Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 6 (1910)

Artikel: Problem und Plastik im Drama
Autor: Falke, Konrad
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-749494

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

PROBLEM UND PLASTIK IM DRAMA

Jedes Drama versinnlicht eine Handlung. Ob die Handlung sich als Ausfluss eines kräftigen, auch die physische Welt umgestaltenden Willens erweist, oder ob sie sich in den schleierverhängten Kammern der Seele abspielt, bleibt sich gleich. Wesentlich ist, dass sie immer und überall durch das untrennbare Zusammenwirken zweier Faktoren zustande kommt: der Träger einer dramatischen Idee (dramatis personae) und der Idee selbst (dramatis fabula).

Der dramatische Dichter zeigt uns *Menschen* und einen zwischen ihnen schwebenden *Konflikt.* Menschen stellen den Konflikt dar, und wiederum tritt der darzustellende Konflikt nur an Menschen in Erscheinung; beides ist also gleich wichtig, gleichermaßen sich bedingend. Nichtsdestoweniger kann für den Dramatiker die eine der beiden Hälften größeres Interesse haben: entweder er sieht in der Welt in erster Linie das *Individuelle,* und dann schafft er vor allem durch dem Leben abgelauschte Details *Menschen,* aus einem auf die *Plastik* gestimmten Empfinden heraus; oder aber ihn beschäftigt mehr das *Generelle,* und dann bewegt ihn vor allem der *Konflikt,* als spezieller Fall eines allgemeinen *Problems.*

Problem und *Plastik* sind die beiden Ringer, die bei der Gestaltung eines jeden Dramas miteinander im Kampfe liegen, die sich ihre Wirkungssphären ganz genau abgrenzen, und in ihnen befehden sich zugleich das *Dramatische* und das *Poetische.* Diese Bezeichnungen beziehen sich hier nicht auf die Kunstform — so gebraucht wäre das Dramatische eine dem Lyrischen und Epischen koordinierte Unterart des Poetischen — sondern sie gehen auf die durchaus gegensätzliche Empfindung und Wirkung. Das *Dramatische* ist die Äußerung elementarer Kraft, wie sie sich, auch bei verfeinertem Willen, im generellen *Werden* zeigt, als *Problem* gleich der Elektrizität sich in einen positiven und negativen Pol auseinanderlegend und uns, ähnlich dem springenden Funken, widerstandslos ergreifend; der eigentümliche Reiz des *Poetischen* dagegen geht vom *Resultat* dieser Kraft aus, vom einmaligen eigentümlichen *Sein* eines Individuums, wie es sich in seiner *Plastik* ruhiger Beobachtung darbietet.

* * *

Das Drama ist, als Gattungsbegriff verstanden, eine Unterart des Poetischen im allgemeinen; das *spezifisch Dramatische* im Drama aber *widerstreitet* als dunkle generelle Lebensmacht dem ans Individuelle gebundenen *spezifisch Poetischen,* als Empfindung verstanden: daraus ergibt sich die *dramatische Antinomie.* Wie das Drama aus dem Widerspruch, der Dialektik von Kräften — den tiefsten sinnlichen bis zu den höchsten sittlichen — hervorgeht, so besteht auch im Drama als Kunstform ein Widerspruch, eine Gesetzwidrigkeit. Ein Drama kann sehr gut sein als wirkendes Bühnenstück und sehr schlecht als poetisches Kunstwerk — und umgekehrt.

Diese Antinomie, diese Gegensätzlichkeit zwischen äußerer Wirkung und innerem Wert, ist wohl überhaupt aller Kunst eigen; schärfer als in Lyrik und Epik zeigt sie sich im Drama. Sie hat ihre subjektive Begründung und Entstehung darin, dass von der Seele des Künstlers eine *doppelte Aufmerksamkeit* verlangt wird, die gleichzeitig gleich stark zu leisten ihm unmöglich ist, wodurch er sich gezwungen sieht, das Schwergewicht nach der einen *oder* andern Seite zu verlegen. Für jeden Dramatiker besteht die Frage, die er vielleicht als solche nie erkannte, in seinen Werken aber durch seine Persönlichkeit stillschweigend beantwortet hat: „Was interessiert dich mehr — die *Handlung* oder die *Menschen?*"

