

Fünf Teile des Dramas

Durch die beiden Hälften der Handlung, welche in einem Punkt zusammenschließen, erhält das Drama, - wenn man die Anordnung durch Linien verbildlicht, - einen pyramidalen Bau. Es steigt von der Einleitung mit dem Zutritt des erregenden Moments bis

zu dem Höhepunkt, und fällt von da bis zur Katastrophe... Diese Teile des Dramas, a) Einleitung, b) Steigerung, c) Höhepunkt, d) Fall oder Umkehr, e) Katastrophe, haben jeder Besonderes in Zweck und Baueinrichtung. Zwischen ihnen stehen drei wichtige szenische Wirkungen, durch welche die fünf Teile sowohl geschehen als verbunden werden...

Die Einleitung. Der Brauch des Altertums war, die Vorbedingungen der Handlung in einem Prolog mitzuteilen... - Bei Shakespeare sowohl als bei uns ist die Einleitung wieder in die rechte Stelle getreten, sie ist mit dramatischer Bewegung erfüllt und ein organischer Teil im Bau des Dramas geworden. Doch hat in einzelnen Fällen die neuere Bühne, einer anderen Versuchung nicht widerstanden, die Einleitung zu einem Situationsbilde auszuweiten und als besonderes Vorspiel zum Drama vorauszusenden. Berühmte Beispiele sind die Jungfrau von Orleans und das Käthchen von Heilbronn, Wallensteins Lager, und die schönsten aller Prologe, die zu Faust.

Daß solche Ablösung der Eröffnungsszene bedenklich ist, wird leicht zugegeben werden. Der Dichter, welcher sie als ein getrenntes Stück behandelt, ist gezwungen, ihr eine Ausdehnung und Gliederung zu geben, welche ihrer inneren Bedeutung nicht entspricht. Was als ein Besonderes durch starken Einschnitt abgesetzt erscheint, verfällt den Gesetzen jeder größeren dramatischen Einheit, es muß wieder eine Einleitung, Steigerung, eine mäßige Höhe, einen Abschluß erhalten. Solche Voraussetzungen eines Dramas aber, die Zustände vor dem Eintritt der bewegenden Kraft, sind einer kräftig, gegliederten Bewegung nicht günstig, und der Dichter wird deshalb seine Personen in ausgeschmückten und verhältnismäßig breit ausgeführten Situationen vorzuführen haben. Dadurch aber entstehen zwei Übelstände, einmal daß der Haupthandlung die auf unserer Bühne ohnedies nicht reichlich zugemessene Zeit beschränkt wird, und ferner, daß das Vorspiel durch die breite Behandlung und den ruhigen Inhalt wahrscheinlich eine Farbe erhält, welche von der des Dramas abweicht und den Hörer zerstreut und befriedigt, anstatt ihn vorzubereiten...

Kein Stoff darf weitere Voraussetzungen behalten, als solche, welche sich in wenigen kurzen Strichen wiedergeben lassen.

Da die Darstellung von Ort, Zeit, Volkstum und Lebensverhältnissen des Helden der Einleitung des Dramas zukommt, so wird diese zunächst die Umgebende kurz charakterisieren. Außerdem wird der Dichter hier Gelegenheit sowohl die eigentümliche Stimmung des Stückes wie in kurzer Ouvertüre anzudeuten, als auch das Tempo desselben, die größere Leidenschaftlichkeit oder Ruhe, mit welcher die Handlung forteilt.

Der gemäßigte Gang, das milde Licht im Tasso wird durch den heiteren Glanz des fürstlichen Gartens, die ruhige Unterhaltung der geschmückten Frauen, die Kränze, das Schmücken der Dichterbilder eingeführt. In Maria Stuart gibt das Erbrechen der Schränke, der Streit Paulet's mit der Kennedy ein gutes Bild der Lage... In Romeo: Tag, offene Straße, Händel und Schwerterklirren der feindlichen Parteien; in Richard III: keine auffallende Umgebung, ein einzelner Mann auf der Bühne, der alles beherrschende Bösewicht, der das ganze dramatische Leben des Stückes regiert, sich selbst den Prolog sprechend.

