmer heraus auf den Dachgarten
gefahren.
Herr Schmott schickt sich an, im Freien zu
übernachten. Er steigt ins Bett und horcht
ärgerlich auf den Nebendachgarten herüber,
aus dem die Moritat und das Klavierspiel
herausdringen.
Nach Beendigung des Liedes —

84. *Totale:*

Alle applaudieren.

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

94.

Paul ist besorgt den Vorgängen gefolgt.

Er sagt einlenkend:

Christian's Stimme, unbeirrt:

Na, dann wollen wir mal wieder einschenken.

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

95.

Annemarie, schon leise und ironisch.

Die treusorgende Gattin am elektrischen
Herd!

Campe, einlenkend:

Bei mir ist es gerade umgekehrt: wenn ich mit meiner Frau zu Hause nicht übers Theater quasseln könnte, dann wüßte ich gar nicht, was ich mit ihr machen sollte. Kaum hat das Fräulein ein bißchen Theaterluft geschnuppert, setzt sie sich auf die Hosen und will Schauspielerin werden, nur weil ihr Mann beim Theater ist. Das ist ja lachhaft!

Hermine wiegt bedauernd den Kopf.

Bauer, aufgebracht:

Annemarie will hochfahren,
Paul faßt sie besänftigend am Arm.

— Stimme Christians: —

Ich jedenfalls denke nicht daran, meinerseits mitzuhelfen, Dilettantismus zu züchten, zum Donnerwetter nochmal!

96.

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

97.

Herr Schmott hat offenbar nicht schlafen
können.

Er schaut über die trennende Glaswand
vom Nachbargarten herüber und sagt
flehend und sehr sanft:

Dürfte ich die verehrten Herrschaften bitten, sich vielleicht etwas leiser zu streiten? Ich pflege nämlich aus gesundheitlichen Rücksichten in mondhellen Nächten auf der Veranda zu nächtigen.

98. *Gegeneinstellung:*

Alle blicken verblüfft auf die nächtliche Erscheinung.

Christian, aus dem Konzept gebracht, sagt grob:

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

99.

Herr Schmott, weiter sanftmütig:

Gewiß nicht, schuld daran ist wohl nur meine Konstitution!

100. Aus Schmott's Blick:

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

Der Herr im Nachthemd hat vollkommen recht, wir können uns auch leiser streiten!

Campe:

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

Für die Länge eines Bildes gibt es keine Vorschrift. Ein kurzes Bild besteht aus einer Einstellung, ein langes Bild, wie das 10. aus „Frau nach Maß“, das allerdings den ganzen Wohnkomplex Bauer zeigt, aus fünfzig Einstellungen. Die Einstellungen werden fortlaufend nummeriert. Das genannte Bild beginnt mit der 50. und endet mit der 104. Einstellung.

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

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

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

Ein *Bildübergang*: Die Frau vergißt die Äpfel zu wiegen, weil sie wie verzückt auf die Uniform eines vorbeigehenden Soldaten blickt, oder auf ein Bild ihres Sohnes. Im nächsten Bild verwandelt sich der Soldat oder das Bild in

ihren Sohn, der in der Stadt exerziert. Dabei genügt es, den Übergang nur an einem Teil der Uniform zu zeigen. Sie blickt nur auf das Seitengewehr. Das Seitengewehr in Großaufnahme. In der nächsten Totale erscheint bereits der Sohn, der auch ein Seitengewehr trägt.

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

Eine *Überblendung* nennt man, wenn ein Bild langsam verschwindet und das nächste Bild, zuerst undeutlich über das verschwindende Bild überkopiert, langsam Gestalt annimmt. Wenn sich also ein Bild in das folgende verwandelt. Bild- und Tonübergänge können in dieser Weise durchgeblendet werden. Wenn nicht ein gleicher Gegenstand, wie das Seitengewehr, oder ein gleicher Ton, wie die Militärmusik, das Verbindungsmittel herstellt, kann auf ähnliche Bilder oder Gegenstände übergeblendet werden. Der Rauch einer Zigarette wird immer dichter und verwandelt sich in den Rauch einer Lokomotive. Das Pfeifen der Lokomotive verwandelt sich in das Pfeifen eines Sportschiedsrichters. Dabei kann eine Ton- und Bildüberblendung gekoppelt werden. Das Ventil der Lokomotive, das das Pfeifgeräusch ausstößt, kann sich in die Pfeife des Schiedsrichters zu gleicher Zeit verwandeln.

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

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

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

Bild, die Schattenstreifen des Fächers dem neuen Bild angehören, bis sich diese beim Öffnen des Fächers über das ganze Bild verbreiten.

Bei der *Simultanaufnahme* ist ein geistiges Bild, das sich jemand vorstellt, über das wirkliche Bild kopiert. Einem Mann, der an einem Bankschalter steht, erscheint der Bankier, dem er die Zinsen zahlt, als Geier. Während der Bankier ganz friedlich das Geld in Empfang nimmt, droht der Geier den armen Mann zu erwürgen. Der Mann wird immer kleiner, bis er neben der wirklichen Erscheinung zusammenschrumpft. Selbstverständlich muß der Drehbuchautor die Möglichkeiten der *Trickaufnahmen* kennen, um seinen Stoff filmisch zu entwickeln. Unterdrehen, Rückwärtsdrehen, Doppeltbelichten ermöglichen die Wiedergabe seelischer Vorgänge, die nur der Film bildlich darstellen kann.

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

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

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

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

Eine Bereicherung jedes Filmes sind die sogenannten Gags. Ein *Gag* ist ein filmischer Witz. Es gibt inhaltliche, optische und akustische Gags. Der vollendete Gag wird alle drei Eigenschaften vereinigen. Der *inhaltliche* Gag ist ein netter Einfall, der mit der Handlung im Zusammenhang steht: Ein junger Mann, der sich nur sehr schwer einem Mädchen nähern kann, erhält von einem Hund ein Kuvert mit der Anschrift des Mädchens apportiert, das diese verloren hat. Ein *optischer Gag*: Ein Mann wirft in der Wut einen harten Gegenstand an eine alte Standuhr. Ihr Gehäuse öffnet sich durch den Anprall, und es rollen Billardkugeln heraus. Ein *akustischer Gag*: Die alte Uhr fängt durch die Erschütterung zu schlagen oder gar zu spielen an. Ein inhaltlicher, optischer und akustischer Gag zusammen wäre es, wenn der Mann aus Wut, weil er die Billardkugeln nicht gefunden hat, sinnlos auf die Uhr schlägt und es in dem Film eine gewisse Rolle gespielt hat, daß die Uhr nicht geht oder nur um viel Geld zu reparieren wäre, und wenn die Uhr zu gleicher Zeit die Kugeln herausfallen läßt und zu spielen beginnt. Dann gibt es noch Gags, die auf Trickaufnahmen beruhen. Die bekanntesten sind, wenn der Film zurückgedreht wird, ein Sprung in verkehrter Richtung gezeigt wird, das Geschoß in den Kanonenlauf wieder zurückfährt oder marschierende Soldaten auf einmal nach rückwärts gehen. Jede gelungene Trickaufnahme ist eigentlich ein Gag. Das wahre Gebiet der Trickaufnahme ist die Filmgroteske. Die komischen amerikanischen Filme von Buster Keaton, Stan Laurel und Oliver Hardy und ihren Nachfolgern Abbot und Costello weisen die größte Anzahl gelungener optischer Tricks auf. Der Typ „Hellzapoppin“ ist ein Tohuwabohu turbulenter Ausgelassenheit und schnell bewegten Unsinn. Einzelne Personen bleiben plötzlich als unbewegtes Foto in einen bewegten Film inkopiert regungslos stehen, Bildteile springen aus dem Raum heraus, Wände spalten sich, Menschen schreiten durch die Luft, schnellen hoch oder brechen durch den Boden, Möbel liehen sich, Abgründe öffnen sich und alle physikalischen Gesetze der Schwerkraft und der Masse scheinen aufgehoben. Der Schnittmeister verwechselt Filmstreifen eines Cowboyfilms mit denen eines Melodramas und mischt die ein-

zelenen Schnitteile untereinander, so daß ein nicht zu entwirrender Unsinn entsteht, bei dem Menschen plötzlich verschwinden und sich in andere Typen verwandeln. Die tollgewordene Filmkamera tanzt ihre ausgelassensten Sprünge, vom Gejohle und Geschrei einer im Zwerchfell erschütterten Zuschauermenge rhythmisch begleitet. Der französische Komiker Noel-Noel hat in seinem Film „Les Casse-Pieds“ über die Nervengänger und Dampfplauderer den Gag systematisch und vernünftig angewandt. Von einem Katheder spricht er dozierend zum Publikum und schreibt auf eine Tafel in Trickschrift die einzelnen Kategorien der Nervengänger auf. Aus einem Bilder schrank nimmt er für jede Kategorie eine große Bildtafel, die plötzlich als Film im Film sich zu bewegen beginnt, um die verschiedenen Arten zu zeigen, wie man einem entgegenkommenden Nervengänger auf der Straße zu begegnen vermeidet. Hat der Nervengänger einen doch erwischt, gehen die Figuren wieder auf den Ausgangspunkt in rasendem Krebschritt zurück und eine andere Art wird gezeigt, mit der man der Begegnung entgehen kann.

Bei der Einspannung des noch unbewegten Bildes in den Projektionsapparat bleibt die Hand des Komikers im Bilde stecken, sie reguliert die stockende Filmprojektion des Bildes, ja es kommt sogar vor, daß der lebensgroße Komiker in das Bild hineinspringt und plötzlich als kleine Bildfigur sich bewegt. Damit sprengt Noel-Noel die Einheit des Raumes, der Handlung und der Zeit, stellt alle dramaturgischen Gesetze und die des menschlichen Aufnahmevermögens auf den Kopf und jongliert mit allen filmischen Möglichkeiten, um uns auf überraschende Weise systematisch zu unterhalten. *Die Hauptaufgabe des Drehbuchautors ist es, alle Vorgänge bildlich zu zeigen.* Es darf nicht von jemandem gesagt werden, er sei arm. Man muß an seiner Kleidung oder dem vergeblichen Suchen in seiner Börse nach Geld sehen, daß er arm ist. Es darf nicht gesagt werden, der Vater hat die Rechnung bereits bezahlt, sondern man muß diesen Vorgang oder die Quittung zeigen. Auch ein Tonfilm muß so bilderbuchmäßig verständlich sein, daß ein Ausländer, der kein Wort des Dialoges versteht, die Handlung verfolgen kann. Der Film hat etwas von der *biblia pauperum* oder den Moritatensängern, die alles im Bilde zeigten. Das Sichtbarmachen bezieht sich auch auf Stimmungen. Eine Auseinandersetzung, in der die reinsten menschlichen Gefühle zutage treten, wird auf Bergeshöh oder in einem Schulzimmer stattfinden, eine Unterredung voll menschlicher Gemeinheit in düsterem Nachtmilieu. Regen und Sonnenschein sind solche Stimmungsfaktoren. Wenn dem Helden zum Weinen ist, regnet es meistens mit Scheffeln. Das Wesen des Films ist Bewegung. *Klvrijpa* heißt Bewegung. Die Aufgabe des Drehbuchautors ist, die Grundlage zur wechselnden Bilderfolge zu geben, die dann durch den Schnittmeister im endgültigen Rhyth-

mus festgelegt wird. Die beste Schule für den Drehbuchautor ist die des Schnittmeisters. Dort lernt er das Tempo, mit dem kurze Szenen aufeinanderfolgen müssen, das Verweilen beim Detail bei beruhigterem Handlungsablauf. Der Rhythmus des Szenenwechsels, das Nebeneinander der Überblendung, die an eine Fuge gemahnt, das Ineinandergreifen und Sich-Unterbrechen von Kontrastmilieus, das Fortführen der Stimme in eine folgende Szene erinnert an die Technik einer Partitur, bei der die Takte Einstellungen, die Töne Bilder sind. Während der Grundrhythmus des menschlichen Aufnahmevermögens ein hell und ein dumpf klingendes bam-bam ist, in dessen verschiedene Schattierung wir die Folge vollkommen gleicher Glockenschläge zweiteilen, besteht auch beim Rhythmus der Bildfolge die Tendenz, auf ein helles, freudiges Bild ein dunkles, trauriges folgen zu lassen. Oder besser gesagt, das folgende Bild soll inhaltlich die Erwartung des vorangegangenen umkehren. Die Überraschung, daß immer etwas anderes kommt, als man gerade erwartet, ist der beste Motor im Vorwärtsjagen der Handlung. Deswegen wird ein geschickter Drehbuchautor die Spannung damit nähren, daß er nicht nur die Schauplätze wechselt, sondern auch die Stimmung des Inhalts dauernd wechselt. Der Vorgang, daß ein Mann eine Frau küßt, kann in zehn verschiedenen Einstellungen dramatisch gesteigert werden, bei denen jede eine andere Stimmung als die gerade erwartete zwischen Schüchternheit, Ungestüm, Hingabe und Sichwehren zeigen kann. Vollständig unfilmisch wäre es, wenn die Umgebung dieses Kusses immer dieselbe bliebe. Das Liebespaar kann gehen, aus der Schüchternheit des Zimmers über die Gefahr einer Treppe durch die offizielle Haltung eines Ganges, in die verschwiegene Möglichkeit einer Nische bis in die Freiheit eines Balkons. Daß dann während des Kusses der Mond scheint, das Meer rauscht und eine Palme im Winde weht, ist eine selbstverständliche Zugabe. Das Wesen des Kinos ist und bleibt eben die Bewegung. Der beste Ausdruck dafür ist die wandernde Kamera. Zwei Straßensänger, die mit ihrer Drehorgel in einem Hofe stehen, sind unfilmisch. Es sei denn, daß die Kamera wandert und sich öffnende Fenster, fallende Geldstücke und herumspringende Kinder zeigt. Am besten ist es wohl, wenn die Drehorgelmänner eine Straße hinunterfahren und ein wechselndes Bild als Hintergrund haben.

Viel wichtiger als die Beherrschung der technischen Weisungen, wie Totale, Wischbilder und wandernde Kamera, die jedermann in kürzester Zeit erlernen wird, ist die angeborene Fähigkeit, alle Handlungsvorgänge *optisch zu sehen*. *Nur ein Augenmensch kann ein Drehbuchautor sein*. Zu jedem Stimmungswert müssen ihm Hunderte von Phantasiebildern einfallen. Der ideale Drehbuchautor ist ein Schnellmaler, der in seiner Vorstellungswelt für jeden Vorgang ein konkretes Bild in Gedanken sieht. Das Gegenteil eines Drehbuchschriftstellers ist ein Dialogdichter, der die Vorgänge mit Worten erzählt. Dem idealen Dreh-

buchschreiber muß der *Stummfilm* das höchste Ideal sein, der ihn zwingt, alles optisch zu zeigen. Man wird keinen Tonfilm ohne Dialoge machen, ebensowenig wie ohne Musik. Aber die *Dialoge* sollen nicht mehr als eine Zugabe sein. Die Handlung darf niemals nur im Wort verankert sein. *Ein schlechtes Drehbuch erkennt man an langen Dialogen*, ebenso wie man ein schlechtes Theaterstück an übermäßiger Verwendung von Lyrik erkennt. Der geborene Dramatiker wird die Handlung nicht in Gedichte, sondern in *scenes à faire* auflösen, das sind Szenen, in denen etwas sichtbar geschieht. Er wird Requisiten verwenden, um besonders augenfällig das Geschehen zu demonstrieren. Ein Degen wird gezogen, ein Brief wird entwendet, oder eine Banknote wandert von einer Hand in die andere. So wie der Dramatiker die Lyrik, muß der Drehbuchdichter die Dialoge nur zusätzlich verwenden. Seine Hauptaufgabe muß sein, für jeden Stimmungswert ein typisches Bild zu finden. Er muß in Einstellungen denken und das beherrschen, was man im Stummfilm die Montage und heute den Schnitt nennt. Voraussetzung dazu ist ein filmisches Sehen, das alle Vorgänge in bewegten Bildern sichtbar macht.

Louis Chauvet³ hat vier *filmische Gesetze* aus den Filmen Charlie Chaplins abgeleitet: Das *erste* ist die Schnelligkeit der Ausführung. Da der Film Bewegungskunst ist, muß jede Handlungsweise überraschend schnell ausgeführt werden: Charlie Chaplin bittet als Bankbote, der einen Brief auf die Post tragen soll, einen Kunden im Schalterraum, die Zunge herauszustrecken. *Zweites Gesetz* ist die Sicherheit der Ausführung: Chaplin feuchtet die Briefmarke an der Zunge des Kunden. *Drittes Gesetz* ist, daß das Spiel stumm als Pantomime abrollt: Der Kunde ist so überrascht, daß er die Zunge heraushängen läßt. *Viertes Gesetz* ist, daß die Burleske intelligent und einfallsreich sein muß: Chaplin kehrt zurück, schiebt dem Kunden die Zunge wieder hinein und klappt den Mund wie einen Automaten zu. Es ist auch einfallsreich, wenn der frierende Chaplin in einem Straßengraben den Teil eines Ofenrohres findet und als Muff verwendet.

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

³ Louis Chauvet, *Le porte-plume et Ja camera*, Flammarion, Paris, 1950.

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

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

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

Diese dramatische Bedeutung muß ein Spannungsmoment enthalten, zum Beispiel das der Überraschung: Ein Mann zieht in das Haus der geliebten Frau und findet dort die größte Unordnung vor. Ein zerbrochenes Küchengeschirr kann eine dramatische Bedeutung annehmen. Ferner muß im Filmischen eine *symbolische Bedeutung liegen*, ein typisierendes, verallgemeinerndes Veranschaulichen vieler unsichtbarer seelischer Regungen. Ein mit Liebe gedeckter Frühstückstisch oder ein überlaufender Milcheimer können mit einem Bild Verhältnisse schildern, zu denen der Epiker mehrere Romanseiten verwenden würde. Der Filmdichter muß soweit typisieren, daß er überhaupt nur Bilder neigt die, allein, eine ganze dramatische Situation voll auf veranschaulichen. Seine Bilder dürfen keine Einzelphotographien des Lebens sein, sondern jede Entstellung muß aus den Einzelercheinungen das Allgemeingültige, Typische und : Ewige abstrahieren und wie ein Gleichnis erscheinen. Damit ist Schillers

ästhetische Forderung erfüllt, die Rolf Lauckner⁴ folgendermaßen formuliert: „Kunst entsteht erst, wenn ein schöpferischer Geist einen gestalteten Lebensgehalt über das Sinnbild in eine rein geistige Ebene führt, vom Leben ab, in den verdichteten, gefühlten und bewußten Vergleich mit dem Leben.“

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

Amerikanische Studenten ziehen in den deutschen Wald. Ihre saloppe Kleidung, Botanisierbüchsen und Rucksäcke charakterisieren ihre romantische Einstellung. Sie belauschen nackt badende Schauspielerinnen des Nachbarstädtchens, die ihnen wie Nymphen erscheinen. Im nächsten Bild schon sitzt der eine der Studenten in Amerika in seiner Wohnung mit der von Marlene Dietrich dargestellten Schauspielerin, die er geheiratet hat. Unordnung in der Wohnung zeigt, daß er krank ist und kein Geld hat. Deutsche Lieder, die sie an der Wiege des gemeinsamen Kindes zu einer Spieluhr singt, zeigen ihr Heimweh nach Deutschland und den früheren Verhältnissen. Die Erinnerung an ihre Bekanntschaft wird jetzt und am Schluß bei ihrer Wiedervereinigung als *Leitmotiv* gezeigt. Keine Wiederholung des Bildstreifens nach Art des stummen Films, sondern das Kind verlangt vor dem Einschlafen, daß beide das Märchen vorspielen, bei dem der Vater eine Nymphe im deutschen Wald gefunden hat. Selbst der brummige Taxichauffeur, der auf die Mädchen wartete, erhält als Cerberus eine symbolische Bedeutung. Sie tritt wieder als Sängerin auf und verschafft sich heimlich von einem Millionär das Geld, das ihr Mann für eine Kur in Deutschland braucht. Sie lebt mit dem Millionär im Luxus. Das sieht man nur darin, daß sie in einem Reitdreß an einen Baum gelehnt steht. Die glückliche Zeit mit dem Millionär ist durch folgendes *symbolische Bild* veranschaulicht: Beide fahren, vom Sturm aneinandergedrängt, in einem rasenden Motorboot. Die Wellen schlagen hinter ihnen brandend zusammen und das grandiose Panorama New Yorks wölbt sich über ihnen. Als der zurückkehrende Mann ihren Treubruch erfährt, will er ihr das Kind nehmen. Sie flieht mit dem Kind von Stadt zu Stadt vor seiner Verfolgung. Wenn sie als Vamp auftritt, ist sie in ein Raubtierfell gehüllt, dem sie als glitzernde Schlange entsteigt. Je mehr sie moralisch und seelisch herunterkommt, um so mehr sind ihre Kleider zerrissen, um so mehr gleichen die Lokale und Unterkünfte Hühnerställen, bis das *Leitmotiv*, die Spieluhr, sie mit ihrem Mann wieder zusammenführt.