In der Handlung liegt das Nackt-Dramatische: ihr Konflikt, der ein Problem im Einzelfalle spiegelt, zeigt einen Kampf von *Kräften.* Kräfte aber, wie ihr Spiel und ihr Austrag, sind etwas *Unpersönliches;* erst indem die dunklen Mächte des Lebens sich auf der Szene in Menschenmasken einkleiden, werden sie uns verständlich, und nur durch die Möglichkeit, *dass allenfalls an Stelle jener Masken auch wir stehen könnten,* wirken sie auf uns. Die Tatsache, dass die dramatische Wirkung nur dadurch zustande kommt, dass wir uns mit den vorgeführten Personen *identifizieren,* enthält das indirekte Eingeständnis, dass uns nicht diese Personen selbst, sondern ihr Schicksal, das in ihnen zur Anschauung sich entfaltende *Problem,* interessiert: jenes durch die dramatische Wirkung hervorgerufene innerste Ergriffensein ist immer ein *Mitfühlen mit dem generell Gemeinsamen;* was wir schauen, bedeutet uns nichts *an sich,* sondern nur als *symbolische An-*

deutung eines Erlebnisses, das jederzeit auch an *unsere* Türe klopfen könnte.

In den Menschen dagegen liegt das Persönliche, das „Individuelle", das Nicht-mehr-zu-Trennende, das einmal und in Eigenart Daseiende: in ihren eigenen Geschöpfen sind die schaffenden Kräfte zur Ruhe gekommen, wenigstens bis zu jenem Grade der Konstanz, den wir Charakter nennen. Da aber das *Bewusstsein jeder Eigenart* nur aus der *Vergleichung* hervorgeht, so wird das Persönliche immer nur in der Betrachtung, von unserm *Intellekt*, gewürdigt, und diese Würdigung setzt mit Notwendigkeit in der Seele des Betrachters eine Ruhe, ein inneres Gleichgewicht, sozusagen eine Windstille der Affekte voraus; so allein, indem wir das individuell Eigenartige in der Beleuchtung des Ganzen und in Distanz wahrnehmen, vermögen wir das „Poetische" in seinem mannigfaltigen Farbenspiele zu genießen. Gerade weil wir uns von den vom Dichter vorgeführten Personen *unterscheiden,* können wir uns lächelnd oder sehnsüchtig an ihnen und an der unerschöpflichen Bildnerkraft des Lebens erfreuen, und die Handlung interessiert uns nur noch so weit, als sie die Eigentümlichkeiten der Individuen ins Licht setzt: der poetische Genuss ist im wesentlichen *intellektueller* Genuss — eine Freude nicht an den Wogen des großen Lebensmeeres, sondern an ihren weißen Schaumkämmen, wie sie vergänglich, aber in reizvoller Schönheit, auf der unergründlichen Tiefe schaukeln!

* * *

Aus dieser dramatischen Antinomie, aus dem *Gegensatz zwischen Problem und Plastik,* sind die *beiden dramatischen Stile* hervorgegangen: der *idealistisch-typische* und der *realistisch-individuelle.*

In der Antike war das Problem, der Konflikt, die Handlung die Hauptsache. Der tragische Dichter gestaltete einen im Volke lebenden Mythus, und wie sehr die einzelnen Personen des individuellen Eigenwertes entbehrten und nur als Träger der Handlung Bedeutung hatten, geht schon aus der äußerlichen Tatsache hervor, dass die Schauspieler Masken trugen; ähnlich verraten Homers stehende Attribute die Absicht, dem Hörer die individuellen Details möglichst auszugleichen, damit seine Aufmerksamkeit um

so konzentrierter der Handlung folgen kann. Daraus, dass das *Problem* im Vordergrund steht, erklärt sich auch das Vorhandensein und die Funktion des *Chors:* in ihm als eigentlichem Gegenpol zu jeder bloß individuellen Meinung spricht das Problem selbst aus der jeweiligen Situation heraus; einem Publikum, dessen Interesse vorwiegend der Handlung als solcher zugewandt war, bedeutete er die Quintessenz der dramatischen Dichtung.

Man weiß heute, dass der Chor des antiken Dramas nicht nur ein Bestandteil neben vielen andern, sondern dass er seine Mutter und seine Wiege war; aus den Chören der Dionysosfeiern und der damit verbundenen, sich bis zur Halluzination steigernden Begeisterung ging die griechische Tragödie hervor. Das charakterisiert auch die durch den Chor im ausgebildeten Drama erhalten gebliebene Lyrik: es ist *ekstatische Lyrik*, in der das Individuum, selbst wo es sich in ermahnenden Betrachtungen ergeht, hochgestimmt aus sich heraustritt, um sich dem großen Zusammenhang der sittlichen Welt einzufügen. Diese im Chor sich vollziehende Selbstentäußerung des Individuums, indem es sich selber zum Sprachrohr der Götter und des durch sie verhängten Schicksals macht, ist im antiken Drama der wuchtigste Hinweis auf die Handlung,das Problem, als auf das Wichtigste, in erster Linie der Beachtung Würdige.