Als Regel gelte, daß es nützlich ist, den ersten Akkord nach Eröffnung der Bühne so stark und nachdrücklich anzuschlagen, als der Charakter des Stückes erlaubt. Es versteht sich, daß man den Clavigo nicht mit Trommelwirbel und den Teil nicht mit Kindergézänk in häuslichem Stilleben eröffnet; eine dem Stücke angemessene kurze Bewegung führe zwanglos zu der ruhigeren Exposition über. Zuweilen ist dieser erste anspannende Akkord bei Shakespeare, dem seine Bühne größere Freiheit gestattete, von der folgenden Exposition durch einen szenischen Einschnitt geschieden; so folgt ihm im Hamlet eine Hofszene, im Macbeth das Auftreten Duncan's und der Schlachtbericht.

Nun ist allerdings dieser Akkord des Anfangs nicht notwendig ein lautes Zusammentönen verschiedener Personen, sehr gut mögen auch kurze Seelenbewegungen der Hauptpersonen das erste Kräuseln kleiner Wellen andeuten, welches die Stürme des Dramas einzuleiten hat. So geht in Emilia Galotti die Exposition von der unruhigen Bewegung des Prinzen am Arbeitstisch durch die in größerem Wellenschlage gehaltene Unterredung mit Conti bis in die Szene mit Marinelli, welche das aufregende Moment: Nachricht von der bevorstehenden Vermählung Emilias, enthält...

Wenn Shakespeare und die Deutschen der früheren Zeit - Sara Sampson, Clavigo - in der Einleitung den Szenenwechsel nicht vermieden haben, so ist das für unsere Bühne nicht nachzuhahmen. Die Exposition soll jedes Zerstreuende von sich fern halten; ihre Aufgabe, vorzubereiten, erfüllt sie am besten, wenn sie so fortläuft, daß dem kurzen einleitenden Akkord eine ausgeführte Szene folgt, welche durch schnellen Übergang mit der folgenden Szene des erregenden Momentes verbunden ist. Julius Cäsar, Maria Stuart, Wallenstein sind nach dieser Richtung treffliche Vorbilder...

D a s e r r e g e n d e M o m e n t . Der Eintritt der bewegten Handlung findet an der Stelle des Dramas statt, wo in der Seele des Helden ein Gefühl oder Wollen aufsteigt, welches die Veranlassung zu der folgenden Handlung wird, oder wo das Gegenspiel den Entschluß faßt, durch seine Hebel den Helden in Bewegung zu setzen. Offenbar wird dieses Treibende bedeutsamer in solchen Stücken hervortreten, bei denen der Hauptspieler die erste Hälfte willenskräftig beherrscht, aber es bleibt bei jeder Anordnung ein wichtiges Moment der Handlung. Im Julius Cäsar ist dies Treibende der Gedanke den Cäsar zu töten, welcher durch das Gespräch mit Cassius allmählich in die Seele des Brutus gelegt wird. Im Othello tritt es nach den stürmischen Nachtszenen, der Exposition, durch die zweite Unterredung zwischen Jago und Rodrigo hervor mit der Verabredung, Desdemona und den Mohren zu entzweien. In Richard III. dagegen steigt es im ersten Anfange des Stücks zugleich mit der Exposition aus der Seele des Helden als fertiger Plan heraus... In Emilia Galotti sinkt es als Nachricht von der bevorstehenden Vermählung der Helden in die Seele des Prinzen, im Clavigo ist es die Ankunft des Beaumarchais bei seiner Schwester, in Maria Stuart ist es das Bekennnis, welches Mortimer der Maria ablegt...

Aus den angeführten Beispielen ist ersichtlich, daß dies Moment der Handlung in sehr verschiedener Gestalt auftreten könne. Es mag eine ausgeführte Szene füllen, es mag in wenigen Worten zusammengefaßt werden. Es muß durchaus nicht immer von außen in die Seele des Helden oder seines Gegenspielers dringen, es darf ebenso ein Gedanke, ein Wunsch, ein Entschluß sein, welcher durch eine Reihe von Vorstellungen aus dem Innern des Helden selbst ge-

lockt wird. Immer aber bildet es den Übergang von der Einleitung zur aufsteigenden Handlung... Es hat den Charakter eines Motivs, welches Richtung gibt und vorbereitet, nicht selbst einen Ruhepunkt darbietet. Es darf nicht unbedeutend sein, aber auch nicht so stark hervortreten, daß es nach der Empfindung der Zuschauer dem Folgenden zu viel vorweg nimmt, also die Spannung, die es erregen soll, verringert oder bereits über das Schicksal des Helden entscheidet...

