

## Die Einheit des Ortes und der Zeit

(1909)

Der folgenden Untersuchung muß eine längere Erklärung über den Standpunkt vorausgehen, von welchem der Verfasser das Drama betrachtet.

Man unterscheidet absolute Musik und Programmmusik. So bekannt die Unterscheidung ist, so wenig macht man sich doch ihre grundlegende Bedeutung klar. Das hat nicht nur große Mißverständnisse im Theoretischen zur Folge, sondern auch Unklarheiten bei den Tondichtern und falsche Aufnahme bei den Zuhörern. Einen entsprechenden Unterschied möchte ich für das Drama machen: da er bis jetzt noch nicht gemacht wurde, so sind in der Dramaturgie noch ärgere Mißverständnisse vorhanden, irren Künstler noch mehr in ihren Mitteln und Absichten und werden die Empfindungen des Zuschauers noch mehr in falsche Bahnen geleitet.

Die Mittel des Musikers sind Töne, die Mittel des Dramatikers Worte. Diese Mittel können die Künstler gebrauchen, um Vorgänge in der Außenwelt nachzubilden, oder um im Hörer eine geordnete Reihe von Empfindungen zu erzeugen. Ich gebrauche das Entweder-Oder, um meine Gedanken deutlicher zu machen; in Wirklichkeit ist für den Künstler keine Nachbildung der Außenwelt möglich ohne eine Empfindungenreihe und keine Empfindungenreihe ohne Nachbildung; nur: in der einen Kunst wird das Hauptgewicht auf die Nachbildung, in der andern auf die Empfindungenreihe gelegt. Die Nachbildung ist nie Selbstzweck, sondern Mittel für Empfindungen der Zuschauer, die man als eine Art der ästhetischen Empfindungen bezeichnen muß, sowie für das Vergnügen, das uns jede Nachbildung verschafft, selbst rein mechanische, wie die bewegten Bilderchen der *Camera obscura*. Die mit diesem Vergnügen verbundenen Empfindungen haben stets eine große Nähe zur Wirklichkeit, dergestalt, daß statt ihrer oft bloße Gefühle erzeugt werden können. Ich spreche in der Dichtung hier nur vom Drama, es gilt aber das Gesagte natürlich auch für die andern Formen der Dichtung, die verschiedenen Arten der Lyrik und der Erzählung. Auf der andern Seite: die Empfindungenreihe ist zwar stets Selbstzweck, aber sie kann nie ganz ohne Außenweltnachbildung erzeugt werden, denn Worte und Töne sind ja aus der Wirklichkeit genommen. Wenn man eine Fuge von Bach gegen eine Symphonie von Strauß stellt, so hat man etwa eine Vorstellung der weitesten Gegensätze, und man wird zugeben, daß die beiden Werke nur die äußern Mittel miteinander gemein haben, sonst nichts.

\*

So ungern man es zugeben wird: wir stehen in der Dramaturgie noch im wesentlichen auf dem Standpunkt des Aristoteles, im wesentlichen, nämlich in der Auffassung des Dramas als lediglich der Nachbildung einer Handlung. Corneille stützte sich auf ihn, um seine Ansicht zu beweisen, und Lessing, um sie zu widerlegen. Nun höre man, wie Corneille seine Forderung der Einheit der Zeit begründet: »Le poème dramatique est une imitation, ou pour en mieux parler, un portrait des actions des hommes, et il est hors de doute que les portraits sont d'autant plus excellents, qu'ils rassemblent mieux à l'original. La représentation dure deux heures, et rassemblerait parfaitement, si l'action qu'elle représente n'en demandait pas davantage pour sa réalité.« Das ist genau derselbe Gedankengang, der in den achtziger Jahren zu der Lehre von der fortgelassenen vierten Wand führte, und mit dem heute noch der fortgeschrittene Kritiker gegen Monologe und das Sprechen zur Seite ankämpft. Man hat gut sagen, daß Nachbildung nicht Nachahmung ist: solange man keine höhere Instanz anführen kann, unter deren Herrschaft die oder *imitation* steht, wird der Theoretiker und Kritiker immer wieder diesen Gedankengang vorbringen, denn ohne jene höhere Instanz ist er eben unwiderleglich.