Von diesem Standpunkt aus wird man allein auch dem großen deutschen idealistischen Dramatiker, *Schiller*, gerecht werden können. Schon sein in der Hauptsache philosophischer Bildungsgang ließ ihn den Blick vor allem auf das Generelle, Allgemeingültige, Problematische richten, und so sprechen auch in seinen Dramen eigentlich nicht die Personen: was durch sie *Sprache bekommt,* ist die *Handlung* aus ihrer jeweiligen Situation heraus. Die Situation, nicht (wie man so gern sagen hört) der Dichter, ergreift das Wort, wenn Melchthal in jene berühmte Stelle ausbricht: „O, eine edle Himmelsgabe ist das Licht des Auges!“ Kein Melchthal hat jemals so gedacht, aber gewiss hat jeder so gefühlt, und dem *Gefühl,* als dem *Allgemeingültigen,* Ausdruck zu geben, ist die Aufgabe des idealistischen Dichters. Was auch brächte eine Kunstform, die sich mehr als jede andere an ein Publikum, eine Allgemeinheit, wendet, besser und verständlicher zum Ausdruck und zum Bewusstsein, als eben das Allgemeingültige?

Den größten Gegensatz zur griechischen Tragödie bildet das moderne, realistisch-individuelle Drama, und zwar nicht das problemgewaltige, in seiner analytischen Technik dem antiken so nahe verwandte Ibsens, sondern das *Gerhart Hauptmanns* und seiner Schule. Eine dem Augenblick und seinem Kräftespiel misstrauende und vorwiegend auf intellektuelles Betrachten und historisches Begreifen gestimmte Kultur interessiert an dieser Art dramatischer Kunst das *plastische Herausarbeiten der Einzelpersönlichkeit.* Der letzte Überrest und Stellvertreter des antiken Chors, der aus gesteigertem Empfinden heraus geborene *Monolog*, wurde verpönt und, an Stelle einer unmittelbar überzeugenden Wahrheit des *Gefühls,* ein minutiöses Abbild des Lebens dem nachkontrollierenden *Verstand* unterbreitet; dabei geht der Zug der Zeit unverkennbar aufs Kleine und Kleinliche, wie es sich schon rein äußerlich in der immer stärkeren Bevorzugung „intimer" Theaterräume zeigt, sodass die einst für die breiteste Öffentlichkeit bestimmte dramatische Kunst sich immer mehr in fast private Zirkel zurückzieht. Das moderne Sehen und Verstehen ist *kurzsichtig* geworden: wir sitzen alle vor Mikroskopen (deren beliebtestes „Psychologie" heißt), während ungehört und ungeschaut derweilen das große Leben vorüberbraust.

Auch das *moderne* Drama ist von *Lyrik* durchsetzt; aber es ist in direktem Gegensatz zur Antike nicht aktive Ekstase, sondern *passive Stimmung.* Während in der reinen Gefühlslyrik das Individuum aus sich herausbricht, sich dem lebendigen Zusammenhang der Dinge einzuordnen, fasst im Gegenteil die Stimmungslyrik mittelst des Intellektes das Bild der außer uns liegenden Dinge, um es in unser Herz zu werfen. Dieses rezeptive Verfahren im poetischen Schaffen und Genießen kennt kein stürmisches Werden, sondern fängt den feinen Duft des Seienden ein und führt ihn unserm kaum oder nur oberflächlich bewegten Selbst zu: wenn die aktive Gefühlslyrik mit dem Drama, so ist diese passive Stimmungslyrik oder *kontemplative Lyrik* mit der *Epik* verwandt.

Am Eindringen dieses zur plastischen Herausarbeitung der Einzelpersönlichkeiten unentbehrlichen *epischen Elementes* ist das moderne Drama zugrunde gegangen! Schilderung hemmt die Handlung; wenn der Intellekt spricht, muss der Wille mit seiner

kräftigeren Sprache schweigen. Die Antinomie des dramatischen Lebensbildes ist im Grunde dieselbe, wie die dem Leben selbst innewohnende: das große Entweder-Oder von Gefühl und Erkenntnis. Es handelt sich auch einfach um eine brutale Frage der Zeit: wo während der drei, vier Stunden im Dialog Detailcharakteristik der handelnden Personen gegeben wird, muss die Handlung selbst notwendig stagnieren; denn durch die Handlung lassen sich immer nur die Grundzüge eines Charakters, nie aber jene feinen Ausstrahlungen wiedergeben, wie sie sich vor allem die plastische Belebung zum Ziele setzt.

* * *

Das sind die beiden Extreme der dramatischen Antinomie. Entweder interessiert in erster Linie die Handlung, und dann verblassen die handelnden Personen zu bloßen Schemen; oder aber es interessieren die Persönlichkeiten, und die Handlung verkümmert. Welches der beiden Extreme dem Wesen des Dramatischen näher steht, dürfte nicht schwer zu entscheiden sein.