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

*4 in einem Aufsatz im „Film-Kurier“ 1939.

wird er immer wieder unterbrochen, bis er am Schluß endlich die langerwartete Melodie spielt.

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

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

Wenn man eine Szene, zum Beispiel einen Boxschlag, nicht zeigen, sondern nur andeuten will, kann man die *Auflösung* in einzelne Szenen, die Vergangenheit oder Zukunft gegenwärtig machen, oder die *Umschreibung*, die statt des

⁵ ausführlich besprochen in W. Pudowkin: „Filmregie und Manuskript“ (Berlin 1928).

Geschehens seine Wirkung zeigt, anwenden. Das Anlegen eines Boxhandschuhs deutet auf Zukünftiges, das Anlegen eines Verbandes auf Vergangenes, die entsetzten Gesichter der Umstehenden, ein Schmerzensschrei oder das Fallen eines Körpers machen die Wirkung gegenwärtig.

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

Film und Technik

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

Nach Erfindung der Photographie erfand der österreichische Feldmarschalleutnant Baron Franz *von Uchatius* den ersten *Kinovorführungsapparat*, indem er 1853 Stampfers Zoetrop oder Lebensrad mit Photoplatten montierte und diese, mit der Laterna magica kombiniert, auf eine Leinwand projizierte. Erst nach Erfindung des *rollenden Films* 1889 durch *Eastman*, dem Begründer der Kodakwerke in Rochester, konnte man eine unbegrenzte Bildfolge durch einen Vorführungsapparat laufen lassen. *Edison* erfand in diesem Jahr das *Kinetoscope*, das, mit der Hand oder einem Motor betrieben, einen 35 Millimeter breiten Filmstreifen zwischen einer Lichtquelle und einer Linse laufen ließ.

Das Kinetoscop war aber nur ein Guckkasten, in den man hineinsah. Die ersten Kinoprojektionsapparate wurden alle im Jahre 1895 erfunden, und zwar in folgender Reihenfolge: In Amerika im Februar von Le Roy, im Mai von Latham, in Deutschland im September von Anschütz, im Oktober von Skladanowsky. Letzterer veranstaltete mit seinem Bioscop die ersten öffentlichen Filmvorführungen. Am 28. Dezember folgte in Paris Lumiere mit seinem Kinematographen, der zu gleicher Zeit als Aufnahmeapparat, Kopierapparat und Vorführungsapparat diente. Er machte 16 Expositionen in der Sekunde¹. Max *Skladanowsky* konstruierte in Berlin zu gleicher Zeit sein Bioskop, mit dem er die ersten Filmvorführungen machte. Erst als zu den mechanischen, optischen

*1 zitiert nach Georges Sadoul: „L’Invention du Cinema, 1832—1897“ und „Les pionniers du Cinema 1897—1909“, Paris, Denoel, 1948.

und chemischen Ergebnissen des Stummfilms die Ergebnisse der Elektrizitätswissenschaft hinzugesellt wurden, entstand der *Tonfilm*, der mittels einer elektrischen Vorrichtung Tonschwingungen in elektrische Lichtschwankungen überträgt, die photographisch aufgezeichnet werden, um wieder zurück in Töne übertragen zu werden. Es ist beachtenswert, daß *Edison* das Guckloch seines späteren Kinetoscop über dem rotierenden Zylinder seines *Phonographen* montierte, auf den er kleine Bilder spiralförmig montierte. Auf diese Weise wollte er bereits von Anfang an eine *tönende Bildvorführung erreichen*. Als er dann das rein optische Kinetoscop mit einem die Handlung begleitenden Phonographen verband, hatte der Erfinder des Telephons und des Telegraphen und der Vorkämpfer des Grammophons auf nicht elektrischem Wege die Grundidee zum späteren Tonfilm gegeben. Oskar *Messter* kuppelte 1906 Bild und Ton mit einem Grammophon, de *Pineaud* versuchte 1909 den Schall am Rande des Filmbandes einzugravieren, Ernst *Ruhmer* wandelte in seinem Photographophon Schallschwingungen in Lichtschwingungen, indem er an Stelle der Graviermethode die der Photographie setzte, bis 1923 *Vogt, Engi* und *Masolle* im „Triergon“-Verfahren den modernen Tonfilm mit Elektronenröhre, elektrostatischem Lautsprecher und photoelektrischen Zellen schufen. Drei Jahre nach dem ersten deutschen Tonfilm „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“ erschien 1926 der erste amerikanische Tonfilm „Der Jazzsänger“ mit dem Neger Al Jolson.

Das Grundprinzip des menschlichen Wesens ist *Bewegung und Rhythmus*. Das Blut fließt durch die Adern, und das Herz als Motor des Lebens pocht in hämmerndem Rhythmus. Die Erdoberfläche reißt den Menschen in ihre rotierende Bewegung mit 2000 Kilometer Geschwindigkeit in der Stunde mit, nicht zu reden von der rasenden Jagd, in der dieser mit ihr die Sonne umwandelt. Alle Künste sind, wie das Leben, bewegt. Die Musik fließt wie ein Strom, das gesprochene oder geschriebene Wort ist an eine fortschreitende Bewegung geheftet, der das Ohr und Auge zeitlich folgt. Nur die Bildkunst, die sich an das Auge wendet, ist ein ruhender Pol. Tanz und Theater geben dem Auge ein bewegtes Schauspiel. Nur das Bild fordert zum Verweilen. Auch die anderen Künste waren einst beschränkt. Die Buchdruckerkunst machte erst die Verbreitung der geschriebenen Dichtung möglich. Das Radio erschloß die Musik dem Volke und gab uns dokumentarisches Miterleben der Zeit und Geschichte. Der Kinematographie gelang es erst, das Leben abzubilden. „*Lebende Bilder*“, welch' Zauberwort für frühere Zeiten! Lady Hamilton, das schönste Weib ihrer Zeit, stellte, von durchsichtigen Schleiern drapiert, griechische Statuen. Bei diesen Attitüden bemühte man sich, regungslos zu verweilen. Und nur der Gedanke, daß dieser Marmor aus lebendem Fleisch war, rechtfertigte das Wort „*Lebende Bilder*“. Heute ist der Begriff Motion Pictures synonym für Film. Doch ist da-

bei zu bemerken, daß auch der Film nur starre Bilder aufnimmt, doch von bewegten Gegenständen so viele in der Sekunde, daß deren rasende Vorführung hintereinander sich das bereits von Leonardo und Roget bemerkte *Trägheitsgesetz* des menschlichen Auges zunutze macht, das, wenn jede sechzehntel Sekunde ein neues Bild folgt, alle Einzelbilder ineinanderfließen läßt und sie als ein einziges sich bewegendes Bild wahrnimmt. Damit haben wir durch die Vorführung von sechzehn toten Einzelbildern in der Sekunde beim Stummfilm und vierundzwanzig beim Tonfilm das Wunder des bewegten Bildes erreicht. Die unerhörten Fortschritte der phonetischen Wissenschaft im Zeitalter des *Rundfunks* haben dem stummen lebenden Bild noch die Seele des Wortes eingehaucht. Das bewegte Bild fing zu sprechen an und erreichte den größten Grad der Natürlichkeit. Die abstrakte Schwarz-Weiß-Tönung, die allzusehr Licht und Schatten betont, wurde durch die fotografierten Farben überwunden. Mit dem *Farbfilm* hat das tönende, sich bewegende Bild den größten Grad von Lebensnähe erreicht.

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

Was ist der Unterschied zwischen Kunst und Technik? *Kunst* entspringt der natürlichen Veranlagung einer Einzelperson und wird von deren Geist zur Ausführung schöpferischer, immer wieder neuer Taten genährt. *Technik* ist die Unterjochung natürlicher Anlagen zum Zwecke immer gleichbleibender sich wiederholender Taten. Nur der Schöpfungsakt der Erfindung ist an ein Gehirn gebunden. Die vollständige technische Einrichtung läuft dann automatisch ab, womöglich ohne sich mehr einer menschlichen Hand zu bedienen. Der Künstler ist ein natürlicher Mensch. Er wird die „Technik“ seiner Kunst nur zur Weiterbildung und Verfeinerung angeborener Eigenschaften verwenden, wie der

Sänger, der Schauspieler, der Dichter und der Maler. Der Techniker wird seinen Ehrgeiz darein setzen, die Naturgesetze zu überwinden oder zu täuschen, so wie der Flieger das Gesetz der Schwerkraft, der Fernsprecher die Entfernung überwindet. Es ist der Technik nicht gelungen, bewegte Bilder herzustellen. Aber sie täuscht das menschliche Auge, das glaubt, bei der Vorführung vieler Einzelbilder ein einziges bewegtes zu sehen. Dieses Überlisten der Natur ist typisch für die Technik. Denn die Natur ist der Feind der Technik. Sie zu versklaven und sich dienstbar zu machen, ist die kühne Tat des faustischen Menschen. Während der Südländer spekulativ und dogmatisch ist, mit einem mathematischen Hirn alles in Systeme einteilt, um eine Theorie aufzustellen, versuchen die nordischen Erfinder empirisch und praktisch alle geistigen Ergebnisse einem praktischen Arbeitszweck nutzbar zu machen.

Die *Techniker* suchen nicht nach Formeln und Gesetzen, sondern nach Kräften und Arbeitsmethoden, um die Widerstände der Natur zu besiegen. Sie beugen sich nicht den uns von Gott gesetzten Schranken, sondern mit kühner Ketzerhand reißen sie dieselben ein und spannen die Kräfte der Natur in das Joch ihres Geistes. Die Aufgabe des *Künstlers* dagegen ist es, mit sanftem Gemüte die Begrenztheit der Natur zu beseelen. Das „Vissi d’arte“, das Tosca schluchzend vor ihrem Peiniger Scarpia singt, hat in der deutschen Übersetzung „Nur der Schönheit weihet ich mein Leben“ den vollendetsten Ausdruck des Künstlertums gefunden. Wie anders der Techniker, den *Oswald Spengler*² schildert: „Der Begriff der Beute des Raubtieres wird zu Ende gedacht. Nicht dies und das, wie das Feuer, das Prometheus stahl, sondern die Welt selbst wird mit dem Geheimnis ihrer Kraft als Beute davongeschleppt, hinein in den Bau dieser Kultur.“ *Technische Leistungen sind unnatürlich*. Sie sind nicht nur „künstlich“ konstruiert und mit kaltem Verstande berechnet, sie richten sich sogar gegen die Natur, die sie mit List und Gewalt zu besiegen trachten. *Auch der Film ist unnatürlich und daher Technik und keine Kunst*. Ist auch die Kunst schon wie das Wort sagt „künstlich“, also nicht naturgewachsen, sondern einer menschlichen Berechnung entsprungen. Sie ist aber nicht gegen die Gesetze der Natur gerichtet. Ja sie bemüht sich, zwar auf künstlichem, geistig konstruiertem Wege die Natur in all ihrer Unvollkommenheit nachzuahmen. Auf einer *Theaterbühne* erscheinen die Menschen so wie im Leben, dreidimensional, in einem wirklichen Raum. Die künstlichen Behelfe, wie die Kulissen, sind als solche erkennbar. Anders auf der *Filmleinwand*. Auf zweidimensionaler Fläche erscheinen Menschen in Totale und Großaufnahme und überwinden jedes physi-

² Oswald Spengler: „Der Mensch und die Technik“ (München 1933), S. 69.

kalische Gesetz, als ob sie einmal zehn Zentimeter von uns und einmal hundert Meter weit entfernt wären. Die Filmarchitektur täuscht uns Wirklichkeit vor. Ist es verwunderlich, daß man im Mittelalter jede Maschine als Erfindung des Teufels ansah, wenn es dem projizierten Zelluloidband möglich ist, auf durchaus unnatürlichem Wege größere Naturtreue vorzuzaubern, als wenn die Schauspieler selbst auf der Bühne agierten?

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

Es ist ganz falsch zu sagen, der Film sei dokumentarisch. Selbst der sogenannte „dokumentarische“ Film ist das künstliche Produkt geschickter Kameralente, Schnittmeister, der ordnenden Hand eines Regiestabes. Seine künstlerischen Aufgaben sind im Hirn eines schöpferischen Menschen, bevor er gedreht wird, bereits vorhanden. Es ist bekannt, daß selbst die Wochenschau teilweise aus gestellten Bildern besteht. Die wirkungsvollsten „Kriegsbilder“ werden oft nach der Schlacht rekonstruiert aufgenommen. *Der künstlerische Wert des Films liegt daher in der schöpferischen Qualität, der Einzelperson, die die Idee, den*

Stoff oder das Buch liefert, nach der der Film gedreht wird. Diese Ideen sind durchaus unfilmisch und untechnisch. Sie entsprechen vielmehr dem Wesen des menschlichen Geistes und der Natur. Sie könnten ebenso durch Theater, Rundfunk, Schallplatten, Buchdruck oder durch ein anderes Mittel verbreitet werden. Im Wesen bleibt es ganz gleich, auf welche Weise man „*Wilhelm Tell*“ als nationales Drama verbreitet. Selbstverständlich wird man nach Wahl des Mittels für die Bühne das Drama, für den Rundfunk eine Hörspielbearbeitung, für den Buchdruck eine Buchausgabe mit Fußnoten, Einleitung und alten Stichen, und für den Film eine Drehbuchbearbeitung verwenden.

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

Bei Schallplatten kann das Tempo, der Rhythmus, das Piano und Forte verändert werden. Die Stimme kann eine ganz andere Färbung bekommen. Aus einem piepsenden Sopran kann man eine schmetternde, hochdramatische Stimme machen. Diese *technischen Möglichkeiten* sind keine Nachteile, sondern Vorteile, deren sich der Bearbeiter zum Nutzen der Übertragung zu bedienen weiß. Denn der „*funkisch*“ denkende Verfasser des Hörspiels und der Regisseur, der es arrangiert, wird schon von Anfang an bedenken, wie er die technischen Möglichkeiten des Funks der akustischen Wirkung dienstbar macht.

Ebenso wird der „*filmisch*“ denkende Drehbuchautor und der ausführende Spielleiter alle optischen und akustischen Möglichkeiten schon bei der Planung in Betracht ziehen. Vor allem wird sich der Herstellungsleiter zur Ersparung der Kosten des großen Vorteils der Filmherstellung bedienen, der darin liegt, daß die Szenen nicht wie beim Theater chronologisch gespielt werden. Man kann mit der Schluß-Szene beginnen. Man wird die Reihenfolge von dem Stehen der Dekorationen und der Anwesenheit der notwendigen Schauspieler und Komparsen abhängig machen.

Typisch filmische Effekte, die so unnatürlich sind, daß sie weder in der Natur noch in irgendeiner anderen Technik möglich sind, stellen folgende *Tricks* dar: Die Zeitlupe, die durch übermäßig rasches Drehen bei der Aufnahme in der Vorführung die Bewegungen unnatürlich verlangsamt. Durch Zurückdrehen der Kurbel oder durch Kopieren in verkehrter Reihenfolge ist der Scherz möglich, daß ein Springer aus dem Wasser wieder auf das Sprungbrett zurückschnellt. Im „*Roman eines Schwindlers*“ marschierte auf ähnliche Weise die Leibgarde von Monaco auf einmal nach rückwärts. Bei *Doppelrollen*, die in früherer Zeit sehr beliebt waren, erscheint ein und derselbe Schauspieler zu gleicher Zeit zweimal im Bild. Er spricht mit sich und fängt sogar mit sich zu ringen an. Das gegenteilige Prinzip ist das *Double*. Schauspieler, die über keine akrobatischen Fähigkeiten verfügen, springen von hohen Türmen ins Meer und vollführen sonderbare Kraftleistungen. Solche, die nicht singen können, schmettern mit einer geborgten Stimme eine Opernarie. Große Seeschlachten werden in einer Badewanne mit kleinen *Modellen* gefilmt, tropische Landschaften werden mit *Rückprojektion* gefilmt. Das Prinzip ist dabei folgendes: Ein Paar rast in einem Auto durch das Gewühl von Straßen, biegt um Ecken. Hinter ihnen brechen brennende Häuser ein. In Wirklichkeit steht das Auto in einem kleinen Atelier still. Ein Mann rüttelt das Trittbrett, damit die Fahrbewegung zustande kommt. Und die ganze bewegte Szenerie des Hintergrundes, die ein tüchtiger Kameramann früher einmal aus einem Auto aufgenommen hat, wird als Film auf eine Leinwand, die hinter dem Auto angebracht ist, projiziert. Diese laufende Projektion wird zu gleicher Zeit mit dem Paar im Auto mitgefilmt. Auf diese Weise kann die Arbeit mit den Schauspielern ins Atelier verlegt werden und nur der Kameramann braucht die beschwerlichen Expeditionen zu unternehmen.

Bei der *Synchronisation* ist es möglich, daß ein italienischer Film in deutscher Sprache vorgeführt wird, weil das Tonband der italienischen Schauspieler durch ein deutsches von unsichtbar bleibenden Schauspielern ersetzt wird. Kurt Zentner schildert 'm „*Als die Leinwand tönend wurde*“³, in welcher Hexenküche ein Tonfilm entsteht. Wie der *Schnittmeister* den Rhythmus der Bildfolge bestimmt, wie die *Musik* taktweise in das Bild synchronisiert wird, wie oft acht *Tonbänder* elektrisch zueinander gemischt und abgewogen, gesteuert und nuanciert werden, wie der *Tonmixer* in der Tonküche, der *Schnittmeister* im Schneiderraum und der Kameramann auf seinem fahrenden Gestell das technische Wunderwerk des Films bewerkstelligen. Die Geschicklichkeit des *Beleuchters* vermag aus einem runden Gesicht ein schmales, aus einer langen Nase eine kurze zu machen. Der *Kameramann* kann durch Schleier, Weichzeichner, lange und kurze Objektive,

³ erschienen als Zeitungsfolge in „Der Stern“, Deutscher Verlag (Berlin 1939).
13 Müller, Dramaturgie

die verschiedenartigsten Bildwirkungen von einer und derselben Szene hervorzaubern. Ein ähnliches Phänomen wie das der geschilderten Rundfunkszene, bei der die Mitspieler in getrennten Zimmern sitzen, gibt es auch beim Film. Pudowkin gibt in „Filmregie und Filmmanuskript“ ein besonders deutliches Beispiel *filmischer Montage* aus dem Film „Panzerkreuzer Potemkin“. In diesem Film erhob sich und brüllte ein steinerner Löwe. „Der Panzerkreuzer“ ist in Odessa aufgenommen, die verschiedenen Steinlöwen in der Krim und die Tore vermutlich in Moskau. Die Elemente sind aus dem wirklichen Raum herausgegriffen und zu einem einheitlichen *filmischen Raum* zusammengefaßt. Aus verschiedenen unbeweglichen Steinlöwen ist eine nie bestehende Bewegung eines aufspringenden Löwen im Film entstanden. Zugleich mit dieser Bewegung ist eine niemals in der Wirklichkeit existierende *Zeit* geschaffen worden, die unlösbar mit jeder Bewegung zusammenhängt. Hier tritt der Film vom Naturalismus, der ihm bis zu einem gewissen Grade eigen war, zur freien, *symbolischen Darstellung* über, die unabhängig ist von dem Verlangen nach elementarer Wahrscheinlichkeit. An diesem Beispiel ist deutlich zu sehen, daß der Film nicht dokumentarisch ist, sondern einen *irrealen Raum*, eine *irreale Zeit* und einen *irrealen Ton* wie- dergibt. Gerade weil der Film ein konstruiertes Geistesprodukt ist, schafft er symbolische Bilder. *Durch diese geistige Haltung ist es dem Film möglich, ein Kunstwerk zu werden.* So wie der Kameramann die Menschen auf den Kopf stellen und sie nach rückwärts gehen lassen, tote Statuen beleben und physikalische Gesetze überwinden kann, ist es ihm auch möglich, nach Vorlage einer filmischen Dichtung ein hohes Kunstwerk voll ethischer Bedeutung zu schaffen. *Denn die Voraussetzung jedes künstlerischen Bildwerkes ist, daß es nicht nach der Natur, sondern nach einer geistigen Vorstellung komponiert ist.* Lessing⁴ sagt, daß Raffael, auch ohne Hände geboren, der größte Maler geworden wäre. Auf die Frage, welcher Modelle er sich für seine himmlischen Madonnen bediene, antwortete Raffael⁵: „Da man so wenig schöne weibliche Bildungen sieht, so halte ich mich an ein gewisses Bild im Geiste, welches in meine Seele kommt.“ *Das Primat des Geistes ist das Wesen der Kunst.* Da der Deutsche nicht naturgebunden im Affekt, sondern immer erst nach reiflicher Überlegung und geistiger Planung handelt, ist er bei seiner eminenten Fähigkeit in technischen Dingen, die mit dem ethischen Ziel eines höheren Zwecks gepaart ist, besonders geeignet, den Film zu einer hohen Kunst zu gestalten.