Die Steigerung. Die Handlung ist in Bewegung gesetzt, die Hauptpersonen haben ihr Wesen dargelegt, die Teilnahme ist angeregt. In einer gegebenen Richtung hebt sich Stimmung, Leidenschaft, Verwicklung. Es ist in modernen Stücken kein unbedeutender Teil des dreistündigen Dramas, welcher dieser Steigerung gehört. Seine Einrichtung hat verhältnismäßig geringe Schwierigkeiten. Folgendes sind die gemeingültigen Regeln dafür.

War es nicht möglich, die wichtigsten Personen des Gegenspiels oder der Hauptgruppe im Vorhergehenden darzustellen, so muß ihnen jetzt ein Raum geschafft und Gelegenheit zu bedeutsamer Tätigkeit gegeben werden. Auch solche, welche erst in der zweiten Hälfte des Dramas wirksam sind, müssen dringend wünschen, sich schon jetzt dem Hörer bekannt zu machen. - Ob die Steigerung in einer oder in mehreren Stufen bis zum Höhepunkt laufe, hängt von Stoff und Behandlung ab. In jedem Falle ist ein Absatz in der Handlung auch in der Szenenbildung so auszudrücken, daß die dramatischen Momente, Auftritte und Szenen, welche denselben Abschnitt der Behandlung angehören, auch untereinander zur Einheit geordnet werden, als Hauptszene, Nebenszene, Zwischenglieder...

Im Julius Cäsar z.B. besteht die Steigerung vom Moment der Erregung bis zum Höhepunkt nur aus einer Stufe, der Verschwörung. Diese bildet mit den vorbereitenden und der dazugehörigen Szene des Gegenspiels - Brutus und Portia - eine ansehnliche ... Szenengruppe, an welche sich sogleich das Szenenbündel schließt, welches um die Mordszene, den Höhepunkt geordnet ist. Dagegen läuft in Romeo und Julia die Steigerung in vier Absätzen bis zum Höhepunkt... Man beachte in den vier Stufen den verschiedenen Bau der einzelnen Szenen. Im Maskenball sind kleine Szenen in rascher Folge bis zum Schluß zusammengefügt, die Gartenszene ist

ausgeföhrte große Szene der Liebenden, im schönen Abstich dazu sind in der Szenengruppe der Trauung die Vermittler Lorenzo und die Amme tätig und im Vordergrund gehalten, die Liebenden gedeckt; Tybalts Tod ist der starke Absatz, welcher die gesamte Steigerung vom Höhepunkt scheidet, dessen Szenen höheren Schwung, leidenschaftlichere Bewegung haben...

Für die Szenen der Steigerung gilt der Satz, daß sie eine fortlaufende Verstärkung der Teilnahme hervorzubringen haben; sie müssen deshalb nicht nur durch ihren Inhalt den Fortschritt darstellen, auch in Form und Behandlung eine Vergrößerung zeigen, und zwar mit Wechsel und Schattierungen in der Ausführung; sind mehrere Stufen nötig, so muß die vorletzte oder letzte den Charakter einer Hauptszene erhalten.