Wie ein auf öffentlichem Platze aufgestelltes Denkmal, das auf große Distanzen allen sichtbar sein soll, monumentalen Charakter benötigt, so auch das Drama. Alle Entfernung vereinfacht, idealisiert; darum muss auch alles auf Fernwirkung Berechnete vereinfacht und idealisiert *sein*, wenn es wirken soll. Nun liegt das Primäre, Großzügige der menschlichen Natur in ihrem *Triebleben*, und darum sind seine Äußerungen, die Affekte, nicht nur dramatisch im engern Sinne, sondern auch das allein dramatisch *Wirksame*. Das Triebleben ist aber nicht nur das Primäre, sondern zugleich das *Generelle* in der menschlichen Natur, und so kommt es, dass die Bedeutung des Individuums bis zu dem Punkte herabsinkt, wo es nur noch als Träger eines generellen, allgemeinen Schicksals erscheint. Das allgemeinste Schicksal alles Geschaffenen ist der *Kampf*, in dem sich das Triebleben jedes Einzelnen entfaltet; ihn in erster Linie hat das Individuum auf der tragischen Bühne darzustellen. Was das Menschliche, auf die einfachste Formel gebracht, für ein Antlitz hat, das soll im Drama gezeigt werden. Freilich, sobald die Formel das Menschliche überwiegt, beginnt die Karikatur. Unter den Großen streift sie gelegentlich Molière.

Von den beiden dramatischen Stilarten, dem idealistisch-typischen und dem realistisch-individuellen, sprechen wir also den *idealistisch-typischen* als denjenigen an, in dem das *Drama* seine *spezifische* Wirkung ausübt; die Maske des antiken Schauspielers ist nicht nur das gebräuchlichste, sondern auch das tiefste Symbol der dramatischen Kunst. Das dramatische *Ideal* würde allerdings in einer *Versöhnung* der in der dramatischen Antinomie gegebenen Extreme liegen, im Auffinden jenes Gleichgewichtspunktes, wo die Charakteristik der Personen eben dieselbe Ausgestaltung erfährt wie die Handlung. Nichts kann von der überragenden Größe *Shakespeares* einen bessern Begriff geben, als dass er dieser Lösung am nächsten kam, wenn auch nicht ohne ein Opfer. Er sprengte die enge Fessel der analytischen Technik mit ihren drei Einheiten, wie wir sie sowohl bei Sophokles als bei Racine und Ibsen antreffen, und indem er sich an Stelle einer konzentrierten dramatischen Spannung mit einem durchgehenden dramatischen Interesse begnügte, fand er in einer freieren synthetischen Technik Raum, Problem und Plastik, Handlung und Handelnde einander zu *koordinieren*. Sein „Hamlet" ist dafür das in der Weltliteratur unvergleichlich dastehende Beispiel!

ZÜRICH KONRAD FALKE

Nachschrift. Diese kleine Studie wurde schon vor einigen Jahren geschrieben. Wenn sie auch deutlich mit dem „dramatischen" Drama, dem Problem-, Konflikt- und Thesenstück, sympathisiert, so stellt sie doch schon die Skala auf, innert deren auch schon das vorwiegend schildernde, das charakterisierende „plastische" Drama seinen Platz findet; zugleich dürfte klar gelegt sein, was ein Dichter, je nachdem er sich dem einen oder andern Pol nähert, gewinnt und verliert. Inzwischen hat sich immer unverkennbarer gezeigt, dass gerade das feinere poetische Empfinden, abgeschreckt von dem oft hohlen Knall des Konfliktstückes, dem *plastischen* Drama sich zuwendet: der Sinn für das wirkliche *Seelenerlebnis* ist heute so geschärft, dass es fast belanglos erscheint, wenn jemand dozieren wollte, wie ein Drama sein soll, um ein Drama zu sein (Shaws Satire „Der Arzt am Scheidewege", die inmitten von Karikaturen einen Kern unvergesslicher Charakterisierungskunst enthält, schnitte da schlecht ab!). Freilich führt diese Verfeinerung des künstlerischen Geschmacks leicht zu einem unfruchtbaren, rein im Intellektuellen sich wiegenden Aesthetentum und entfernt immer weiter vom Leben; die in der dramatischen Antinomie liegende Kluft vergrössert sich parallel mit der kulturellen Differenzierung. Und damit entschwebt immer höher, unerreichbarer das *Ideal-Drama*, in dem das elementare, individuell erst zu formende sinnliche *Leben* und die individuelle, im Elementaren sich betätigende Formkraft des *Künstlers* in der glücklichen Mitte sich treffen.

□□□