*4 in „Emilia Galotti“.

*5 zitiert nach W. H. Wackenroder und L. Tieck: „Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“, S. 6. Im Original: *Essendo carestia di belle donne, io mi servo di certa idea ehe mi viene al mente.*

Film und Bildkunst

So wie das Theater in der Guckkastenbühne ein plastisches *Rahmenbild* mit Perspektive, zeigt der Film auf der Silberleinwand ein flaches Schwarzweißbild. Beide Bilder sind an einen starren Rahmen gebunden. So wie das Gemälde kann das Theater und der Film nur Bildausschnitte zeigen. Es ist daher selbstverständlich, daß die Kompositionsformen der Malerei einen wesentlichen Einfluß auf den Film und das Theater ausüben. Otto zur Nedden¹ wirft die Frage auf, ob der Dichter, der Humanist oder der bildende Künstler den modernen Bühnenraum geschaffen hat? Er sagt, daß der bildende Künstler im Zuge der italienischen Renaissance-Architektur und Malerei den schöpferischen Anteil hatte. Die *bildende Kunst* ist das eigentlich schöpferische Element der modernen Bühne. Dasselbe gilt für den Film.

Einen wesentlichen Einfluß auf die Komposition des Filmbildes muß der expressionistischen Kunst beigemessen werden. Der gehetzte Rhythmus dieser auf Schwarz-Weiß-Kontraste abgestellten grellen Bildwirkungen inspirierte die epochalen Stummfilme, wie „Das Kabinett des Dr. Caligari“, „Metropolis“ und andere mehr. So sehr die expressionistische Kunst, die nur auf Bewegung und Verzerrung eingestellt war, aus dem Rahmen der schönen Künste fiel und als unartiges Kind abgelehnt wurde, so sehr war ihre, die bisherige Ästhetik beleidigende Art geeignet, die neue Kinematographie zu befruchten. Sie überbrückte den Gegensatz Film und bildende Kunst, die vielleicht ohne sie niemals zusammengefunden hätten².

Die Erzeugnisse der *bildenden Kunst* sind Statuen oder Gemälde. Beide sind *unbewegt*. Gegenüber diesen statischen, in sich geschlossenen Bildwerken gibt der *Film bewegte Bilder*, die sich, wie das Leben selbst, motorisch bewegen und in dynamischer Steigerung eine Handlung Vorwärtstreiben. Während die klassischen Bildwerke voll ausgeglichener Ruhe sind, brach immer wieder in anderen Stilepochen das ungebändigte Streben des Menschen nach *bewegtem Rhythmus und gesteigertem Ausdruck innerer Erregung* durch. Es war immer der *nordische Mensch* mit seinem Ungestüm und seiner motorisch vorwärtsstrebenden

*1 Otto C. A. zur Nedden: „Drama und Dramaturgie im 20. Jahrhundert“, Seite 75.

*2 Siehe Rudolf Kurtz: „Expressionismus und Film“ (Berlin 1926).

Veranlagung, der Unruhe in die friedliche Stille des Südens brachte, der Geist, der in seiner Unrast die Natur unterwarf: Die ekstatischen Zuckungen der ottonischen Bilderhandschriften, die romanischen Reliefs am Südportal des Doms zu Bamberg, die sich wie lodernde Flammen bewegen, der rhythmische Linienfluß der gotischen Statuen, die innere Erregtheit der gotischen Bildtafeln, der laut dahinbrausende Sturm des Barocks, der die beruhigende Symmetrie sprengt und in wilden Diagonalkompositionen Massenbewegungen ballt und zu wildem Aufschrei steigert. Und schließlich die Arabeske des Rokoko, die den Menschen entmaterialisiert und nur mehr zu einem flackernden Ornament gestaltet. Es ist immer die Triebkraft des Geistes, die zur Gestaltung erregter Bilder innerer Schau den menschlichen Körper in gesteigerte Bewegungen reißt und den zweidimensionalen Raum des Bildes durch das Trickmittel der Perspektive zu sprengen sucht.

Mittel zur bewegten Belebung des Raumes sind Licht und Schatten, die die nordische Kunst in hohem Maße anwendet. Auch der *Film* bedient sich des Rembrandtschen Hell-Dunkels, um den Ausdruck zu steigern und den Raum zu gliedern. Überhaupt wenden der Spielleiter und der Kameramann die gleichen Mittel an, mit denen der gotische und barocke Maler Bewegung erzeugen, Licht und Schatten, Perspektive, bewegte Gebärde. Er photographiert nicht eine wirkliche Bewegung. Diese würde, naturgetreu aufgenommen, sehr ruhig wirken. Wie der Maler eine charakteristische Bewegungsstellung aus einer Perspektive zeigt und betont, so wird sich der Kameramann auf den Boden legen und den Marschschritt einer Kolonne in Form von über ihn schreitenden Stiefeln aufnehmen. Dadurch steigert er die Bewegung und gibt ein typisches Bild. Er photographiert nicht einzelne Marschierer, sondern das Marschieren an sich. Um mit Platon zu sprechen, er nimmt nicht ein Pferd auf, sondern die Pferdheit. *Er photographiert nicht die Dinge, sondern die Ideen*, die ihnen zugrunde liegen und die alle Einzeleigenschaften einer Gattung summieren. Wenn ein junges Mädchen auftritt, darf es nicht eine Einzelperson sein, auch nicht die so und so charakterisierte Schauspielerin. Sie muß schlechtweg *das* junge Mädchen sein, die jedem Kinobesucher gefällt. Ihr Partner darf nicht nur ihr im Spiel gefallen, er muß so allgemein sichtbare männliche Eigenschaften haben, daß jede Kinobesucherin für ihn empfindet.

Da der Film nicht nur äußere Bewegung zeigt, sondern ebenso sehr *innere Bewegung*, wird in der *Großaufnahme* ein ausdrucksvolles Mienenspiel die seelische Erregung spiegeln. Es gibt wohl keinen normalen Menschen, der fünf Einstellungen hindurch einen bestimmten Gesichtsausdruck ausspielt und mit allen typischen Details nuanciert. Aber es ist gar nicht Aufgabe des Films, einen Kuß so zu zeigen, wie er wirklich gegeben wird. Der Filmkuß muß alle süßen Erwartungen, die ein gefühlvoller Besucher der Liebe überhaupt entgegen-

bringt, erfüllen und im Moment des Höhepunktes sofort wieder ins Prosaische umschlagen, damit die weniger gefühlvollen Leute nicht zu lachen anfangen. Zuerst muß die Idee da sein, warum man den Kuß bringt. Jede Steigerung, Verwischung und Ablösung hat einen dramaturgischen Zweck. Der Schauspieler, der Kameramann sind nur die Ausführenden des Ziels, das der Drehbuchautor mit dieser Szene erreichen will. Daß diese Absicht gelingt, dazu ist der Spielleiter da, der alle Möglichkeiten versucht, die dann der Schnittmeister auswählt und rhythmisch aneinanderfügt. Man hat oft diskutiert, *ob die Photographie eine Kunst sei? Sie ist ebensowenig eine Kunst wie die Kinematographie*. Denn zuerst ist das Modell da und dann das Abbild. Beim Künstler ist es umgekehrt. Er trägt das zu erreichende Abbild bereits in seinem Geist, bevor er ein Modell sucht, von dem er diejenigen typischen Züge abkonterfeit, die es gemeinsam mit seinem Idealbild hat. Ja selbst diese gemeinsamen Züge muß er veredeln und nach seinem Geschmack umformen. Der *Kameramann* hat durch seine optischen Hilfsmittel und die Beleuchtungseffekte ebenfalls die Möglichkeit, den individuellen Modellen typische Züge zu verleihen und sie zu veredeln und mit einer Idee in Übereinstimmung zu bringen. Diese Idee, nach der er sich zu richten hat, ist aber nicht seine, sondern *die Idee des Filmdichters*, die der Spielleiter zu gestalten trachtet. So arbeitet auch der Kameramann mit, aus dem technischen Handwerk, das der Film ist, im dramaturgischen Zusammenhang mit einer Idee, ein Kunstwerk zu machen.

Und wahrlich, die Bedeutung des Kameramanns für das Gelingen eines Films kann gar nicht hoch genug veranschlagt werden. Da der Film in erster Linie ein *optisches Kunstwerk* ist, scheint sein Auge das wichtigste. Die Deutschen waren immer Pioniere in der Photographie, in allen Techniken des Aufnahmeverfahrens und der Kopie. Die deutschen Kameramänner Fritz Arno Wagner, Bruno Mondi, Baberske und Weilmayr photographieren mit unerreichter Weichheit, Schneeberger, Allgeir und Angst voll landschaftlicher Stimmung, Krien, Bruckbauer, Behn-Grund und Irmen-Tschet sind Meister der Atmosphäre. Carl Hoffmann und Günter Rittau sind Spielleiter geworden. Wenn trotzdem manche amerikanischen Filme besser photographiert erscheinen, so liegt das nicht an besseren Kameramännern, sondern an der uns weit überlegenen Schminkkunst. Ein besonderes Lob gebührt den deutschen Beleuchtern, die unser mangelhaftes make-up auszugleichen suchen.

Die Kunst des *Spielleiters*, mit der des Kameramanns gepaart, ist imstande, aus dem individuellen Menschenmaterial, das der Schauspieler bildet, der durch Maske und Spiel versucht, typisch zu erscheinen, symbolische Bilder von allgemeiner Verständlichkeit zu schaffen. Die Bewegung, die die Voraussetzung des Filmbildes ist, macht der Kameramann mit, indem er auf Gummirädern lautlos mitfährt, durch Austausch der Objektive Nähe und Weite wechselt.

Film ist in erster Linie Bildkunst. Man kann einen Film ohne Drehbuch, ohne Dekoration, ohne Atelier, ohne Schauspieler und ohne Regisseur, aber niemals ohne Kameramann herstellen. Ein zweiter Beweis, daß das Kameraauge das Wesen und den Charakter jedes Films bestimmt, ist der Umstand, daß man lediglich nach der Aufnahmetechnik und der Beleuchtungstechnik einen *Filmstreifen datieren* kann. Jeder halbwegs geübte Kinobesucher wird auf einem Spielraum von fünf Jahren, jeder Fachmann auf drei Jahre die Herstellungszeit eines Filmes beurteilen können. Die Weichheit oder Härte der Bilder, die Plastik der Beleuchtung, die perspektivische Wirkung, der Blickwinkel, aus dem ein Bild gesehen ist, der Rhythmus, mit dem die Bewegungen erfaßt sind, charakterisieren einen Film und zeigen eine mit der Zeit fortschreitende Entwicklung an.

Durch die Hilfe, die der Spielleiter dem Kameramann und nicht den Darstellern erweist, durch die Mitarbeit des Tonmeisters, des Filmbildners und des Beleuchters ist der Kameramann imstande, auf durchaus unnatürliche Weise ein Bild hervorzuzaubern, das viel natürlicher als die Natur selbst ist.

So gelang es dem Film, was dem Theater auf seiner Bretterbühne niemals gelungen ist, natürlich zu wirken. Dem Film, aus dessen Vorbereitung und Arbeitsweise wir wissen, daß er niemals dokumentarisch ist, sondern immer konstruiert, gelang es, dokumentarisch zu erscheinen.

Der imaginäre Raum wird vom *Filmbildner* geschaffen. Er muß Maler und Architekt, Kulissenzauberer und Innendekorateur zu gleicher Zeit sein. Wer jemals durch ein Filmatelier gegangen ist, wird immer wieder mit Begeisterung erfüllt, mit welchem Geschmack, originellen Einfällen und geschicktester Raumausnutzung Stuben und Hallen, Straßen und Läden, Lokale und Amtsräume nachgebildet sind. Bis auf die kleinsten Details stimmt alles. Der Kalenderzettel, die Tafel „Nicht rauchen“ oder eine angeheftete Hausordnung. Da auch die meisten Außenaufnahmen im Atelier gemacht werden, muß der Filmbildner Landschaften und vielstöckige Häuser aufbauen. Dabei muß er genau die Leistungsfähigkeit der Kamera kennen, in welcher Größe bei einer bestimmten Entfernung sein Bau vom Objektiv gesehen wird. Riesenhaft vergrößerte Photos täuschen Straßen und Gärten vor. Der ganze Hintergrund wird auf diese Weise gestellt.

Wenn *Schopenhauer* gesagt hat, daß die Welt, die wir sehen, nur ein Scheinbild ist, deren richtige Zusammensetzung wir nicht erfassen können, so trifft das auf das fertige Filmbild zu, das vom Filmbildner mit geschicktesten Täuschungen hervorgezaubert wird. Es gibt kein naturalistisches Bild. Jeder Kalenderzettel, jeder Einrichtungsgegenstand hat eine symbolische Bedeutung, einen dramaturgischen Zweck. So wie die nordischen Maler ihre Bilder mit allegorischen Figuren und Gegenständen bevölkerten, um eine höhere Idee

auszudrücken, so schafft der Filmbildner ein typisches Bild, das aus einzelnen Teilen so gefügt ist, daß es wie das Bild eines wirklichen Raumes aussieht. So wie die *Hvarenahandschajt*³ nur aus symbolischen Teilen zusammengesetzt war, so bildet der Filmbildner seinen imaginären Raum, um die höhere Idee des Drehbuches deutlich zu machen.

Ein weiterer Gehilfe, um aus dem individuellen Schauspieler einen überpersönlichen, allgemein gültigen Typ zu machen, ist der *Maskenbildner*. Er ist der Raffael des Films, der das Idealbild im Busen haben muß, um darnach das unvollkommene Menschenmaterial zu formen und zu veredeln. Leute, die das Märchen erzählen, die Amerikaner hätten besseres Menschenmaterial als wir, wissen nichts von der Kunst des Maskenbildners und haben die amerikanischen Stars nie ungeschminkt gesehen! Der berühmte Schmink- und Haarkünstler *Perc Westmore* unterscheidet in seiner Arbeit in Hollywood zwischen verbesserndem make-up und schöpferischem make-up. Er sagt⁴: „Die bleibende Vollkommenheit der Schönheit wohnt in der Vorstellung, vielmehr in der kultivierten Einbildungskraft des eigenen Geistes.“ Der Maskenbildner ist der beste und einzige Verbündete des Kameramanns. Westmore hat von jedem Star eine Skizze des Gesichtes angefertigt, auf der für jede der sechsunddreißig Schminknuancen ein eigenes Feld eingezeichnet ist. Auf diese Weise macht er aus einem schiefen Gesicht ein gerades, aus einem runden ein schmales, wie es eben verlangt wird. Diese Make-up-Karte gibt er dem Kameramann, der die Beleuchtung und den Stand seines Objektes nach den angegebenen Unregelmäßigkeiten, die die Schminkkunst zu überbrücken sucht, richtet, um noch von sich aus das Gesicht zu vervollkommen. Auf diese Weise läßt sich jeder Star am liebsten immer von demselben Kameramann aufnehmen, der jede Nuance des Gesichtes kennt.

Eine ebenso große Sorgfalt wird auf die *Kostüme* gelegt, die einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf die Bildwirkung haben. Zuerst wird der dramatische Wert des Kleides bemessen. Das dramaturgische Bureau schickt ein „*Kleiderdrehbuch*“, in dem jeder Kleiderwechsel und die Umstände der Handlung angegeben sind, dem *Zeichner*. Dieser entwirft daraufhin ernste und leichte Kleider, wie sie die angegebene Stimmung erfordert. Dann werden Muster aus flachem ungebleichten Musselin an Puppen angefertigt, die die Maße des Stars tragen. Alle Musterung wird mit Bleistift auf die Muster gezeichnet und bei der Anprobe geändert. Die Kleider werden aus dem leichtesten Material ausgeführt, dessen Farbwirkung optisch geprüft wird. Jeder Star braucht andere Farben, auch wenn nur schwarz-weiß photographiert wird. Auf diese Weise sind in den

*3 Josef Strzygowski: „Die Landschaft in der nordischen Kunst“ (Leipzig 1922).

*4 zitiert aus J. P. Carstairs: „Movie Merry-Go-Round“ (London 1937), wo auch die make-up-Skizzen abgebildet sind.

amerikanischen Filmen die Frauen so angezogen, daß jede Regung des Körpers vom Kleid aufgenommen wird. Die Amerikanerinnen sind dadurch in der Lage, nicht nur mit dem Gesicht, auch mit dem Körper und dem Kleid zu spielen. Der ideale *Filmmodekünstler* muß daher mehr ein Bildhauer als ein Maler sein und eine feinfühlig Materialerfahrung haben. Er und der Beleuchter müssen dafür sorgen, daß das imaginäre Filmbild dreidimensional wirkt.

Wenn alle ihre Arbeit getan haben, kommt der *Schnittmeister*, der nun die Aufgabe hat, das ganze Material kritisch zu sichten und das beste so zusammenzufügen, daß der Film besser wird, als er gemacht wurde. Einen so wichtigen Mann, der aus den Sünden der anderen ein Meisterwerk formen soll, Schnittmeister zu nennen, ist eigentlich eine Herabsetzung. In Amerika nennt man den cutter hochtrabend *filmeditor*, was so etwas Ähnliches wie Film-Herausgeber oder Hauptschriftleiter des Zelluloids ist. Denn er schneidet nicht nur das Material, er gibt ihm die *Zeitform*. Er schlägt den Takt, mit dem die Bilder rhythmisch aufeinanderfolgen. Bedeutende Szenen werden fünf-, sechsmal gedreht, jedesmal von einer anderen Seite. Er sucht nicht nur die beste Einstellung heraus, er mischt sie untereinander, macht Überblendungen und mixt das Material zusammen. Das Erdbeben in „San Francisco“ bestand aus 84 Schnitten. Ein Pferderennen in einem anderen Film wies während einer Vorführungsdauer von vier Minuten 70 Schnitte auf! Der Schnittmeister muß daher die einzelnen Schnitte dramaturgisch gegeneinander abwägen, um eine Spannungssteigerung zu erreichen, kurze aufeinanderfolgende Schnitte durch Sprungsnitte und Unterbrechungsschnitte *rhythmisch gliedern* und ausbalancieren, die Handlung zum Höhepunkt treiben und in eine Episode abblenden. Er ist der eigentliche Rhythmiker des Films, der Tempo und geruhsame Stimmung, Aufregung und Innerlichkeit nach den psychologischen Erfordernissen des Zuschauers dosiert.