Der Höhepunkt des Dramas ist die Stelle des Stückes, in welcher das Ergebnis des aufsteigenden Kampfes stark und entschieden heraustritt, er ist fast immer die Spitze einer groß ausgeführten Szene, an welche sich die kleineren Verbindungsszenen von der Steigerung und der fallenden Handlung heranlegen. Allen Glanz der Poesie, alle dramatische Kraft wird der Dichter anzuwenden haben, um diesen Mittelpunkt seines Kunstwerks lebendig herauszuheben. Die höchste Bedeutung hat er freilich nur in den Stücken, in denen der Held die aufsteigende/durch seine innern Seelenvorgänge treibt; bei den Dramen, welche durch das Gegenspiel steigen, bezeichnet er die allerdings wichtige Stelle, wo dieses Spiel den Helden gefangen und in die Richtung des Falles verlockt hat. Prachtvolle Beispiele sind fast in jedem Stück Shakespeares und der Deutschen zu finden. So ist die HüttenSzene im Lear, das Spiel der drei Gestörten und die Verurteilung des Sessels vielleicht das Wirkungsreichste, was je auf der Bühne dargestellt wurde, wie auch die Steigerung Lears bis zu dieser Szene des ausbrechenden Wahnsinns von furchtbarer Großartigkeit ist... Im Othello dagegen liegt der Höhepunkt in der großen Szene, in welcher Jago dem Othello die Eifersucht aufregt; sie ist langsam vorbereitet und der Beginn des erschütternden Seelenkampfes, in welchem der Held untergeht. -
Der schwierigste Teil des Dramas ist die Szenenfolge der fallenden Handlung oder, wie sie wohl genannt

wird, der Umkehr; allerdings treten die Gefahren zumeist bei den kraftvollen Stücken ein, in denen die Helden die Führung haben. Bis zum Höhepunkt war die Teilnahme an die eingeschlagene Richtung der Hauptcharaktere gefesselt. Nach der Tat entsteht eine Pause. Die Spannung muß auf das Neue erregt werden, dazu müssen neue Kräfte, vielleicht neue Rollen vorgeführt werden, an denen der Hörer erst Anteil gewinnen soll. Schon deshalb droht Zerstreuung und Zersplitterung der szenischen Wirkungen. Dazu kommt, daß die Angriffe der Gegenpartei auf den Helden sich nicht immer leicht in einer Person und einer Situation vereinigen lassen, häufig ist es nötig zu zeigen, wie nach und nach von verschiedenen Seiten an die Seele des Helden geschlagen wird...

Doch fordert die Umkehr eine starke Hebung und Verstärkung der szenischen Effekte wegen der Sättigung des Hörers, der größeren Bedeutung des Kampfes. Deshalb ist das erste Gesetz für den Bau dieses Teils, daß die Zahl der Personen soweit nur möglich beschränkt, die Wirkungen in großen Szenen zusammengeschlossen werden. Alle Kunst der Technik, alle Kraft der Erfindung sind nötig, um hier einen Fortschritt der Teilnahme zu sichern.

Vorzüglich dieser Teil des Dramas ist es, welcher den Charakter des Dichters in Anspruch nimmt. Denn das Schicksal gewinnt Macht über den Helden, seine Kämpfe wachsen einem verhängnisvollen Ausgang zu, der sein ganzes Leben ergreift. Es ist jetzt keine Zeit mehr, durch kleine Kunstmittel, sorgfältige Ausführung, hübsche Einzelheiten, saubere Motive zu wirken. Der Kern des Ganzen, Idee und Führung der Handlung treten mächtig hervor, der Zuschauer versteht den Zusammenhang der Begebenheiten, sieht die letzte Absicht des Dichters, er soll sich den höchsten Wirkungen hingeben und er beginnt mitten in seiner Teilnahme prüfend das Maß seines Wissens, seiner gemütlichen Neigungen und Bedürfnisse an das Kunstwerk zu legen. Jeder Fehler im Bau, jeder Mangel in der Charakterzeichnung wird jetzt lebhaft empfunden. Deshalb gilt für diesen Teil die zweite Regel: nur große Züge, große Wirkungen; auch die Episoden, welche jetzt gewagt werden, müssen eine gewisse Bedeutung und Energie haben...

Für das Steigern dieser Wirkungen wird vor dem Eintritt der Katastrophe eine ausgeführte Szene nützlich, welche entweder die

widerstrebenden Gewalten im Streit mit dem Helden in stärkster Bewegung zeigt, oder einen tiefen Einblick in das innere Leben des Helden gestattet. Die große Szene: Coriolanus und seine Mutter, ist Beispiel des einen Falles, der Monolog Julias vor dem Schlauftrunk, das Nachtwandeln der Lady Macbeth Beispiel des andern Falles.