Eine nach dem Drehbuch unwahrscheinliche Handlung kann durch kurze Schnitte glaubwürdig erscheinen. Es wird dem Zuschauer keine Zeit zum Nachdenken gelassen und die Ereignisse laufen so schnell ab, daß eine gesteigerte Dramatik dem schwachen Stoff verliehen wird. Henry Hathaway wendet dieses System in „L'impasse tragique“ an. Über all den Mitarbeitern am Gesamtkunstwerk steht der *Spielleiter*. Er ist der Direktor, wie er auch drüben heißt, trägt die künstlerische Verantwortung und ist die ausführende Hand des Dichters. Er muß das Auge eines Malers haben und genau die technischen Möglichkeiten der Kamera und des Schnittes kennen. Andernfalls würde er nur imstande sein, die Schauspieler zu führen. Die großen Spielleiter arbeiten im engsten Einvernehmen mit dem Kameramann, dem Architekten, dem Maskenbildner und Kostümzeichner und überwachen selbst den Schnitt. Jahrelange Verbundenheit mit allen Sparten der

Filmtechnik befähigen erst einen Spielleiter, filmgerechte Kinodramen herzustellen. Er muß ein Seelenbeherrscher der inneren Bewegung sein, die die Großaufnahme spiegelt und die im Herzschlag des Zuschauers widerhallt. Er muß Massen bewegen können und vor allem ein Meister des Kontrastes sein.

Welche Nation hat den geeignetsten Filmstil gefunden und welche hat den größten Einfluß auf die künstlerische Gestaltung bewegter Bilder ausgeübt? Zweifellos ist der Film eine rein *amerikanische Erfindung*, die mit einer fortlaufenden Reihe von Einzelbildern ein bewegtes Bild vortäuscht. Die ersten amerikanischen Filme waren aber so übertrieben „filmisch“, daß sie jedes außerhalb des Filmischen liegenden künstlerischen Wertes entbehrten. Die nicht in aufgeregter Bewegung erregte, sondern in epischer Beschaulichkeit verinnerlichte *russische Seele* hat die langsamen, im Detail der Großaufnahme verweilenden und eindrucksvollen Bilder geschaffen, die erst dem Film einen malerischen Reiz verschafft haben. Pudowkin war meines Wissens der erste, der auf jede Totale verzichtete und nur die Stiefel von Menschen photographierte, um ihre sozialen Unterschiede und dramatischen Umstände zu veranschaulichen. Die *Russen* haben den Bildwert des Gegenstandes, des Details und der Großaufnahme in dramatischer Weise ausgenützt. Der stumme Film hat durch sie künstlerischen Wert erhalten. Die stumme Gebärde, der ausdrucksvolle Gegenstand und die Seele der Landschaft waren ihre malerischen Elemente.

Als *Eisenstein* nach Amerika ging und, vom Betriebe Hollywoods abgestoßen, sich nach *Mexiko* wandte, entstand in der Folge der mexikanische Film, der mit seinem langsamen Bildrhythmus, seinen realistischen und sozialen Visionen das Erbe des russischen stummen Films übernommen hat. Eine primitive und brutale Bevölkerung von urtümlicher Gestaltungskraft und genialer künstlerischer Begabung, die sich auch in der modernen mexikanischen Malerei mit lautem Ungestüm dokumentiert, hat gewaltige naturalistische Bildvisionen gegeben, auf denen eine endlose epische Breite lastet, die bis zu schleppenden Bewegungen und lang ausgespielten Szenen exzediert.

Dieser schleppende, beängstigende und hintergründige russische Filmstil wurde vom großen *John Ford* übernommen. In seinem Meisterwerk „The in- former“ steigert er diese Manie des „Im Detail Verharren“ bis zum atemberaubenden Alptraum, wenn von den Anklägern nur die Hände im Bilde erscheinen. Besondere Effekte holt John Ford aus dem gekrümmten Rücken des ungetüm- lichen Verräters, der mit diesem das Dach seines Verliebes hochstemmt. In gleicher Weise hebt der verwahrloste Bruder aus „Tobacco Road“ das in den Graben geworfene Auto hoch. Überhaupt, was Ford alles mit dem nagelneuen Auto aufführt und es zuschanden mißhandelt, ist ein Kabinettstück des Filmhumors. Man fühlt mit diesem Auto und seinen herausgerissenen Bestandteilen wie mit einem Menschen und zittert um sein Wohlergehen.

Ford braucht keine tränenden Augen, schöne Menschen oder zitternde Glieder, um menschliches Mitgefühl zu erzeugen. Er ist auch imstande, einem abgeschossenen Torpedo eine Seele einzuhauchen, wenn es in einem Propagandafilm „They were expendable“ einen deutschen Kreuzer durchbohren soll, von zwei Vorpostenschiffen von Wogenkämmen aus durch eine Wasserhose gesehen. Der schwarze Ton der Bilder läßt die furchtbare Explosion vorausahnen, die man dann, nach rückwärts gekehrt, nach Passieren der Unglücksstelle, in einem grandiosen Aufzischen von Wassersäulen sieht. Die biblisch verinnerlichte Schönheit der Landschaftsbilder von „Wie grün ist doch mein Tal“ stehen in vollkommenem Gegensatz zu den angstgeschwängerten Gewitterhimmeln und friedhofsmäßigen Troglodytenbauten in der ewigen Öde der Wildwestfilme, die John Ford immer wieder, von ganz neuen Blickpunkten aus gesehen, zu grandiosen Gemälden weitert, die von einem apokalyptischen Sturme geschüttelt sind. „Die fantastische Kavalkade“ und „Fort Apache“ zeigen die Bewegungsbesessenheit John Fords, der einen wahren Horror vor stehenden Bildern und unbeweglichen Rahmen hat und mit der wandernden Kamera die galoppierenden Pferde, die wehenden Mähnen und ziehenden Wolken einfängt.

Den eigentlichen amerikanischen Filmstil hat Cecil B. deMille mit den großen Ausstattungsfilmen aus Amerikas Geschichte, aus den Märchen von Tausend und eine Nacht geschaffen, denen sich die Urwaldfilme Tarzans bildhaft und voll sportlicher Bewegungsfreude zugesellen.

Victor Fleming hat in „Die Heilige Johanna“ nach dem Schauspiel „Saint Joan of Lorraine“ von Maxwell Anderson die tiefste menschliche Leistung *Ingrid Bergmans* in einen farbenprächtigen historischen Rahmen gestellt, ohne den dichterischen Gehalt der Vorlage zu verdunkeln. In „Vom Winde verweht“ gelang es Fleming, die atemberaubende Spannung der tausend Romanseiten über die Vorführungsdauer von vier Stunden zu erhalten, indem er den dramaturgischen Handlungsaufbau mit allen Konstruktionsstützen, Episoden und Abwechslungen in literarischer Treue übernahm. Die Brutalität der Sezessionskriege konnte bildlich verwirklicht werden, aber der eigentliche Reiz des Romans, das mit schonungsloser Beobachtung enthüllte erotische Empfinden einer Frau in ihrem Eheleben (gesehen vom Standpunkt einer Frau), konnte nicht aus den weichen Daunendecken der Phantasie auf das harte Zelluloid übertragen werden. Trotzdem hat der Regisseur mit Geschmack das schwüle Klima des Romans vergegenständlicht.

Leichter als ein Roman läßt sich bestimmt ein Theaterstück verfilmen. *William Wyler* ist der Regisseur, dem es mehrmals gelungen ist, nach unbedeutenden Theaterstücken hervorragende Filme zu machen, indem er über eine weit differenziertere filmische Gefühlsskala verfügt als die theatralische Vorlage. In „Der

Brief“ nach Somerset Maugham zeigt er von Bette Davis nach einer Ohnmacht nur eine Haarsträhne und einen Arm auf einem Kopfkissen, der durch sein nervöses Zittern ihre langsame Rede Lügen straft. In „Die Erbin“ bietet Wyler eine viel bessere dramaturgische Konstruktion als das schwache Theaterstück. Ja diese Konstruktion ist so vollkommen, daß sie das Publikum um ihrer selbst willen mehr interessiert als die abgedroschene Geschichte des Mitgiftjägers und der Provinznaiven. Alle fünf Sekunden fesselt unsere Aufmerksamkeit eine neue Geste, ein verstoßener Blick, ein Reflex, eine Haltung, eine Intonation, die etwas bedeuten und ein dramaturgisches Aufbaudetail bilden. Louis Chauvet schrieb im Figaro, daß dieses Gala der Bezeichnungen, das die Situationen beleuchtet und die wesentlichen Nuancen stellt, mit dem Fingerspitzengefühl und Takt auf Haaresbreite nicht zu viel und nicht zu wenig angewandt, und das intelligente Bilderspiel, das dem Dialog erst eine dramatische Bedeutung verleiht, aus „Die Erbin“ den bedeutendsten dramatischen Film der letzten Jahre macht.

Mit dieser übernuancierten Seelensprache sind die Amerikaner imstande gewesen, nicht nur einzelne dichterische Werke zu vertiefen, sondern ganze wissenschaftliche Erkenntnisse, wie die der *Psychoanalyse*, der Tiefenpsychologie und Seelenkunde, in Bildern zu gestalten. „Spellbound“ mit Ingrid Bergman, „Snakepit“ mit Olivia de Havilland, „Seelen im Delirium“ mit Joan Crawford verwirklichen die Fieberphantasien Geistesgestörter. Eine ganze Flut von Geisterfilmen bringen die Stimmen Unsichtbarer, zeigen Gespenster und Geister, die nur für einzelne Mitspieler sichtbar sind. Dabei bleibt die Darstellungsweise immer im Rahmen des Realistischen.

Vollkommen freien Lauf seiner dichterischen Phantasie läßt der größte und lustigste Filmzauberer aller Zeiten: *Walt Disney*, der aus dem Tier- und Pflanzenreich bewegte Bildgrotesken in musikalischem Rhythmus schafft, das Märchenreich von Schneewittchen und die Sieben Zwerge oder die zarte Naturpoesie von Bambi und den Witz der drei kleinen Schweinchen farbig zeichnet, die Schalkheiten der Micky Maus, der Gnomen und Feen und der bösen Tiere. In „Fantasia“ hat Walt Disney klassische Musikstücke von Bach, Beethoven, Schubert, Dukas und Tschaikowsky in bewegte Zeichenlinien und surrealistische Gebilde graphisch aufgelöst. Tanzende Elefanten und Artischocken führen ein musikalisches Ballett vor. In „Melody time“ ist die gleiche Verschmelzung von Musik und Geste auf Grundlage von Jazzmusik durchgeführt, in einer solchen Überfülle lustiger Gags und überraschender Einfälle, daß sich die gelungenen Eindrücke fast überschlagen. Die Rolle der literarischen Dramaturgie, die die amerikanischen Regisseure zu ihrer die Literatur weit übertreffenden Ausdruckssprache befähigt hat, ist hier von der Musik übernommen, die den Rhythmus der Bildfolge autoritär gliedert.

Man kann ruhig sagen, daß diese amerikanischen Bildgestalter an dichterischem und künstlerischem Inhalt weit ihre literarischen Vorbilder übertreffen, sofern sie solcher überhaupt bedürfen. Man könnte diesen Namen noch Dutzende hinzufügen, wie Billy Wilder, der in „Sunset Boulevard“, Wilhelm Dieterle, der in „Juarez und Maximilian“ und John Brahm, der in „Gift im Paradies“ eine dichterisch geschwängerte Atmosphäre geschaffen haben, die ihre literarischen Vorbilder übertroffen haben. Dabei blieben alle diese Regisseure, auch wenn sie, wie die eben genannten, aus Deutschland gekommen waren, der strengen amerikanischen Disziplin untergeordnet, die es einem Regisseur verbietet, selbst zu dichten und eigene Ideen dem Drehbuch hinzuzufügen. Dadurch, daß sie Diener am Werk bleiben, auch wenn dieses mittelmäßig ist, gelingt es ihnen, Meisterwerke zu schaffen, die dann oft den Roman, das Theaterstück oder das Drehbuch weit übertreffen. Bei diesem unbedingten *Vorherrschen der Dramaturgie* ist es in Amerika möglich, eine Massenproduktion von Durchschnittsfilmen zu leisten, die alle gut gemacht sind und in allen Teilen der Welt die höchsten Kasseneinnahmen erzielen. Fingen die amerikanischen Regisseure selbst zu dichten an, wie viele europäische Regisseure, so würden ihre Filme genau so schlecht werden wie manche in Europa von großen Bildgestaltern, aber dramaturgischen Dilettanten hergestellten.

Aus diesem Grunde kann sich das Durchschnittsniveau der europäischen Filme nicht mit dem der amerikanischen vergleichen. In Amerika ist die Literatur fast zugleich mit dem Film entstanden. In Europa dagegen hat eine jahrhundertlange literarische Tradition die Schriftsteller und geistig orientierten Menschen zu sehr an das papierene Wort geheftet, als daß diese den unmittelbaren naiven Bildersinn der primitiven und jungen Völker sich bewahrt hätten. Lediglich die *Italiener* und *Schweden* machen Filme von unmittelbarer Bildgestaltung, von plastischer Ausdruckskraft und in einer erregenden Bildfolge. Sie haben mit den Amerikanern außerdem das schöne Menschenmaterial gemein, auf deren körperliche Vorzüge es ihnen hauptsächlich ankommt. Außerdem bevorzugen sie in der Thematik starke Erotik und große Leidenschaften. Man muß daher die Schweden und Italiener die eigentlichen filmischen Nationen Europas nennen.

Außerordentlich langweilig, von schleppendem Gange und ohne rhythmische Aufregtheit erscheinen die Hörspiele, die die Franzosen, Deutschen und Engländer als Durchschnittsproduktion ihrer Tonfilmindustrie herstellen. Diese Nationen haben eine große Vorliebe für ältere Schauspieler, die mehr reden als handeln. In einem *französischen Film* ist man niemals sicher, ob nicht eine sechzigjährige Pensionärin der Comedie Franfaise ihre Runzeln zu einem Mädchenlächeln verzieht und stundenlange Konversation macht. Der Franzose

liebt es, fast immer in der Totale aufzunehmen und das Filmbild mit vielen kleinen Gegenständen zu verwirren.

Dazu kommt noch eine verhängnisvolle Vorliebe für die Kleidung um die Jahrhundertwende, so daß auch in modernen Filmen alle altmodisch angezogen erscheinen, wobei die Rüschen, Maschen, Manschetten und Blumen dazu angetan sind, jede einheitliche Bildwirkung zu stören. Einen Exzeß solcher unfilmischer Hörspiele sind die nach den Romanen der Colette gedrehten Filme: „Gigi“, „Minne ou l'ingenuie libertine“ und „Julie de Carneilhan“, bei denen der ganze Reiz in den allerdings treffenden und originellen Dialogen liegt.

Melville hat das kleine Buch von Vercors „Le silence et la mer“ verfilmt, in dem ein Deutscher allein einen Monolog hält, auf den ein Franzose und seine Nichte, die mit dem Deutschen am Meer unter einem Dach leben, niemals antworten, weil sie während der Besetzung nicht kollaborieren wollen. So wechseln große Stillen mit dem endlosen Monolog des guten Deutschen.

Aus dieser literarischen Sackgasse konnte nur ein Dichter den französischen Film herausführen. Denn das Wesen des Dichters ist es, innere Bilder zu schöpfen, die noch nicht ihren Niederschlag auf dem Papier gefunden haben. Und während die französischen Regisseure zu dichten begannen, Clouzot „seine Manon“ und Rene Clair seinen „Faust“ schufen, und diese literarischen Filme durch eine verworrene Dramaturgie und ein verunglücktes Milieu verpatzten, wurde der Dichter *Jean Cocteau* der größte französische Filmregisseur. Er vergrub den Federstiel und die Papierrolle und sah nur mehr die Leinwand vor sich. Um sich radikal der Literatur zu entwöhnen, begann er gleich mit der Verfilmung des rhetorischsten Dichters, Victor Hugo, dessen Drama „Ruy Blas“ er vollkommen „entwertete“ und „verbildlichte“. Einen zwischen vier Mauern gehaltenen Dialog unterdrückt er und zeigt das darin Gesagte in Taten vor einer großartigen Landschaft der Dolomiten. Dabei gewinnt das Werk, das sich wohl heute niemand mehr auf der Bühne ansehen würde.

In „La Belle et la Bete“ schafft Cocteau Märchenbilder von dichterischer Vision, läßt vom Maler Christian Berard ein Ungeheuer entwerfen, das dann die Züge des Schauspielers Jean Marais annimmt, ferner eine Märchenburg in phantastischer Weise im Kerzenlicht erstrahlen, weiße Vorhänge in raffinierter Weise an Seilen hängen, daß sie teilweise plastische Frauengestalten verhüllen und enthüllen, so daß jeder gelernte Filmregisseur daran nur lernen kann.

In seinem „Orpheus“ stellt der Filmregisseur Cocteau an schöpferischer Bildkraft den Dramaturgen Cocteau in den Schatten. Die Bilder sind so grandios und von surrealistischer Hintergründigkeit, daß die verworrene Handlung, die übrigens die Orpheus- und Eurydikessage ganz unlogisch verbiegt, in den Hintergrund tritt. Die Darsteller treten durch Spiegel, als ob diese Türen

in eine andere Welt wären, die entweder wie eine Flüssigkeit durchschreitbar sind oder die sich nach dem Zerschneiden wieder zusammensetzen.

In der ersten Auflage dieses Buches habe ich vor elf Jahren vorausgesagt, daß der geeignete Gesamtkünstler, Expose- und Drehbuchautor, Regisseur und Schnittmeister, ein Dichter sein wird, der nicht so sehr dem Papier verhaftet sein wird, daß er nicht auch auf der Leinwand schreiben könnte. Er muß ein Thema erfinden, aufbauen und in Bilder übersetzen können und muß über musikalischen Rhythmus verfügen. Heute schreibt Louis Chauvet⁵: „Ich kenne genügend Schriftsteller, die mühelos diese Gesamtkünstler werden könnten, wenn sie nur zugeben wollten, daß die Kinematographie eine andere Sprechweise ist, der ihre besten intellektuellen Angewohnheiten nicht vereinbar sind, wenn sie nicht der neuen Optik angepaßt werden. Es ist einfach lächerlich, sich halsstarrig zu versteifen und nicht anerkennen zu wollen, daß die kinematographische Maschine konkrete und wirkliche Atmosphären schafft, die richtige Dialoge erfordern und keine literarischen des Theaters oder des Romans.“

Der Dichter, der Drehbücher schreibt oder sogar selbst Regie führt, ist der Gesamtkünstler der Zukunft, nicht etwa der Regisseur, der stammelnd zu dichten beginnt. Der Fall von *Orson Welles* zeigt zur Genüge, daß die „Genialität“ eines Regisseurs nicht dazu ausreicht, um ein einheitliches dichterisches Bilderwerk zu schaffen. Trotz raffinierter Details und optischer Tricks geht die einheitliche Wirkung von „*Citizen Kane*“, „*Die Dame aus Shanghai*“ und „*Macbeth*“ verloren, weil das dramaturgische Gefüge zerstückelt, durcheinanderverworren, gedehnt und verkürzt wird, so daß der Zuschauer oft über eine ungelöste psychologische Situation dreiviertel Stunden im Dunkel tappen muß, wie über das Ehedreieck in der „*Dame von Shanghai*“. Die Überbewertung der Technik schadet dem Film im ganzen mehr als sie dem Detail nützt. Man wird einen bedeutenden Dichter, der eine schlechte Handschrift hat, einem Dummkopf, der ein raffinierter Kalligraph ist, stets vorziehen. Man soll ebenso beim Film die Technik nicht überschätzen und sie nur Dienerin dem Inhalt sein lassen. So haben die Engländer ihre größten filmischen Meisterwerke ihrer Literatur entlehnt. Lawrence Olivier stellte *Shakespeares* „*Heinrich V.*“ auf eine rekonstruierte Renaissancebühne des Globetheaters. Teile des Originaltextes wurden rezitiert, die Bühne von vorn und rückwärts gezeigt, indem mit Witz und Ironie das „gespielte“ Theater betont wurde. Farbige Bilder im Stile der Stundenbücher der Frührenaissance gaben ein antiquiertes Kolorit, das der veralteten Sprache entsprach. Durch reizende Regieeinfälle und einen abwechselnden Bilderbogenstil wurde die Schwäche des Stückes übertüncht, das nur wegen der Parallelität der Schlacht von Azincourt mit den damaligen Ereignissen der

*5 Louis Chauvet, *Le porte-plume et la camera*, Paris, Flammarion, 1950.

Invasion gewählt worden war. Selbst Chor, Monologe und turnierhafte Schlachten werden mit modernen Regieeffekten schmackhaft gemacht. Nach dem filmischen Erfolg dieses schwachen Shakespeare in Farben mußte der stärkste Shakespeare, „Hamlet“, im Schwarz-Weiß einer Angstburg im gespenstigen Stile der Romane von Kafka, ein Welterfolg werden. Man denkt an die Worte Shaws, daß Shakespeare eigentlich Drehbücher geschrieben hat. Seine Bilder erweisen sich als echtste Filmbilder.

Aber auch Charles *Dickens* hat mit seinen milieuechten und poetischen Romanen ausgezeichnete englische Filme inspiriert. Mit Takt und Stilgefühl hat der große Regisseur *David Lean* in „Oliver Twist“ die Märchenstimmung des alten London eingefangen, von alten Stichen beeinflusst. Die romantische Charakterisierung der Personen stößt bis zur Karikatur vor, und der alte Wucherer Fagin steht in nichts dem „Jud Süß“ von Veit Harlan nach, und scheint doch, wie der Bandenführer, nach einem lebenden Modell gebildet. Vor allem ist das engelhafte, traurig verträumte Antlitz des Knaben Oliver Twist eine im Bild gestaltete Poesie.

Fast alle modernen englischen Dichter sind unzählige Male verfilmt worden: Bernard Shaw, Somerset Maugham, Priestley, Noel Coward, Welles, Chesterton, Cronin, Galsworthy, Daphne du Maurier und andere. Der Romanschriftsteller *Graham Greene* hat sich in Zusammenarbeit mit dem Regisseur Carol Reed als der einfallsreichste Filmdichter erwiesen. In „Fallen Idol“ gibt er die psychologische Tragödie eines Knaben, der an die Lügen des Haushofmeisters geglaubt hat, indem die ganze Welt aus der Kinderperspektive gezeigt wird. In „Der dritte Mann“ ist es einem Dichter gelungen, in erschütternden Bildern die Trostlosigkeit des Nachkriegs-Wien einzufangen, wie sie sich nicht nur in den leeren Gesichtern seiner hoffnungslosen Bewohner, sondern auch in den ganz deplaciert wirkenden verwahrlosten Prunkbauten widerspiegelt. Das grinsende Rokokolächeln von marmornen Kinderplastiken wirkt wie ein Hohn in dieser Umgebung von Ruinen. Die monotone Musikbegleitung durch den unsichtbar bleibenden Zitherspieler Karas steigert den grotesken Widerspruch von Heurigentradition und unerbittlicher Ausweglosigkeit bis zu einem quälenden Angsttraum.

Die komischen englischen Filme, die die Welt erobert haben, wie „Passport to Pimlico“, „The Lavender Hill Mob“ und „Hue and Cry“ gehen alle auf den allem schreibenden Schriftsteller T. E. B. *Clarke* zurück.

Die Engländer sind das beste Beispiel dafür, daß ein Volk, das gar nichts für die Filmgestaltung mitbringt und nur von Ausländern eine Filmindustrie künstlich und unter großen finanziellen Krachs aufoktroziert bekam, durch die Mitarbeit seiner Dichter hervorragende Filme herstellen kann. Nur der poetische ‚Gehalt und die hieb- und stichfeste Dramaturgie haben die anfänglichen Mängel

der langweiligen und schleppenden englischen Filme überwunden und Meisterwerke bewegter Bildkunst geschaffen.

In ähnlicher Weise müßte in Deutschland der Film durch seine Dichter einen poetischen Antrieb und eine solide dramaturgische Basis bekommen. Aber nirgends ist die Literatur so lebensfremd und unnatürlich, so anspruchsvoll gespreizt und bildungsüberladen, so unplastisch und unsinnlich wie gerade in *Deutschland*. Man müßte mit der Verfilmung einfacher und natürlicher Poesien beginnen, die sich für das moderne Kostüm und bürgerliche Milieu eignen, wie „Hermann und Dorothea“, das Goethe fast als Treatment in anschaulichen Bildern geschrieben hat, oder „Kabale und Liebe“, in der Schiller einen natürlichen Ton findet.

Wenn die lebenden deutschen Dichter mit ihrer Geringschätzung des dramaturgischen Handlungsaufbaues, durch den allein die Engländer ihre Massenaufgaben erzielen, alle Leser verloren und in Kinobesucher verwandelt haben werden, wird ihnen nur mehr der Weg zur Bildsprache der Leinwand offen bleiben, wobei sie alles Versäumte an Dramaturgie werden nachholen müssen. Vorläufig greifen die deutschen Filmregisseure zu den Kabarettisten, die allein Witz, pointierten Dialog und originelle Einfälle haben. Der Regisseur *Robert Stemmle* hat für die vollkommen originelle und zeitsatirische „Berliner Ballade“ die Bildeinfälle, Verse, Witze und komischen Situationen und die geistreiche Handlungskonstruktion von einem der erprobtesten Kabarettiker, Günther Neumann, bezogen. Auch der erfolgreiche Regisseur Helmut Käutner kommt vom Kabarett.

Trotz zahlreicher hochqualifizierter Regisseure, Kameraleute und Schauspieler hat sich der deutsche Film nach dem Kriege nicht den alten Platz zurückerobert, ja, er hat sogar in Deutschland selbst an Boden verloren. Dies liegt nur zum Teil an wirtschaftlichen Ursachen, zum größeren Teil an organisatorischen, da die Zusammenarbeit der Filmschaffenden in Deutschland durch die Zersplitterung verlorenging. Damit aber wurde die Filmkrise ein Teil der allgemeinen geistigen Krise, die noch längst nicht behoben ist und die vor allem die Autoren betrifft.

Während man in allen anderen europäischen Ländern daranging, die Kriegsjahre seelisch und geistig zu verarbeiten, wozu der Film einen erheblichen Beitrag lieferte und neue Stilarten, neue Künstler und neue Autoren auf der Leinwand erschienen, lag in Deutschland die Situation viel schwieriger dadurch, daß ja nicht nur die Kriegsjahre, nicht nur die Jahre der nationalsozialistischen Regierung in Deutschland, sondern eigentlich die Zeit seit 1918 noch einmal durchzudiskutieren und zu klären war. Dazu regnete es Aufklärungen, Erziehlungen und Propaganda aller Art und gerade davor haben die Deutschen einen Schrecken, weil sie damit seit 30 Jahren pausenlos überschüttet wurden.

So flüchtete man vor den Versuchen zu irgendeiner Auseinandersetzung tieferer Art, und auch der Film zog sich nach wenigen tastenden Versuchen auf die marktgängige Ware zurück, also auf die Unterhaltung.

Auf dem Gebiet der Unterhaltung sind Musik und Erotik immer die gängigsten Artikel gewesen. „Schwarzwaldmädel“, die „Sünderin“ und die „Dritte von Rechts“ waren die Spitzenerfolge dieses Genres. Allen drei Filmen aber ist eine handfeste dramaturgische Führung eigen, deren Erfolg damit einmal mehr bewiesen wird. Das „Doppelte Lottchen“ war ein Alltagsfilm, wie man ihn sich in Deutschland ersehnt, realistisch im Menschlichen, aber nicht mit Problemen belastet; auch dieser Film ist dramaturgisch gekonnt. Die „Nachtwache“ schließlich, als volkstümliche Darstellung eines Problems, das nur am Rande politisch war und für sehr viele Menschen, die in ihrem enttäuschten Glauben an weltliche Mächte zu den überweltlichen zurückflüchten wollten, höchst aktuell, ging am meisten in die Tiefe, bot aber im internationalen Konzert nichts Neues. Nur einige Filme minderen Kassenerfolges erregten das internationale Interesse und zeigten, wo die Deutschen einmal, wenn sie erst wieder unbefangen werden mitsprechen können, zu eigenartigen Leistungen kommen werden. „Berliner Ballade“, „Herrliche Zeiten“, „Liebe 47“, „Film ohne Titel“, „Die Mörder sind unter uns“, „Des Lebens Überfluß“ zeigten ein eigenes Gesicht. In der dramaturgischen Führung aber waren sie nicht immer sicher und das beeinträchtigte ihren Erfolg ebenso wie ihre für Deutschland damals noch allzu aktuelle Problematik.

Es ist noch nicht entschieden, wie weit ein Deutsches Filmschaffen überhaupt am Leben erhalten werden kann, ob es gelingen wird, es über die Herstellung billiger und anspruchsloser Unterhaltungsfilme hinauszuretten. Als erster deutscher Regisseur ging R. A. Stemmler ins Ausland, nach Italien — wenn man von Karl Ritter absieht, der in Brasilien wieder zu produzieren angefangen hat, ohne aber nach dem Kriege in Deutschland gefilmt zu haben. Auch die Weiterarbeit Veit Harlans, des dramatischen Romantikers unter den deutschen Regisseuren, ist ein politisches Problem.

In dem italienischen Gemeinschaftsfilm „Abbiamo vinto“ — „Wir haben gesiegt“ baut Stemmler die ganze Handlung auf einen einzelnen Witz auf. Der Kabarettstil verbürgt eine lebensnahe Atmosphäre und ungezwungene Natürlichkeit.

Was für die Deutschen das Kabarett, ist für die *Italiener* die *Commedia dell'Arte*, die Stegreifkomödie, bei der auch Laien improvisieren können und die sich sozusagen auf der Straße abspielt. Die künstlerische Begabung, der natürliche Charme und die Geistesgegenwart dieses Volkes sind so groß, daß sie sich überall dort menschlich entwickeln, wo sie nicht von einer strengen Disziplin,

*14 Müller, Dramaturgie

wie dem schrecklichen Opernstil oder der hochtrabenden Schauspieldeklamation, behindert sind. Wenn die neorealisticen italienischen Filme scheinbar improvisiert und ohne Drehbuch gemacht scheinen, so entspricht dies trotzdem einer „literarischen“ Tradition, nämlich der *Commedia dell'Arte*, die statt ausgearbeiteter Textbücher nur Canovaccios oder Canevas besaß, in denen die Szenen nur flüchtig ohne ausgearbeitetem Text angedeutet waren. Wenn man zum Beispiel die Märchenspiele Gozzis, die die deutschen Romantiker bis Richard Wagner so sehr beeinflußt haben, als Dichtungen betrachtet, gibt man stillschweigend zu, daß der Dichter lediglich die Handlung zu gestalten braucht, ohne an die Ausführung im Wort gebunden zu sein. Denn Gozzi hat meistens nur Canevas geschrieben, in denen die Szenen nur mit kurzen Erläuterungen angedeutet sind.

Dieses Drauflosimprovisieren auf Grund ganz vager Andeutungen war eine, wenn auch sehr kostspielige, Angewohnheit des stummen Films. Griffith drehte 1914 für seinen 4000 Meter langen Film „Intolerance“ 100000 Meter Negativ, aus denen die besten Schnitte ausgesucht wurden. Auch Charlie Chaplin verbrauchte so viel Negativmaterial für seine Filme. Beim Tonfilm oder gar beim Farbfilm wäre ein so versuchsweises Drehen einfach unmöglich. Tatsächlich hat *Roberto Rossellini* seine improvisierten *Commedia dell'Arte*-Filme stumm gedreht und erst später nachsynchronisiert. Wie man überhaupt beim *italienischen neorealisticen Film* immer bedenken muß, daß dieser meist als Stummfilm gedreht und erst nachher synchronisiert wird. Ein vollständiges Vernachlässigen aller filmischen technischen Mittel und ein übermäßiges Betonen des poetischen und rein menschlichen Inhaltes hat dem primitiv und dilettantisch hergestellten italienischen modernen Film einen Erfolg gesichert, der den aller technisch und kommerziell hergestellten Filme weit in den Schatten stellt. So paradox es klingen mag, die scheinbar improvisierten und dramaturgisch unvollständig vorbereiteten italienischen Filme haben mehr dichterischen Inhalt bewiesen als die fein säuberlich ausgeklügelten und routiniert vorbereiteten amerikanischen „auf Nummer sicher“ abgestellten Filme.

Das würde eigentlich ein Gegenbeweis für die These dieses Buches darstellen, das ja besagt, daß von der sorgfältigen dramaturgischen Vorbereitung der Erfolg eines Filmes abhängt. Ich habe aber die dichterische Idee und den menschlich ergreifenden Inhalt immer als Vorbedingung vorausgesetzt, und selbstverständlich ist ein dichterischer Inhalt, schlecht ausgeführt, immer noch besser als eine verlogene Schablone, die sich in meisterhafter Ausführung präsentiert. Wenn also die italienischen Filme selbst in so schlechter dramaturgischer und technischer Ausführung wie die Rossellinis künstlerischen Wert haben, so soll dies nicht besagen, daß sie nicht in besserer dramaturgischer Bearbeitung und in rhythmisch abwechslungsreicheren Schnitten nicht auch noch ein geschäft-

lieber Erfolg sein könnten. Denn dieser tritt nur in den Ländern ein, wo die lediglich künstlerischen italienischen Filme als angenehme Abwechslung gegenüber einer zu leeren Schablone gewordenen Machart empfunden werden, während in Italien selbst sich das Publikum bei den italienischen Filmen langweilt und diesen auch eine leere Schablone vorzieht, wenn diese nur unterhaltsam und spannend ist, und das Geschehen in ursächlich zusammenhängenden und wirkungsvollen Bildern zeigt.

Der Idealfall wäre also ein italienischer wirklichkeitsechter neorealistischer Film auf Grund eines sorgfältigen Drehbuches und womöglich von einem Hollywoodregisseur gedreht. Der Vergleich zwischen den Filmen über die beiden Vulkaninseln „*Stromboli*“ und „*Vulcano*“ schließt unbedingt zugunsten von *William Dieterle* ab, der in grandiosen, herrlich geschnittenen Bildern von dramatischer Symbolik eine folgerichtig gebaute Handlung einer auf die Insel Vulcano zurückgeschickten Prostituierten erzählt, die, um ihre Schwester zu retten, deren Verführer beim Tiefseetauchen umkommen läßt. Wenn die gehässigen Dorfbewohnerinnen das über alles geliebte Hündchen der Verfehmten in einen Sandwagen schütten, ist das ergreifend grausam, wenn dagegen *Rossellini* in seinem auf 8 Exposeseiten selbst gedichteten „*Stromboli*“ die naive Roheit des Hauptdarstellers zeigen will, indem dieser ganz ohne jeden Zusammenhang mit der Handlung ein Kaninchen von einem Dachs auffressen läßt, so ist das nur peinlich und geschmacklos. Wenn Anna Magnani in *Vulcano* einen erschütternden Seelenkampf durchmacht, während sie das Klingeln des Tauchers überhört und diesen ersaufen läßt, erfährt die ganze Pracht der Unterseeaufnahmen einen dramatischen Akzent innerhalb der Handlungskonstruktion. Wenn aber in „*Stromboli*“ der walfischartige Thunfischfang weit ausgewalzt wird, bleibt nur der Eindruck eines Kulturfilms übrig, weil die ganze Sache nichts mit der Handlung zu tun hat. In „*Vulcano*“ grandiose schnell wechselnde Bilder von antiker Symbolik, in „*Stromboli*“ eine endlos wandernde Kamera in langweiliger Eintönigkeit.

Wie so viele Regisseure bringt sich *Rossellini* immer wieder um den sicheren Erfolg, den er haben müßte, wenn er nicht auch zu dichten begänne, ohne die dramaturgischen Regeln zu kennen und ohne die eine ganze Handlung tragenden dichterischen Einfälle zu haben. Aus diesem Grunde muß er den ersten Platz seinem Landsmann *Victor de Sica* abtreten, der so klug ist, sich mit dem Regisseursessel zu begnügen und den Schreibtisch dem fruchtbarsten italienischen Filmdichter *Cesare Zavattini* zu überlassen. Dieser ist ein poetisch verträumter Novellist und Romancier von originellen Einfällen tief menschlicher Haltung. Aus seinem verträumten Kinderbuch „*Toto der Gute*“ hat de Sica das „*Wunder von Mailand*“ gedreht, zu dessen märchenhaften Visionen er sich aus Hollywood die erfahrensten Filmtechniker der Trickaufnahme hat kommen lassen.

Wir sehen also, daß bei de Sica ein viel größerer Respekt vor der dichterischen fein ausgearbeiteten Vorlage und der technischen filmischen Ausführung vorhanden ist. Da er ursprünglich nur Filmschauspieler war, weiß er, daß der Regisseur nicht alles allein machen kann und daß beim Gesamtkunstwerk viele mitarbeiten müssen, während Rossellini fest davon überzeugt ist, daß er alles allein am besten macht, wobei er dann letzten Endes nicht einmal mehr ein guter Regisseur bleibt.

Zavattini hat zweihundert Drehbücher geschrieben, unzählige Romane, Märchen und kleine Skizzen. Er ist ein Literat, der in bewegten Bildern und ergreifenden Situationen denkt, die er mit photographischer Treue und warmer Lebensnähe plastisch gestaltet. „Die erste Kommunion“ hat keinen anderen Inhalt als das Festkleid für die Tochter eines reichen Bürgers, das von der Schneiderin nicht fertig geworden ist. Die Jagd des dicken Mannes nach dem Kleide in Autobus, Taxis, Straße und Stiege, das Verwecheln, Verlieren und Wiederfinden ist der ganze Inhalt des Filmes von *Alessandro Blasetti*. Dieser so vielseitige Regisseur hat bereits 1942 in seinem Film „Vier Schritte in den Wolken“ diesen naturnahen Stil der alltäglichen Großaufnahme vorweggenommen, indem er nichts anderes zeigte als die Unannehmlichkeiten eines Geschäftsreisenden, die dieser im überfüllten Straßenbahnwagen, Eisenbahncoupe und einem stoßenden Autobus erzählt. Der Inhalt dieser rhythmisch gejagten Bilder ist rein poetischer Natur und beweist, daß die menschlich ergreifende Wirkung sich eben dort einstellt, wo ein dichterischer Einfall vorhanden ist.

Aus eben dieser Überlegung hat der italienische Schriftsteller *Curzio Malaparte* beschlossen, ohne jede filmische Erfahrung und Kenntnisse seinen ersten Film „Der verbotene Christus“ zu schreiben, die Musik zu komponieren und selbst Regie zu führen, indem er mit der Kamera alle Bilder genau so zeigt, wie er sie mit der Feder beschrieben hätte. Daß dabei eine endlos wandernde Kamera in unrhythmischen Schnitten und zu langen Einstellungen, ein Überladen eines literarischen Dialoges herauskam, der Vorgeschichten erzählt, die man sonst aus dem filmisch bewegten Bilde erkennen müßte, ist eine Kinderkrankheit dieses ausgewachsenen Filmbabys. Aber gerade von solchen Außenseiter-Dilettanten kann der Film schlecht gemachte Anregungen erfahren, die sich dann, in der Hand von erfahrenen Fachleuten, zu wirkungsvollen Kunstwerken auswachsen können. Der schlechte Film eines Dichters, der Regie führt, ist immer noch künstlerischer als ein guter Film eines Regisseurs, der zu dichten beginnt. Am Beispiel Jean Cocteaus haben wir gesehen, daß die großartigen Filmbilder von Dichtern erfunden werden, am Beispiel Rossellinis haben wir gesehen, daß selbst ein großer Regisseur nicht ausreicht, um allein ein Bild von symbolischer Bedeutung zu schaffen.

Es ist eigentümlich, daß typisch filmische Effekte den Regisseuren so selten, großen Dichtern aber so häufig einfallen, wie der durch die Öhre der Äxte sausende Pfeil des Odysseus, mehr aber noch den Malern, wie die barocken Dekkengemälde fast alle beweisen. Erst Jean *Cocteau* ist auf die Idee gekommen, Schauspieler „filmisch“ effektiv gehen zu lassen, wie Josette Day, die in einer weiten Krinoline in „La Belle et la Bete“ „rollt“ und Jean Marais, der feierlich mit ihr eine Treppe heruntersteigend auf jeder Stufe mit einem steifen Bein verharrt. Die Theatermaschinerie des barocken Theaters und bei Richard Wagner hat sich umständlich und unvollkommen bemüht, die Schauspieler in den Himmel schweben zu lassen. Niemals ist ein Filmregisseur auf die Idee gekommen, daß man beim Film Drahtseile, Schwimmgürtel und Seilzüge entbehren kann und auf vollkommene Weise die Visionen der barocken Deckenmalerei erreichen kann. Erst Jean Cocteau läßt am Ende des genannten Filmes das Paar mit wehenden Kleidern von unten gesehen zu einer Apotheose in den Himmel fahren und erreicht die Effekte Tiepolos und erfüllt so den Traum Richard Wagners, der die technischen Schwierigkeiten der Bühnenmaschinerie nicht überwinden konnte. Der filmische Blickpunkt geht den meisten Regisseuren ab. Hunderte von Menschen sind beim Trinkgelage auf den Teppichen vor offenen Kaminen gelegen, ohne daß jemals ein Regisseur oder Drehbuchautor auf die Idee gekommen wäre, diesen Blickpunkt zu wählen. In „L’Eternel retour“, zu dem Cocteau das Buch geschrieben hat, liegt das Liebespaar in dieser Weise vor dem Kamin und sie sieht, von unten schauend, das Zimmer verkehrt. Bei dem Stelldichein an der Quelle sieht Jean Marais von seinem Blickwinkel aus das drohende Spiegelbild seines Onkels, der sich oberhalb versteckt hat, um die Liebenden beim Ehebruch zu ertappen. Wenn sie erscheint, gibt Marais ihr mit einem brennenden Streichholz ein Zeichen und weist auf die Wasserfläche, auf der sie, nun von ihrem Blickwinkel aus, ihren Gatten im Spiegelbild sieht. Daß dieser selbstverständlich sein eigenes Spiegelbild nicht sieht, ist eine optische Logik, die man *nur* im Filme zeigen kann und die niemals ein Bühnenbild veranschaulichen könnte. Wenn der böse Zwerg zum Todesschuß das Gewehr an die Fensterbrüstung legt, sieht man von außen und unten nur das schwarze Rohr lautlos wie ein Ungeheuer sich drohend vorschieben.