Das Moment der letzten Spannung. Daß die Katastrophe dem Hörer im Ganzen nicht überraschend kommen dürfe, versteht sich von selbst. Je mächtiger der Höhenpunkt herausgehoben, je heftiger der Absturz des Helden war, desto lebhafter muß das Ende voraus empfunden werden; je geringer die dramatische Kraft des Dichters in der Mitte des Stücks ist, desto mehr wird er am Ende künsteln und schlagende Wirkungen hervorversuchen. Shakespeare tut das letztere in seinen regelmäßig gebauten Stücken gar nicht. Leicht, kurz, wie nachlässig wirft er die Katastrophe hin, ohne dabei durch neue Wirkungen zu überraschen, sie ist ihm so notwendige Folge des gesamten Stücks und der Meister ist so sicher, seine Hörer mit sich fortzureißen, daß er über die Notwendigkeiten des Schlusses fast eilt. Der geniale Mann empfand sehr richtig, daß es nötig sei, bei guter Zeit die Stimmung für die Katastrophe vorzubereiten; deshalb erscheint dem Brutus Cäsar's Geist; deshalb sagt Edmund dem Soldaten, er solle unter gewissen Verhältnissen Lear und Cordelia töten; so muß Romeo vor der Gruft Juliens noch den Paris erschlagen, damit die Zuschauer, welche in diesem Augenblick nicht mehr an Tybalts Tod denken, ja nicht die Hoffnung aufkommen lassen, das Stück könne noch gut endigen...

Demungeachtet ist es zuweilen mißlich, ohne Unterbrechung bis zum Ende zu eilen. Gerade dann, wenn das Gewicht des unglücklichen Geschicks bereits lange und schwer auf einem Helden lastet, welchem die gerührte Empfindung des Hörers Rettung wünscht, obgleich vernünftige Erwägung die innere Notwendigkeit des Untergangs wohl deutlich macht. In solchem Fall ist ein altes anspruchsloses Mittel des Dichters, dem Gemüt des Hörers für einige Augenblicke Aussicht auf Erleichterung zu gönnen. Dies geschieht durch eine neue kleine Spannung, dadurch, daß ein leichtes Hindernis, eine entfernte Möglichkeit glücklicher Lösung,

der bereits angedeuteten Richtung auf das Ende noch in den Weg geworfen wird. Brutus muß erklären, daß er sich selbst zu töten für feig halte; der sterbende Edmund muß den Mordbefehl gegen Lear widerrufen; Pater Lorenzo kann vor dem Augenblick, wo Romeo sich tötet, eintreten... Doch gehört Feingefühl dazu, dies Moment gut zu gebrauchen. Es darf nicht zu unbedeutend werden, sonst verfehlt es die beabsichtigte Wirkung; es muß aus der Handlung und dem Grundzug der Charaktere herausgearbeitet sein; es darf aber auch nicht so bedeutend hervorspringen, daß es in der Tat die Stellung der Parteien wesentlich ändert. Über der aufsteigenden Möglichkeit muß der Zuschauer immer die abwärts drängende Gewalt des Vorausgegangenen empfinden.

K a t a s t r o p h e des Dramas ist uns die Schlußhandlung... In ihr wird die Befangenheit der Hauptcharaktere durch eine kräftige Tat aufgehoben. Je tiefer der Kampf aus ihrem innersten Leben hervorgegangen und je größer das Ziel desselben war, desto folgerichtiger wird die Vernichtung des unterliegenden Helden sein.

Für den Bau der Katastrophe gelten folgende Regeln. Erstens man vermeide jetzt jedes unnütze Wort, und lasse kein Wort, das die Idee des Stückes aus dem Wesen der Charaktere zwanglos erklären kann, ungesagt.

Ferner versage man sich breite szenische Ausführung, man halte das dramatisch Darzustellende kurz, einfach, schmucklos, gebe in Wort und Handlung das Beste und Gegrungenste, fasse die Szenen mit ihren unentbehrlichen Verbindungen in einen kleinen Körper mit rasch pulsierendem Leben zusammen, vermeide, solange die Handlung läuft, neue oder schwierige Bühneneffekte, zumal Massenwirkungen.

Aus den angeführten Bestandteilen - entweder allen oder den notwendigen - ist jedes Kunstdrama alter und neuer Zeit zusammengefügt.

(Fünf Teile und drei Stellen des Dramas)