Am Schluß liegt das ewig moderne „Tristan und Isolde“-Paar im Faltenwurf seiner Decke und ihres Mantels wie zwei liegende Statuen nebeneinander, so wie man sie hunderte Male auf den Sarkophagen hat liegen sehen, ohne daß jemals ein Künstler des lebenden Bildes den Einfall gehabt hätte, einen so gewohnten Eindruck der plastischen Kunst auf den Filmstreifen zu bannen.

Man muß unwillkürlich an den Ausspruch Oskar Wildes denken, der behauptete, daß es eines schöpferischen Geistes bedarf, um das erste Mal den

Nebel, die Berge, den Himmel, ja sogar den Körper zu „sehen“, indem er meinte, daß erst die Maler, die diese Dinge das erste Mal dargestellt haben, diese für unser Bewußtsein „erfunden“ hätten. Filmdichter wie *Zavattini* und *Cocteau* haben jedenfalls mehr Filmmilieus, Blickpunkte und Großeinstellungen „erfunden“ als die Regisseure, die sich meistens darauf beschränken, die nun einmal gewohnten Einstellungen immer wieder anzuwenden, bis man sie nicht mehr sehen kann. Die meisten Filmstile wurden von den Regisseuren zu Tode exerziert, während schöpferische Menschen mit dichterischer Begabung immer wieder neue Inhalte in neuen Blickpunkten gefunden haben.

Das Gesamtkunstwerk

Wagner nannte *das Kunstwerk der Zukunft* das *Gesamtkunstwerk*, das alle Künste in sich vereinigen werde. Sein Musikdrama ist ein Zusammenwirken der schöpferischen Künste: Dichtkunst und Musik, der darstellenden Künste: Schauspielkunst, Gesang und Tanz sowie der schmückenden Künste: Architektur, Malerei und Maskenkunst. Als dramatisches Kunstwerk ist es das der *Bewegung*, das vom Rhythmus der Musik und der seelischen Wirkung der Melodie geführt wird. Nur die Szenerie blieb tot. *Wagner* bemühte sich, durch die Wandeldekorationen des „*Parsival*“ und die auf offener Bühne vor sich gehenden Verwandlungen *filmisch bewegte Bilder* zu geben. Die Unterwelt der Nibelungen, das Reich der Riesen auf der Erde, und Walhalla, die Götterburg, werden im *Rheingold* ohne Vorhang, wie von einer wandernden Kamera gesehen, gezeigt, die bis in den Flußgrund der Rheintöchter untertaucht, von deren Wellenmeer am Schluß alles überflutet wird. *Klingsors* Zauberburg verwandelt sich in einen Blumengarten und plötzlich in eine Schutthalde. Der *Walkürenritt* ist eine grandiose filmische Vision. *Strindberg* verdichtete die sich verwandelnden Dekorationen im „*Traumspiel*“ zu einem symbolischen Filmbild. Der mystische Film „*Peter Ibbetson*“ läßt Luftschlösser zu Staub zerfallen, Alpdrücke aus stürzenden Felswänden lösen und Traumbilder sichtbar werden. Der *Film* hat die technische Möglichkeit, auch die Szenerie zu bewegen und das gesamte Bild in den Bewegungsrhythmus einer dichterisch musikalischen Vorstellung einzufügen. *Der Film ist ein um so vollständigeres Gesamtkunstwerk, als alle seine Ausdrucksmittel vom Rhythmus der Bewegung erfaßt werden können.* Außerdem hat der Film eine der Musik ähnliche unmittelbare Wirkung, die das *Herz* ohne Vorbehalt erschüttert, während das Theater nur Spiel ist und sich in erster Linie durch das Wort an den *Verstand* wendet. Dieses ist dialektisch, jener impulsiv. Man muß das Gemeinsame und den Unterschied zwischen Theater und Film betrachten, um zu erfassen, um wieviel mehr der Film die Möglichkeit hat, mit der Musik zum Gesamtkunstwerk zu verschmelzen. *Theaterstück* und *Film* werden auf einer erhöhten Bühne vor einem verdunkelten *Theaterraum* aufgeführt. Ein Theater kann sowohl für Theaterauffüh-

rungen wie für Kinovorstellungen verwendet werden. Die größeren Kinos sind mit einer tiefen Bühne und Garderoben versehen, so daß sie ebenfalls für Theater oder Varieteeinlagen verwendet werden können. Wenn ein kurzsichtiger Besucher einen *Farbtonfilm* sieht, kann er sich unter Umständen vorstellen, ersähe eine *Theatervorstellung*. Der einzige Unterschied wird für ihn nur darin liegen, daß eine Theateraufführung von wirklichen Menschen, jedesmal anders, in gestelltem Zusammenspiel durchgeführt wird, während ein Film mechanisch in einer endgültigen Fassung zu jeder Tageszeit vorgeführt werden kann. Das Theater ist immer „Spiel“, der Film dagegen erscheint als Wirklichkeit. Es gibt einen dokumentarischen Film, aber es wird niemals ein dokumentarisches Theater geben. *Das Drama wendet sich mittels des Wortes an den Verstand, der Film mittels des Bildes an die Sinne*. Der Schauspieler wirkt im Theater durch sein Können und seine seelischen Kräfte. Bei einem Filmschauspieler genügt äußere Schönheit und Persönlichkeit. Es gibt vierjährige Filmstars, fünfzehnjährige Mädchen, die noch über keine Routine verfügen und berühmt sind. Es genügt, wenn sie Charme der Jugend verkörpern. Ein großer Spielleiter hat einmal für die Darstellung eines Wagenlenkers einen solchen verwendet, der dann ein großer Filmstar geworden ist, weil er auf natürliche Art das Wesen eines ungebildeten Menschen zeigen konnte. Auf der Bühne wäre das unmöglich. Umgekehrt versagen die größten Bühnenschauspieler oft beim Film, weil ihre Routine unnatürlich und ihre Maske ungünstig wirkt. *Es ist vollkommen falsch, Filmschauspieler nach dem Maß ihres Könnens zu beurteilen*. Es kommt nur darauf an, daß sie eine Persönlichkeit sind, das heißt, daß sie in gelöster Form ihre Vorzüge und Nachteile zur Geltung bringen.

Das Drama ist subjektiv, muß daher vollkommene *Illusion* sein, um dem Ideal der Phantasie zu entsprechen. *Film ist objektive Wirklichkeit*, kann daher die Unvollkommenheiten der Welt anschaulich zeigen. Das Drama gibt ein Idealbild, der Film scheinbar eine Photographie der Tatsachen. Das Drama vermittelt durch das Wort den Geist, der hinter den Dingen steckt, der Film durch das Bild die Dinge, wie sie sich von außen her zeigen. Das Drama bringt daher mehr innere Handlung der Seele, der Film die äußere Handlung des augenfälligen Geschehens. Das Drama ist mehr *statisch*. Es zeigt eine bestehende Situation und beleuchtet deren Möglichkeiten in der Vergangenheit und Zukunft. Der Film ist *motorisch*. Er zeigt in *kinetischem Wandel* das ununterbrochene Sichverändern einer Situation. *Κίνημα heißt Bewegung!* Aber der Film zeigt nicht nur die äußere Bewegung des sich ewig wandelnden Geschehens, sondern auch die innere Bewegung.

Die beiden Ausdrucksmittel der inneren Bewegung sind die Großaufnahme und die Nuance. Unser kurzsichtiger Theaterbesucher wird nämlich erst bei der *Großaufnahme* merken, daß er sich in keinem Theater, sondern in einem

Kino befindet. Denn über die ganze Bühne zieht das Lächeln eines Mundes, oder die ganze Szene wird vom seelenvollen Ausdruck eines Augenpaares eingenommen. Durch diese Übersteigerung des Details tritt ein wesentliches Merkmal der Filmkunst zutage: *Die Nuance*. Das Mienenspiel auf der Bühne wirkt eigentlich nur durch eine karikierte Drastik, durch augenfällige Mitarbeit aller Gliedmaßen. Der Operntenor macht Schwimmübungen, um auszudrücken, was der Filmschauspieler durch ein kaum sichtbares Zucken der Mundwinkel oder ein Zusammenziehen der Augenbrauen andeutet. Durch die Wichtigkeit jeder kleinen Bewegung, die im Film von Bedeutung ist, erlangt der Spielleiter eine weit größere Bedeutung als beim Theater. Beim Theater beschränkt sich der Spielleiter auf die Vorbereitung einer Aufführung. Bei der Aufführung selbst ist er gar nicht anwesend oder sitzt im Parkett. Beim Film muß der Spielleiter nicht nur die Rollen einstudieren, sondern bei der Aufführung selbst jede photographierte Geste steuern und so oft wiederholen, bis sie „sitzt“. Diese Kleinarbeit bezieht sich nicht nur auf die Schauspieler, sondern auch auf ein wesentliches Merkmal des Films: *das Requisit*. Ein Papierschnitzel, das zu Boden schwebt, ein Rosenblatt, das von der Wasserleitung verschluckt wird, kann eine dramaturgische und symbolische Bedeutung haben. Im Film ist jeder Gegenstand für eine Großaufnahme geeignet, auch wenn er noch so klein und unbedeutend ist. *Der Film photographiert die Wirklichkeit in allen ihren Erscheinungen*. Er ist mit einem Wort natürlich. Denn, an die Einheit des Raumes in Form des Bühnenbildes gebunden, tritt noch die Einheit der Zeit hinzu, die, wenn auch nicht während des ganzen Stückes, so doch während eines Aktes eingehalten werden muß. *Daher ist ein Theaterstück immer konstruiert und unnatürlich*. Ja, sein Reiz besteht darin, daß es nicht die Wirklichkeit selbst, sondern nur ein Spiel um sie zeigt. Ein gutes Theaterstück wird sich beschränken, nur eine einzige Situation zum Ausgangspunkt der Handlung zu nehmen. Mittels des Wortes werden so viel Vorgeschichte und Zukunftsmöglichkeiten aufgedeckt, als gerade notwendig ist, um diese Situation in jedem Akte von einer anderen Seite zu zeigen. Der Film kann die ganze Vorgeschichte auswalzen und, wenn er will, auch in die Zukunft überblenden. Das Theaterstück ist straffer konstruiert. *Der Film kann breiter sein*. „Kann“, denn nur der schlechte Film wird von der Möglichkeit, die Wirklichkeit zu photographieren, so reichlichen Gebrauch machen, daß in der Vielzahl der Bilder die klare einfache Handlungslinie untergeht. Denn trotz aller Unterschiede haben Drama und Film nicht nur den Theaterraum, in dem sie aufgeführt werden, gemein, sondern sie haben den gleichen Zweck: *mittels Spannung mehrere hundert zufällig zusammengeworfene Menschen gleichmäßig zu unterhalten*. Da diese Zerstreung aller mitgebrachten Gedanken und Stimmungen der Zuschauer und deren vollständige Konzentrierung auf das vorgeführte Stück während voller zwei Stunden an-

halten muß, bedient sich der Film der gleichen dramaturgischen Regeln, mittels deren seit tausend Jahren das Drama die Menschen in Spannung hält. Ob griechische Tragödie in der Arena, ob Gesellschaftsstück in einem intimen Theater oder Schwank auf einer Jahrmarktsbude, es sind immer die gleichen Regeln und Rezepte, mit denen eine erwartungsvolle und kritische, mit jedem Nerv aufpassende und gereizte Menge gebannt und unterhalten wird. Der Dichterling, der glaubt, er könne die eisernen Gesetze der unerbittlichen Handwerkslehre, die die Dramaturgie ist, außer acht lassen, eine neue Form des Dramas oder der Filmdichtung schaffen oder gar ohne Regeln drauflos dichten, soll sich einmal auf eine Bühne vor tausend unbekannte Menschen stellen und versuchen, diese mit seiner Erzählung interessiert im Theater zu halten. Ich fürchte, er wird bald allein bleiben. Bei *Boccaccio* dagegen würden alle mehrere Stunden gern zuhören. Denn eine Novelle, ein Märchen, ein Roman und eine Ballade, sie alle müssen nach dramaturgischen Regeln gebaut sein, wenn sie spannend sein wollen. Doch sind diese epischen Formen nicht an einen Ort und an eine Zeit gebunden, wo und innerhalb derer sie ihre ganze Wirkung einlösen müssen. Einen Roman kann man auch mehrere Wochen lesen, im Bett oder auf der Wiese. Der Effekt eines Theaterstückes muß während der Aufführung in einem Theater ausgeschöpft werden. Der *Tonfilm* muß nicht nur, wie das Drama, mit einer Handlung und dem Wort, sondern auch durch seine Bildwirkung und musikalische Stimmung befriedigen. Die *Musik* dient dem Film als unentbehrliche Stimmungsuntermalung. *Der Tonfilm ist ein Gesamtkunstwerk, so wie es das Musikdrama Wagners ist, das Wort und Musik, Geste und Rhythmik zu einer einheitlichen Aktion verband.* Mit diesem Gesamtkunstwerk, das schon die Griechen anstrebten, indem sie dem Dramatiker den Musiker und Tanzmeister gesellten, die ihre chorischen Dramen opernmäßig aufführten, hat Wagner alle Schichten des Volkes und alle Nationen der Welt erobert. Denn mit dem Zauber der Musik hat er längst verschüttete Empfindungstiefen aufgerüttelt, eingeschlafene Kraft wieder geweckt und das Seligkeitsbedürfnis der Seele mit Harfenklängen befriedigt. Nach *Bernard Shaw* hat seit Wagner die Oper alle *Erotik* gepachtet, so daß dem Dramatiker nur die Dialektik übrig bleibt. Man kann sich auch heute kaum mehr vorstellen, daß in einem Sprechstück längere Liebesszenen mit Umarmungen und Küssen, Beteuerungen und Schwüren vor sich gehen, obwohl wir in der Oper daran gewöhnt sind. Durch die Beschränkung des Wortes im Drama auf Mitteilungen des Verstandes und Witzes richtet es sich nur an ein intellektuelles Publikum. In einer Zeit bürgerlicher Kultur, die das Theater in Ränge teilte, füllte Wagner sein Amphitheater in Bayreuth mit Kunstfreunden zu Tausenden. Denn er war jedem verständlich, weil er nicht Musik um der

Musik willen brachte, sondern durch sie, verbunden mit Geste und Bild, an die elementarsten menschlichen Gefühle, Liebe und Heldenhaftigkeit, appellierte.

Orpheus war auferstanden und führte den Zauberstab des Eros.

Wer hätte jemals gedacht, daß der Kintopp, vom klimpernden Klavierkasten begleitet, einst das *Erbe des Musikdramas* antreten würde? Denn nirgends trat die Unentbehrlichkeit der Musik im Theaterraum mehr zutage als beim stummen Film. Die schlechteste Musik war besser als keine. Denn ohne sie wirkte jeder Film gespenstisch. Und erst durch die musikalische Begleitung war es dem Film möglich, erotische Szenen und Erschütterungen des Gefühls zu bringen.

Während das *Musikdrama* festliche Kunst ist, Verkörperung des Mythos an großen Feiertagen, ist der *Film* Alltagskost, die populäre Form des Musikdramas.

Die Handlung wird vom heroischen Kothurn der Bretter und der Unvollkommenheit der Kulisse in die Realität der Photographie verpflanzt. Sie verliert an Pathetik und gewinnt an Natürlichkeit. *Nur ein Gesamtkunstwerk kann wahre Volkskunst sein.*

Denn es richtet sich an alle Sinne, ist jedem verständlich und erfordert keine Bildung.

Es richtet sich an das Herz und nicht an den Verstand. Für ein Sprechstück braucht man literarische, für eine Symphonie musikalische Bildung. Das Schicksal Tannhäusers, Siegfrieds und Parsivals versteht ein jeder, wenn es von der Wucht der Musik, dem Rhythmus der Bewegungen, dem Glanz der Tänze und den wandelnden Dekorationen umgeben, aufgeführt wird. *Das Musikdrama wurde so die Volkskunst der Festtage. Der Tonfilm ist die Volkskunst des Alltags*, weil er Augen, Ohren, Herz und Sinne befriedigt. Die früheren niedrigen Unterhaltungsformen des Stummfilms, des Tingel-Tangels und der Jahrmärkte boten zu wenig echtes inneres Erlebnis, um wahre Volkskunst zu werden. Erst durch die technische Möglichkeit, Sprechdrama, Oper, Ballett und Symphonie in einer Kunstform auf vollkommene Weise zu vereinigen, hat der Film das Erbe des Theaters angetreten.

Der *Film* wurde Volkskunst, weil er als einzige Kunst Bilder lebend sichtbar macht, die so „*natürlich*“ sind, wie unsere Phantasie die Natur zu sehen gewohnt ist. Die Ideen, nach denen wir uns die Dinge vorstellen und die darzustellen Aufgabe der Kunst ist, sind anschaulich. Nicht nur der Film und die Malerei gibt Bilder, auch die Lyrik, Prosa und Musik muß mittels ihrer Kunstmittel eine Stimmung hervorzaubern, in der unsere Phantasie Bilder sieht. *Gellert* sagt in einer Fabel von der Poesie:

Du siehst an mir, wozu sie nützt, Dem, der nicht viel Verstand besitzt, Die Wahrheit durch ein Bild zu sagen.

Die *bildhafte Sprache der Lyrik*, die gleichnishafte der Fabel geben der Phantasie den Stoff zu ruhigen Einzelbildern, Gemälden gleich. Der *Roman* schildert eine Bilderfolge, wie ein Freskenzyklus, der ein starres Abbild an das andere fügt. Die Kinderbücher und Bildfolgen der modernen Fortsetzungsbücher sind die *bibliae pauperum (mentis)* unserer Tage. Das *Drama* zeigt in der Wirklichkeit bewegte Menschen in einer gemalten Szenerie. Erst der *Film* zeigt sich zur Gänze verändernde Bilder, die unserer rastlos sich verändernden Vorstellungswelt entsprechen.

Der Film gibt aber darüber hinaus nicht nur die Urbilder der Dinge, sondern sogar die Urbilder der Handlungen. Wenn es Aufgabe der Kunst ist, die Ideen, die anschaulich sind, zu zeigen, so ist der Film als einzige Kunst darüber hinaus befähigt, in diesen Bildern die Motorik des Willens anschaulich zu machen, der bisher nur indirekt durch die Musik in die Vorstellungswelt des Menschen verpflanzt wurde. Dadurch erhält der Film eine der Musik ähnliche Wirkung, weil er sich nicht nur an das Auge, wie die bildende Kunst, an den Verstand, wie die Dichtkunst, sondern auch, wie die Musik, an den Motor des Willens, das Herz, wendet. *Schopenhauer* sagt von der *Allgewalt der Musik*-. „Die Musik ist nämlich eine so unmittelbare Objektivation und Abbild des ganzen Willens, wie die Welt selbst es ist, ja wie die Ideen es sind, deren vervielfältigte Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge ausmacht. Die Musik ist also keineswegs, gleich den anderen Künsten, das Abbild der Ideen; sondern Abbild des Willens selbst, dessen Objektivität auch die Ideen sind: deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der anderen Künste: denn diese reden nur vom Schatten, jene aber vom Wesen.“ Die dynamisch aus sich selbst bewegenden *Filmbilder* ähneln in der Eigengesetzlichkeit ihrer Logik den aus *sich selbst verändernden Melodien*. Mit der Musik verbunden, erhalten sie eine gesteigerte symbolische Bedeutung, weil das Einzelbild durch das musikalische Stimmungsbild verallgemeinert wird. Denn man könnte die Welt ebensowohl verkörperte Musik als verkörperten Willen nennen, sagt Schopenhauer, „daraus ist es erklärlich, warum Musik jedes Gemälde, ja jede Szene des wirklichen Lebens und der Welt, sogleich in erhöhter Bedeutsamkeit hervortreten läßt; freilich um so mehr, je analoger ihre Melodie dem inneren Geiste, der gegebenen Erscheinung ist. Hierauf beruht es, daß man ein Gedicht als Gesang, oder eine anschauliche Darstellung als Pantomime, oder beides als Oper der Musik unterlegen kann.“

Über die Beziehung zwischen Musik und dichterischem Schaffen ist viel geschrieben worden. *Schiller* verrät von seinem Schöpfungsprozeß folgendes:

*1A. Schopenhauer: „Die Welt als Wille und Vorstellung“ I, 304.

„Die Empfindung ist bei mir anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Grundstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee.“

Nietzsche nennt in „Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik“, die er aus dem musikalischen Rhythmus des im Takt sprechenden und sich tänzerisch bewegenden Chors ableitete, die *Tragödie eine Verbildlichung* dionysischer Zustände und eine sichtbare Symbolisierung der Musik. „Die Tragödie saugt den höchsten Musikorgasmus in sich hinein, so daß sie geradezu die Musik, bei den Griechen wie bei uns, zur Vollendung bringt.“ *Auch der Film ist, wie die Tragödie, aus dem Geist der Musik entstanden.* Denn gerade seine mächtige Wirkung ist nur mit der leidenschaftlich den Willen erregenden der Musik vergleichbar. Der Film wie die Musik geben in ihrer bewegten Handlung *ein Abbild des Willens. Der Film ist ein Musikdrama.* Film und Musik sind gegenseitig die vollendetste Ergänzung. Der Film bedarf der Musik, um die Symbolik der Bilder zu steigern. Die Musik, die bisher nur in der Phantasie des Zuhörers Bilder erzeugte und zur Bühnenhandlung eine dienende Rolle übernahm, verschmilzt vollkommen mit jeder Geste des Filmbildes, mit dem es die dynamische Bewegung und den Rhythmus der Abwechslung gemein hat. Die Musik bedarf vorgestellter oder sie begleitender Bilder, um der Ziellosigkeit ihrer Leidenschaft ein konkretes Bild zu geben. Wie *Nietzsche* sagt, ein Mensch, der das Ohr gleichsam an die Herzkammer des Weltwillens gelegt hat, der das rasende Begehren von hier aus in alle Adern der Welt sich ergießen fühlt, bedarf der Beihilfe von Wort und Bild, um der musikalischen Wirkung eine Richtung zu geben.

Die vollkommenste Verschmelzung von Bild, Wort und Musik ist das *Filmdrama*. Sein Drehbuch ist die Partitur des Gesamtkunstwerkes, in dem die Handlung nach den musikalischen Gesetzen des Taktes und der logischen Stimmführung der Melodie rhythmisch sichtbar gemacht wird. Der Film zeigt die anschaulichen Bilder der Ideen und die Musik unterstreicht den symbolischen Gehalt und die willensmäßige Dynamik der Handlung. Bild und Musik ergänzen sich. Ebenso wie die Musik durch das sie begleitende Filmbild gesteuert wird, erreicht Wort und Bild durch die sie begleitende Musik eine eindringliche und überzeugende metaphysische Bedeutsamkeit. Was im Musikdrama beabsichtigt war, gelang zur Gänze, als sich die Szenerie zum sich bewegenden und tönenden Filmbild veränderte. So ist das Gesamtkunstwerk ebensowohl in seiner hohen Form, dem Musikdrama, wie in seiner niedrigen, dem Film, aus dem Geist der Musik geboren.

Das Drama ist eine Sichtbarmachung des Willens. Aber nicht des eigenen, bewußten Willens, sondern des *Weltwillens*. Dieser wird ursprünglich nur von der intuitiven Kunst der *Musik* dargestellt und von solchen Künsten, die sich

einer musikalischen Inspiration überlassen. In der Musik fühlt man den Weltwillen. Konkret sieht man ihn nur im Traum. Wagner läßt Hans Sachs sagen:

Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn
wird ihm im Traume aufgetan:
all' Dichtkunst und Poeterei
ist nichts als Wahrtraum-Deuterei².

Der Mensch denkt in Bildern. Seine Gehirntätigkeit ist ein Film, der vor seiner Phantasie abläuft. Unzusammenhängend und flüchtig, matt und ohne Plastik verschwimmen die Gedanken im Spiel der Bilder, willkürlich und doch durch Gedankenassoziationen und Motive an die Wirklichkeit gefesselt. Einen vollständigen Film aber, mit einer durchgehenden, logisch konstruierten Handlung von handgreiflicher Wirklichkeit, die unsere Phantasie weit übertrifft, liefert der *Traum*. Von objektiver Anschaulichkeit und Leibhaftigkeit steht er als ein völlig Fremdes da, nimmt einen gänzlich unerwarteten Handlungsverlauf. Nicht flächenhaft einseitig wie ein Phantasiebild, von plastischer Realistik bis in die kleinsten und zufälligsten Einzelheiten, gehorcht jeder Körper dem Gesetz der Schwere und alle physikalischen Hindernisse werden überwunden. Die objektiv gesehenen Vorgänge fallen meistens *gegen unsere Erwartung aus*, oft gegen unseren Wunsch und erfüllen uns mit Spannung, Erstaunen und lassen uns Rücksichtslosigkeiten der brutalen Wirklichkeit empfinden. Daher sagt *Schopenhauer* über die rein objektive dramatische Richtigkeit der Charaktere und Handlung des Traumes, daß jeder, während er träumt, ein *Shakespeare* ist. Die Täuschung des Traumes ist so stark, daß sie die Wirklichkeit weit übertrifft.

Vielleicht sind die Bilder, die wir unbewußt, während unser Gehirn schläft, aus unserem Traumorgan, dem zweiten Gesicht, sehen, die *Urbilder*, die *Platon* die *Ideen* und *Kant* die *Vorstellungen a priori* nennt. Unabhängig von der Erfahrung wären sie Erinnerungen aus einer dem Leben vorangegangenen Anschauung der wahrhaft seienden Dinge. Da die Welt, *nach Ansicht der arischen Denker*, nur die Vorstellung unseres Denkvermögens ist, würden die Eindrücke, die wir von der Natur empfangen, den Urbegriffen nachgebildet. *Für Platon ist die Welt ein Kino.* Die Menschen sitzen in einem verdunkelten Raum und sehen auf einer Projektionsfläche die Schattenbilder des Welt-

² Otto C. A. zur Nedden sagt in „Drama und Dramaturgie im 20. Jahrhundert“, S. 77, über Wagners ideale Traumbilder: „Wenn Wagner von dem Bayreuther Haus sagt, daß die Vorgänge auf der Bühne sozusagen als „ideale Traumbilder“ vor dem Auge des Zuschauers vorüberziehen sollen, so bleibt er damit den Grundsätzen der alten Bühne treu. Neu waren lediglich die Verdunklung des Zuschauerraumes, das versenkbare Orchester und ein stärkster Einsatz moderner Hilfsmittel, um die Illusion vollkommen zu machen.“

geschehens, durch eine hinter ihnen befindliche Öffnung projiziert, durch die sie selbst niemals die Wirklichkeit sehen können, weil sie gefesselt sind. Der Welt, die wir auf der Leinwand unserer Vorstellung sehen, räumt *Platon* nur eine scheinbare, traumartige Existenz ein. Außerhalb der Höhle, in der wir leben, sind die wirklich seienden Dinge, die Urbilder, die Ideen. Sie sind ewig und unwandelbar. Ihre individuellen Züge erhalten sie nur in der Vorstellung der einzelnen. Sie in ihrer Allgemeingültigkeit wieder herzustellen, zu abstrahieren, ist nach *Schiller* die Aufgabe der Kunst. Die *Kunst* ist eine Befreiung vom Alltag, weil sie sich nicht auf die einzelne Erscheinung, sondern auf das *Allgemeine*, auf das Gesetz und die Idee richtet. Der Kunst gelingt es, was dem Menschen sonst nur im Traum vergönnt ist, *objektiv und allgemeingültig zu sehen*. Daher die altärische, immer wiederkehrende Vorstellung, daß das Leben selbst ein Traum sei.

Ein Traum ist objektiv, also allen verständlich. Je ferner er der Sphäre eines Menschen liegt, um so unerbittlicher wirkt sein harter, rücksichtsloser Handlungsablauf. *Die Phantasie ist subjektiv*. Ihre Bilder sind nur dem verständlich, der eine ähnliche Vorstellungswelt besitzt. Aus diesem Grunde sind die Erzeugnisse der Phantasie, der *Dichtkunst*, nur den Menschen zugänglich, die eine ähnliche Bildung wie der Dichter haben. Ihr Absatz ist beschränkt. Der *Film* ist deswegen die wahre Volkskunst, weil jedem Menschen die Bilder eines Traumes verständlich sind. Die Realität des Films ist so unerbittlich, daß sie wie ein Alptraum wirken kann. Beim *plastischen Film* fangen die Menschen zu schreien an, wenn ein Ball geworfen oder sich eine Hand gegen die Zuschauer streckt. Bei Gruselszenen fällt ein Teil der Zuschauer in Ohnmacht. Wieso kommt diese unheimlich reale Wirkung des Zelluloidbandes zustande? Das *Theater*, bei dem man doch leibhaftige Menschen auf der Bühne sieht, reicht niemals an diese vehemente Wirkung heran. Das Theater ist eben immer nur Spiel. Die Bühne an sich gemahnt immer daran, daß die Welt der Bretter nur eine vorgetäuschte ist. Die Kulisse bleibt immer Kulisse. Dann ist eine Aufführung niemals eine endgültige. Jeden Tag kann sie anders sein. Dem Schauspieler kann schlecht werden, er kann die Rolle vergessen. Der Film ist aber in seiner vorgeführten Form endgültig und unverrückbar wie das Leben selbst. Beim Theater weiß man immer, daß es nur Spiel ist. Das Theaterblut ist rote Tinte!

Der Idealfall des *Spiels* im *Spiel* ist „Was ihr wollt“ oder „Ariadne auf Naxos“. Das wäre im Film unmöglich, die Ironie, mit der einer einem anderen eine Rolle vorspielt. Das Theater neigt viel mehr zum Kitsch und zur Lüge als der Film, denn es nimmt sich selbst nicht ernst und sagt die Wahrheit ironisch durch die Blume, indem es den Worten einen doppelten Sinn unterlegt. Seine dramatische Spannung liegt zwischen dem, was der Angeredete glaubt und

dem, was der Zuschauer bereits weiß. Dieser kultivierte Humor der Ironie war eine Zierde des *Bürgertums*. Heute verlangen wir brutal die eindeutige Wahrheit, losgelöst von der Welfalt der Erscheinungen, die Urform, das Vorbild, mit einem Wort, die Idee. *Daher ist der Film die jedem verständliche Kunst unserer Zeit, denn er zeigt die Idee der Dinge, die aus allen Einzelformen abgezogene Norm, die jeden Menschen anspricht.*

Der Film ist gar nicht mehr naturalistisch. Denn die Einzelschicksale sind nicht die Wahrheit an sich. Er ist bereits surrealistisch, denn er zeigt die allgemeingültigen Wahrheiten. Wenn wir nicht wüßten, daß diese Bilder auf dem Zelluloidstreifen die photographierten Schattenbilder unserer Welt sind, könnten wir glauben, daß es die Ideen selbst sind, nach dessen Projektion wir unsere Vorstellung der Welt einrichten. Während nur ein einzelner Mensch eine Phantasiegeburt, wie es eine Dichtung oder ein Gemälde ist, schaffen konnte, wird es niemals einem *einzelnen Menschen* möglich sein, ein so *objektives Gesamtkunstwerk*, wie es der Film ist, zu schaffen. Denn bei ihm kommt es darauf an, daß jeder Aschenbecher echt, jede Bewegung genau dem Leben abgelauscht ist. Sonst wird er nie die Realität des Traumes erreichen, die allein imstande ist, alle Zuschauer gleichmäßig zu packen. Selbst wenn ein Mensch Autor, Regisseur, Kameramann, Ausstatter und Schnittmeister wäre, er könnte niemals einen Film allein schaffen. Denn ein Film ist wie jedes Kunsthandwerk aus einer Werkstatt hervorgegangen, die die verschiedensten Handwerker und Künstler vereinigt. Ein Film ist einem Dom vergleichbar, bei dem der kühnste Geistesflug auf exakter mathematischer Berechnung, auf solider Handwerksarbeit und emsiger Zusammenarbeit verschiedener Kunsthandwerke beruht. Das Gerippe, dessen kühne Konstruktion den ganzen Bau zu schwindelnder Höhe steigert, ist die *Dramaturgie*, wenn auch seine Pfeiler, Gewölbegurten und Widerlager unter einer gefälligen Drapierung verborgen bleiben. Der Dombaumeister muß mehr sein, als ein Häuserbauer. Er muß den Glasfenstern schwerelose Flächen ausräumen, den Flug der Statuen in Säulen aufnehmen, Altären einen besinnlichen Raum und Grüften unheimliche Katakomben bauen, und alles einem einzigen Raumrhythmus unterordnen. So muß auch der *Drehbuchautor*, mehr als der Buchschreiber, die Wünsche aller künstlerischer Mitarbeiter des Films in sich aufnehmen. Vor allem muß er das *Wort überwinden und es in Bilder auflösen*. *So wird aus der Dichtung des Drehbuchs das Bildwerk des Films, aus dem Dichter ein bildender Künstler.* Rilke hat diese Übersteigerung geahnt, daß in einer Zeit, die alle Kräfte sammelt, auch der Dichter aus seiner Verknöcherung herausgelöst und von seinem Schreibtisch weg wieder mitten ins Leben gestellt werden wird. Denn am Anfang war der Gesang und am Ende wird er am mächtigsten die Gemüter

erfassen. *Dionysos* ist wieder auferstanden, der das Blut in einem Rausch des Tanzes erfaßt und die Sinne wie Pflanzen der Natur erblühen läßt. Und Orpheus zeigt sich in seiner neuen Metamorphose. Denn alles, was blüht und singt, ist nur die Verwandlung von *Orpheus*. Sobald eine seiner Formen überstanden und gestorben ist, ersteht er in neuem Kleide wieder. Er ist an keine Form gebunden, da er jede überschreitet. Wenn die Gedanken tot sind, entstehen neue Bilder. *So hat das Bild das Wort abgelöst* und ist doch nichts anderes als die ewige Sehnsucht des Menschen, hinter den Dingen die Ideen zu suchen. Was uns im Traum vergönnt ist, versucht der Film auf eine leere Fläche zu zaubern. Deswegen ist es überflüssig, einer vergangenen Form der Dichtkunst einen Denkstein zu bauen, wenn uns schon eine neue, die der *Filmdichtung*, mit Vehemenz erfaßt. So folgen wir der Mahnung Rilkes, die er im ‚Fünften Sonett an Orpheus¹‘ stellt:

Errichtet keinen Denkstein. Laßt die Rose
 nur jedes Jahr zu seinen Gunsten blühen.
 Denn Orpheus ists. Seine Metamorphose
 in dem und dem. Wir sollen uns nicht mühen

um andre Namen. Ein für alle Male
 ists Orpheus, wenn es singt. Er kommt und geht.
 Ists nicht schon viel, wenn er die Rosenschale
 um ein paar Tage manchmal übersteht?

O wie er schwinden muß, daß ihrs begriff!
 Und wenn ihm selbst auch bangte, daß er schwände.
 Indem sein Wort das Hiersein übertrifft,

ist er schon dort, wohin ihrs nicht begleitet.
 Der Leier Gitter zwängt ihm nicht die Hände.
 Und er gehorcht, indem er überschreitet —

ANHANG

Das indische Drama

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

Obwohl die Indologen den Einfluß der Griechen auf die Entstehung des indischen Dramas leugneten, bis auf August Boltz und E. 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 warf, entstand siebenhundert Jahre nach Euripides

¹August 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.

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

Obwohl sich das indische Drama wesentlich von der antiken Tragödie unterscheidet, keine Masken und Kothurne kennt, zeigt es starke *Ähnlichkeit mit dem Mimus und der neueren antiken Komödie*. Sten Konow^{1 2} 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 Bildserie 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 Felsentheater 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 Raffinement 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.

*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.

In „*Vasantasena, oder das irdene Wägelchen*“ das *Mrcchakatikā* 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 Vasantasena 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 Vasantasena an. Zum Tode verurteilt, wird dieser im letzten Moment durch das Erscheinen Vasantasenas, 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.

Zu den heiligen Büchern Indiens, den *Veden*, kam als viertes ein Veda des Dramas, das *Nātyā-Veda* hinzu. Es besteht aus dem *Nātyāsastra* des heiligen Brahmanen *Bharata*^{3 4}, 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 Dhananjaya**, um 975 entstanden, nimmt auf Bharata

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

*4, „The Dasa-Rupa, Hindu Canons of dramaturgy“ by Dhananjaya, Calcutta 1865 trans- lated by Dr. C. O. Haas, New York, 1912.

Bezug. Es besteht aus 4 Büchern in 300 Versen. Es ist das Standardwerk mit dem um 1200 entstandenen *Sāhityadarpana* des *Visvanātha*⁵ das „Spiegel der Komposition“ heißt und eine praktische Dramaturgie mit Beispielen gibt.

Das indische Drama ist in 5 bis 10 Akte mit Szenenwechsel eingeteilt. In jedem Akt muß der Held auftreten. Ein Akt darf nicht länger als einen Tag handeln. Wenn alle die Bühne verlassen, ist der Akt zu Ende. Der *Viskambhaka* 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 achtundvierzig 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 *Bau des Dramas* geben die indischen Dramaturgen folgende Regeln: Das Drama besteht aus fünf *Elementen*, den *arthaprakṛti*.

Die 5 Elemente des indischen Dramas

1. *Das Vyā*, 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 *avastha*.

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 *sandhi*, nach denen das Drama gebaut wird.

⁵ translated by Ballantyne and Mitra, Calcutta 1875.

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 Hindernis, das im Grunde der Herzensabsicht Vorschub leisten soll. „Die Fahne“ sucht die Hindernisse zu überwinden.
 4. *Vimersha*, „Im Stadium des Bedenkens“ genannt, ist die Schicksalswendung, die Peripetie, 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 *Haupthandlung*. Sie können auch in geringerer Anzahl auf die *Nebenhandlung* angewandt werden.

Aus diesem Schema der fünf Fugen kann mühelos die *Verwandtschaft der indischen Dramaturgie mit der griechischen* nachgewiesen werden. Der indische Professor *Yajnik** 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)

Ratnavali

Romeo und Julia

1. *Der Keim des*

Konfliktes (Exposition)

Der Minister führt die unbekanntete 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.

⁶ R. K. *Yajnik*: „The Indian Theatre. Its origin and its developments under European influence with a special reference to Western India“, London 1933.

3. <i>Das Hindernis</i> 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 Scheintot macht.
4. <i>Der Rückschlag</i> , die Peripetie, Umschwung (Fallende Handlung)	Die Hindernisse, die die Königin gegen eine Vereinigung mit der Prinzessin verursacht.	Romeo erfährt Julias Tod und Bestattung.
5. <i>Die Lösung des Knotens</i> (Katastrophe)	Das Geheimnis der Geburt wird geklärt, die Prinzessin erkennt, die Bewilligung zur Vereinigung erteilt. Der Sieg des Königs.	Romeo erbricht die Gruft, tötet Graf Paris und sich. Die erwachsene 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. *Upaksepa*, 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 andern 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. *Vihūta*, Unbehagen durch Ablehnen der Freundlichkeiten einer geliebten Person.
4. *Cama*, 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 Herzsergießungen des Königs und Sakuntalas.
9. *Paryupāsana*, Anflehen einer erregten Person, sie um Entschuldigung zu bitten.
10. *Vājra*, 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. *Upayāsa*, begründete Behauptung, um eine Gunst zu erhalten. III. 78. Der König: „Du willst dieses Bett aus Blumen verlassen? Du willst diese Lotosblätter wegwerfen, die deinen Busen bedecken. Du willst Weggehen unter den Feuern der Sonne? Nein, du bist zu leidend und zu schwach!“
13. *Varna-samhāra*, Vereinigung aller oder mehrerer Kasten.

III. Garbha.

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

1. *Abhütāharana*, 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 Intrige?“
4. *Udaharana*, 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. *Vdvega*, 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. *Aksepa*, 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 Gau-tami, 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. *Apavāda*, 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. *Sampheta*, Wechsel aufgeregter Worte. V. 106, 12. Sakuntala im Zorn: „Schäbiges Herz, du bewertest die anderen nach dir selbst.“ Der König: „Junges Mädchen, niemand hat sich so betragen.“
3. *Vidrava*, Tumult, Hinrichtung, Brand. VI. Eingangsszene, in der ein Gefangener mit Tod und Gefängnis bedroht wird. In Ratnavali IV. 79 Feuersbrunst.
4. *Drava*, seine Pflichten gegen Eltern und Vorgesetzte vernachlässigen.

5. *Sakti*, 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. *Dyuti*, 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. *Prasafiga*, mit Respekt der Eltern gedenken. VI. 149 „Dennoch erinnere ich mich, nicht die Tochter des Asketen geheiratet zu haben.“
8. *Chalana*, ungerechte Behandlung ertragen.
9. *Jyavasāya*, 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. *Viradhana*, dasselbe in Zorn und Leidenschaft.
11. *Prarocanā*, Vorwegnahme der Lösung, als ob sie vollendet wäre. IV. 127, 14 der Clown: „Ich sehe dich schon vereint mit ihr.“
12. *Vicalana*, sich brüsten, aber ein Hindernis stellt sich vor den endgültigen Erfolg.
13. *Adana*, 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 Endziels 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. *Nimaya*, 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 Wunsche 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 Resultats. 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. *Purvabāva*, 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 (fravya) 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 doppelsinnige 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 Girlande sind Wortausschmückungen.

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 Bedeutung. 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 *nata* heißt sowohl Tänzer, Akrobat wie Schauspieler. Nāṭya Drama und Nā- taka Spiel haben die Wurzel des Wortes nrtya, was Tanz und nrṭta, 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 (rasa)* 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 Mahäbārata *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. Schauspielerektor 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 *wayangpourwa*. 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 Ouvertüre, 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 melodiosen 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 an⁸: „Muß 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?“

⁸ Camille Poupeye: „Les theatres d'Asie“, Brüssel 1937, S. 174.

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 Boroboedoer* 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, so wie unsere Kinderbücher mit zusammenhängender Bildfolge das System der *laterna magica* übernehmen. 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, so daß 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.

Auch der indische Film hat diesen vorwiegend musikalischen Charakter beibehalten. Es ist nämlich noch heute in Indien einer der beliebtesten Volksbelustigungen, bewegte Bilder mit Gesang und musikalischer Begleitung auf eine Leinwand zu projizieren. In den Filmateliers von Bombay, Calcutta und Lahore werden so viele Filme wie in Amerika, nämlich 300 im Jahr, gedreht, und in dreitausend Kinos vor drei Millionen Zuschauern täglich vorgeführt.

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

BIBLIOGRAPHIE

*Übersicht über das dramaturgische Schrifttum**Theaterdramaturgien*

- Aristoteles*: Die Poetik. Übersetzt und erläutert von Dr. Hans Stich, Reclamausgabe 2337.
- Pierre Corneille*: Trois discours sur Part dramatique. Preface du Cid.
- Racine*: Preface de la Phedre. Preface de la Berenice.
- Voltaire*: Preface de l'Oedipe. Discours sur la tragedie.
- Diderot*: De la poesie dramatique. Dialogues vol. II, pp. 353—553.
- C. J. *Cailhava*: De l'art de la comedie, Paris 1772.
- Alexandre *Dumas* fils: Notes du Théâtre, tome VIII. Preface „Pere prodigue“.
- Carlo *Goldoni*: II Teatro comico.
- Georges *Polti*: Les 36 situations dramatiques, Paris 1895, 1924.
- Hennequin*: „The Art of Playwriting“.
- Etienne *Souriau*: Les 200 000 situations dramatiques, Paris.
- Jules *Guillemot*: L'evolution de l'idee dramatique chez les Maitres du Theätres de Corneille ä Dumas fils, Paris 1910.
- Lessing*: Hamburgische Dramaturgie.
- Goethe* und *Schiller*: Briefwechsel über epische und dramatische Dichtung.
- Schiller*: Die Schaubühne als eine moralische Anstalt. Über naive und sentimentale Dichtung.
- Schopenhauer*, in: „Die Welt als Wille und Vorstellung“: Die Platonische Idee: Das Objekt der Kunst. Zur Ästhetik der Dichtkunst.
- Richard *Wagner*: Das Kunstwerk der Zukunft.
- Nietzsche*: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik.
- Otto *Ludwig*: Dramaturgische Betrachtungen und Shakespearestudien.
- Gustav *Freytag*: Die Technik des Dramas, Leipzig 1876.
- Robert *Prölss*: Katechismus der Dramaturgie, Leipzig 1877.
- Walter *Harlan*: Schule des Lustspiels, Berlin 1903.
- Hermann *Schlag*: Das Drama, Wesen, Theorie und Technik, Essen 1917.
- Rudolf *Franz*: „Der Aufbau der Handlung in den klassischen Dramen.“ Hilfsbuch zur dramatischen Lektüre. 5. Aufl., Bielefeld 1924.
- Robert *Petsch*: Deutsche Dramaturgie von Lessing bis Hebbel, Hamburg 1912, 1921.
- Heinrich *Bulthaupt*: Dramaturgie der Classiker und Dramaturgie des Schauspiels, zusammen 4 Bände, Oldenburg 1882—1901.
- Hugo *Dinger*: Dramaturgie als Wissenschaft, Leipzig 1904, 1905, 2 Bände.
- Ernst *Hirt*: Formgesetze der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung, Berlin 1923. Otto C. A. zur *Nedden*: Drama und Dramaturgie im 20. Jahrhundert, Würzburg 1940, 1944. „Das Wesen des Drama.“ (Miniatur-Bibliothek, Band 375.)

- Robert *Petsch*: Wesen und Formen des Dramas, Halle 1945.
 Margret *Dietrich*: Europäische Dramaturgie, Ulen 1952.
 Gerd *Buchheit*: Dramaturgie, 1948.
 „Praktische Dramaturgie“ von einer Reihe von Praktikern. (Hilfsbücher für die Praxis des Schriftstellers, Band 5), Weimar 1918.
 Dorothy Juanita *Ka.uch.er*: Modern Dramatic Structure, University of Missouri Studies 1928. William *Archer*: Playmaking, London 1912.
 Barret H. *Clark*: European Theories of the Drama, New York 1918, 1947.
 George Pierce *Baker*: Dramatic Technik, Boston 1919.
 Walter Prichard *Eaton*: The art of Playwriting, New York.
 Papers on Playmaking, Columbia University of New York.
 J. B. *Mathews*: Playwrights on Playmaking, New York 1923.
Ervine: How to write a play, London 1928.
 John *Merrill* and Martha *Fleming*: Play Makings and Plays.
 J. H. *Lawson*: The Theory and Technique of Playwriting.
 Kenneth Thorpe *Rowe*: Write that Play.
 Josephina *Niggli*: Pointers on Playwriting.
 Alan Reynolds *Thompson*: The Anatomy of Drama.
 Robert *Finch*: How to write a Play.
 Samuel *Seldon*: An Introduction to Playwriting.
 Sven *Clausen*: Nordisches Handbuch der Dramaturgie, Kopenhagen.
 Sven *Clausen*: Technik des Schauspiels, Kopenhagen.
Filmdramaturgien.
 W. *Pudowkin*: Filmregie und Filmmanuskript, Berlin 1928.
 Dramaturgija Kino, Moskva 1934.
 R. *Spottiswood*: A grammar of film, London 1935.
 Adrian *Brunel*: Film-Produktion, London 1948.
 Alex *Strasser*: Filmentwurf, Filmregie, Filmschnitt, Gesetze und Beispiele. („Filmbücher für Alle“), Halle 1937.
 Andre *Buchanan*: From script to screen, London 1937.
 John Paddy *Carstairs*: Movie Merry-Go-Round, London 1937.
 Vladimir *Nilsen*: The cinema as a graphic art, London 1938.
 Richard *Plaut*: Taschenbuch des Films, Zürich 1938.
 Gerhard *Wahnrau*: Spielfilm und Handlung, Rostock 1939.
 Seton *Margrave*: Successful Filmwriting.
 Umberto *Barbaro*: Soggetto e Sceneggiatura, Roma 1949 (Drehbuchtechnik).
 Renato *May*: Storia e Tecnica della Sceneggiatura (In Zeitschrift Bianco e Nero, 1939) (Drehbuchtechnik).
 Renato *May*: Linguaggio del Film, Mailand 1947. (Über Technik des Schnitts.)
 Louis *Chauvet*: Le Porte-Plume et la Camera, Paris 1950.
 Walter *Hagemann*: Der Film. Sein Wesen und seine Gestalt. 1952.

Die fremdsprachigen Stellen des Buches wurden vom Verfasser übersetzt

In memoriam

GOTTFRIED MÜLLER

Ein Nachruf von Otto C. A. zur Nedden

Es gehört zu den ehernen Gesetzen des irdischen Daseins, daß der Sinn eines Menschenlebens erst offenbar wird, wenn die physische Existenz aufgehört hat, zu bestehen. Erst Rückblick und Überblick ermöglichen die conclusio, die zusammenfassende Betrachtung. Ganz besonders gilt das für die geistige Substanz eines Erdenlebens. Was ein Künstler oder Schriftsteller geleistet hat, welche Mission er innerhalb der Situation, in die ihn das Schicksal stellte, zu erfüllen hatte, vermag nur in den seltensten Fällen die Mitwelt zu erkennen. Hat aber der Tod gesprochen und die Zeit eine gewisse Distanz geschaffen, ergibt sich das vorher oft mühevoll Gesuchte und nicht zu Erkennende ohne weiteres. Bei Gottfried *Müller* wird man sagen dürfen, daß die Schöpfung des vorstehenden, nunmehr bereits in 6. Auflage erscheinenden Buches seine eigentliche Mission, die Hauptaufgabe seines Lebens war. Es ist ein durchaus ungewöhnlicher Fall, daß ein theoretisches Buch über ein Spezialgebiet der Kunst innerhalb eines Jahrzehntes und dazu noch über so umwälzende Epochen hin, wie wir sie erlebt haben, ohne jeglichen Druckkostenzuschuß oder sonstige finanzielle Stütze mehrere Auflagen erlebt. Gottfried Müllers „Dramaturgie des Theaters und des Films“ kann sich rühmen, ein solcher Ausnahmefall zu sein. Und wenn er, ganz kurz vor seinem Tode, der jäh und unerwartet eintrat, das Buch nochmals um ein Kapitel, nämlich „Die Dramaturgie des Hörspiels“, erweiterte und die von ihm stets mit einer gewissen Leidenschaft vorgetragenen Thesen vom Vorrang der dramaturgischen Gesetze vor allen anderen Gesichtspunkten auch auf das Hörspiel übertrug, so mag man auch in dieser abschließenden Tat einen tieferen Sinn, den Sinn seines Lebens erblicken.

Gottfried Müller wurde am 12. Februar 1903 in Wien als Sohn eines angesehenen Buchhändlers geboren. Er besuchte das Gymnasium in Wien und studierte außer in seiner Heimatstadt auch in Paris und Florenz Kunstgeschichte und Philosophie. 1931 erwarb er in Wien, als Schüler Strzygowskis, das Doktorat. Nach der Promotion begab er sich zunächst nach Berlin, wo er im Ullstein- Verlag tätig war. Von 1933 bis 1938 weilte er im Ausland als Reporter u. a.

der „Daily Express“ in Paris. Dann kehrte er nach Deutschland zurück und wurde Dramaturg bei der UFA, später bei der TOBIS. Diese Tätigkeit übte er bis zu seiner Einberufung zur Wehrmacht 1943 aus. In diese Berliner Jahre fällt die Entstehung seiner „Dramaturgie“, zu deren Abfassung und lebendiger Gestaltung auf breitester europäischer Basis er durch die Jahre im Ausland, die erworbenen Sprachkenntnisse und vor allem durch die enge Berührung mit der Praxis des Films geradezu berufen schien. In Zusammenarbeit mit Wolfgang *Liebeneiner*, dem er im „Bismarck“-Film assistierte, erwuchsen ihm unmittelbar im Film-Atelier die wichtigsten Erkenntnisse. 1941 zum ersten Male erschienen, erlebte die „Dramaturgie“, zu der Wolfgang Liebeneiner einen Beitrag „Spielleiter und Dichter“ beisteuerte, in rascher Folge hintereinander die zweite, dritte und vierte Auflage, jeweils verbessert und nach manchen Seiten hin ergänzt. 1942 hielt Gottfried Müller an der Universität Jena im „Theaterwissenschaftlichen Institut“ eine Reihe von Vorträgen, die die Ausstrahlungskraft seiner Persönlichkeit und seiner Ideen auch auf die akademische Jugend zeigten. Die späteren Kriegsjahre, die ihn an die russische Front brachten und wegen Kritik am Regime der Nazi-Zeit im letzten Kriegsjahr zur Degradierung vom Offizier zum Gefreiten führten, bedeuteten für den sensiblen Schriftsteller eine harte Nervenprobe. Als er anlässlich seiner Verheiratung im Januar 1945 gar noch den Urlaub überschritt, wurde er als „Kanonenfutter“ in die vordersten Linien geschickt, wo er dem sicheren Ende nur durch eine Verwundung entging. Etwas freundlicher gestaltete sich für ihn die erste Nachkriegszeit, die er in Zell am See bei seiner Frau verbringen konnte. Vom November 1946 ab nahm er seine alte Reporter-Tätigkeit wieder auf und ließ sich in Mailand nieder, von wo aus er Reisen durch ganz Italien und an die Mittelmeerküsten, bis nach Afrika hin, unternahm im Auftrage von Illustrierten, Zeitschriften und Zeitungen. Daneben hielt er Vorträge über Film-Fragen, und suchte und fand Anschluß an die italienische Film-Produktion. Das Wiedererscheinen seiner „Dramaturgie“ in Deutschland 1952 — nunmehr in fünfter, erheblich erweiterter Auflage — gab ihm neuen Auftrieb zu schriftstellerischer Arbeit auf seinem ureigensten Gebiet, der Erkenntnis und Darstellung ästhetischer Probleme. „Die Theorie der Komik“ war das neue Thema, dessen Behandlung auf Schritt und Tritt aber den früheren Ausgangspunkt seiner Betrachtungen erkennen läßt, nämlich die wissenschaftliche Durchdringung des Problems der Wirkung bestimmter Eindrücke auf das menschliche Aufnahme-Vermögen und die Bestimmung ihrer Voraussetzungen. Nach einem halbjährigen Aufenthalt in Wien, wo er sich mit Vorträgen und Lesungen aus seinem neuen Werk auch in den akademischen Kreisen Achtung zu verschaffen wußte, siedelte er nach München über, von wo aus er wieder ganz in Deutschland Fuß zu fassen hoffte. Eines seiner weitgespannten Ziele war dabei, das Ruhrgebiet als Milieu für die Ge-

staltung von Filmen zu entdecken und hierbei seine italienischen Freunde, den Drehbuchautor Cesare Zavattini und den Regisseur Vittorio de Sica, einzusetzen, worüber er mit dem Kulturamt der Stadt Duisburg einen umfangreichen Briefwechsel führte. Eine erst spät erkannte, heimtückische Krebserkrankung im Rückgrat setzte dem Leben des Unermüdlichen plötzlich ein Ende. Unter Aufbietung seiner letzten Kräfte kehrte er Anfang November nach Mailand zurück, um hier am 10. November 1953 in den Armen seiner Gattin zu sterben.

Was den Charakter und die Bedeutung der Gottfried Müllerschen „Dramaturgie“ ausmacht, ist die konsequente Art seiner Betrachtungsweise. Die Gründe für die Wirkung eines Theaterstückes und eines Films in den dramaturgischen Voraussetzungen zu klären und nirgendwo sonst zu suchen, ist sein eigentliches Anliegen. Alle sonstigen Maßstäbe, die man an ein Bühnenstück oder einen Film anlegen kann, treten bei Müller zurück. Im Grunde genommen interessiert ihn nur die eine Frage: Wo ist Wirkung, wie kommt es zu ihr und worauf beruht sie? Diese Einseitigkeit mag ein Nachteil seiner Betrachtungsweise sein, in ihrer Folgerichtigkeit, ihrem unermüdlichen Streben nach Wahrheit und Klarheit ist sie einmalig. Gottfried Müller ist geradezu ein Wünschelrutengänger der Dramaturgie. Wo immer in der Weltliteratur von Drama, Dramaturgie und dramaturgischen Grundgesetzen die Rede ist, ist er zu Hause. Wie alle echten Forscher und Entdecker ist er entzückt, wenn er eine neue Quelle aufgespürt hat und bedient sich dann in der Wiedergabe gerne der „Ich“-Form. Zum Steckenpferd wird ihm die Erkenntnis von der Bedeutung der „Mitwisserschaft des Zuschauers“ als dem wichtigsten und wirkungsvollsten aller dramaturgischen Mittel. In einem Essay „Lachende Dramaturgen“, das sich in seinem Nachlaß befindet, schildert er, wie ein Mann laufen müßte, damit die verschiedenen Theoretiker der Komödie eine komische Wirkung verspüren. Er läßt alle Stationen der abendländischen Komödie von Plautus und Terenz bis zu den deutschen Klassikern und Gustav Freytag Revue passieren und sagt dann ganz am Schluß: „Nach meiner ‚Dramaturgie des Theaters und des Films‘ müßte sich der Mann, um eine höhere komische Wirkung zu erzielen, ähnlich wie der Dorfrichter Adam bei Kleist in einer dramaturgischen Situation befinden, innerhalb derer er weniger wüßte als die Zuschauer und einige Mitspieler. Er müßte laufen wie Charlie Chaplin im ‚Diktator‘¹, der, ohne es zu wissen, vor der roten Fahne eines Demonstrationzuges läuft und in eine andere Straße einbiegend an die Spitze der Gegendemonstranten kommt.“ In dieser Selbstcharakteristik liegt der Schlüssel zu Müllers ganzer Einstellung. Die Mitwisserschaft des Zuschauers, der mehr weiß und sich dadurch klüger vorkommen muß als die handelnden Personen auf der Bühne oder auf der Leinwand, ist das A und O seiner Betrachtungen, zugleich das Rezept, das er den jungen angehenden Bühnen- und Filmautoren mit auf den Weg geben möchte. Das Tempera

ment, mit dem Gottfried Müller seine Ideen und Theorien vorträgt, gibt seinem Stil etwas Beschwingtes und Mitreißendes, so daß man seine Ausführungen selbst dann noch mit Genuß liest, wenn man widersprechen und ihm Einseitigkeit in der Betrachtungsweise vorwerfen möchte. Dieser durchaus persönliche Stil gibt der „Dramaturgie“ Gottfried Müllers das Gepräge und läßt in ihrem Verfasser einen der wirklich berufenen europäischen Dramaturgen der Neuzeit erblicken, dessen Werk auch über seinen Tod hinaus Geltung behalten wird und ganz besonders dazu angetan ist, jungen aufstrebenden Talenten das Handwerkszeug der Dramaturgie in die Hand zu geben, ihnen den Aufstieg zu den steilen Höhen einer Meisterleistung zu erleichtern. Ab igne ignem. Das gilt auch für die hohe „Kunst der Dramaturgie“, deren Flamme die Griechen entzündet haben und deren Fackel eine zeitlang weiterzutragen Gottfried Müller berufen war. Sie leuchtet weithin in das Dunkel der vorerst noch ungewissen Zukunft der dramatischen Kunst.

Duisburg-Hamborn, 12. Februar 1954.