Eine Theorie kann falsch begründet und doch richtig sein; das kann man im täglichen Leben bei Menschen des Handelns oft beobachten; es ist eine Empfindung des Richtigen, oder vielmehr des Gewollten da, und nachträglich wird ein Grund für sie gesucht. Wäre der eigentliche Grund für Corneille wirklich gewesen, daß eine Handlung, die auf der Bühne soviel Zeit braucht wie im Leben, dem »Original« ähnlicher wäre wie eine länger dauernde, und daß man nur, wenn es durchaus nicht anders gehe, vier, sechs, zehn und allerhöchstens vierundzwanzig Stunden oder etwas darüber für die Handlung gestatten könne – dann wäre er vielleicht auch auf den Gedanken gekommen, daß Prosa doch der Natur ähnlicher ist als Verse, weiterhin Sprechsprache ähnlicher als gebildete Prosa: und schließlich hatte er wohl eingesehen, daß die gedrängte Handlung der Bühne selbst bei dem reinsten Naturalisten denn doch nur eine recht geringe Ähnlichkeit mit Vorgängen der Wirklichkeit hat.

Bei der Einheit des Ortes kommt er mit der Einheit der *vraisemblance* noch mehr ins Gedränge als bei der Zeit, aber sein Gedankengang ist dafür richtiger, weil die Möglichkeit der Selbsttäuschung wegfällt. Er sagt, daß er Einheit des Ortes braucht, aber in der Regel die Personen nicht schicklich an diesem Ort zusammenbringen kann. Dann erklärt er: »Les jurisconsultes admettent des fictions de droit, et je voudrais à leur exemple introduire des fictions de théâtre, pour établir un lieu théâtral... une salle sur laquelle ouvrent les divers appartements, à qui j'attribuerais deux privilèges: l'un, que chacun de ceux qui parlerait fût présumé y avec le même secret que s'il était dans sa chambre,

l'autre, qu'au lieu que dans l'ordre commun il est quelquefois de la bienséance que ceux qui occupent le théâtre aillent trouver ceux qui sont dans le cabinet pour parler à eux, ceux-ci püssent les venir trouver sur le théâtre, sans choquer cette bienséance, afin de conserver l'unité de lieu et la liaison des scènes.«.

55 Auch hier also kommt ihm immer die Wirklichkeit störend in seinen Aufbau: und obwohl er einerseits so weit geht, einen konventionellen Ort des Zusammentreffens zu verlangen, den der Zuschauer annehmen muß, fürchtet er auf der andern Seite doch immer die Unwahrscheinlichkeit. Es ist bekannt, wie man diesen »Saal« verspottet hat: mit Recht, denn Corneille hat selbst nie den Boden verlassen, von dem aus man ihm Gezwungenheit und Unwahrscheinlichkeit vorwerfen kann. Als Lessing ihn vom Standpunkt der Natürlichkeit (angeblichen Natürlichkeit) Shakespeares  
60 kritisierte, war er im Recht gegen Corneille: aber er war nicht im Recht gegenüber der Empfindung, die Corneille nur nicht ausdrücken konnte.

Wie, wenn hinter der Lehre von den drei Einheiten, so töricht sie vorgetragen und so töricht sie begründet ist, ein Empfinden, ein Wollen einer Kunst stände, die durchaus verschieden ist von dem, was man gewöhnlich als Drama bezeichnet, der sich die großen französischen Dramatiker selbst nur etwas näherten, die sie durch ihre  
65 Unvollkommenheiten in Verruf gebracht haben?

Das Drama ist aus religiösen Vorfürhungen entstanden. Man kann die griechischen Dramen als eine Art Mysterien bezeichnen; der *deus ex machina*, der uns besonders bei Euripides oft so ärgert, war für den frommen Sinn des Zuschauers die Hauptsache der Handlung; man kann das beim Philoktet des Sophokles sehr gut beobachten, wo Herakles, ästhetisch-technisch genommen, eigentlich überflüssig wäre. Die Vorfürhungen müssen bei den Gläubigen  
70 eine Erhebung verursacht haben, die indessen nicht aus der Dichtung als Dichtung kam, sondern daher, daß der sinnlich gegebene Vorgang mit religiösen Empfindungen verbunden war: ähnlich wie in Oberammergau den gläubigen Bauern nicht Kunst erhebt, sondern der Umstand, daß es die Geschichte unseres göttlichen Erlösers ist, die er sieht. Wenn nun der unbefangene Glaube an eine geschichtlich vorhandene Religion aufhört, sei es die griechische oder die christliche, so hört diese Wirkung auf, die man stofflich oder inhaltlich nennen kann, die aus der Wirklichkeit  
75 kommt und nicht aus der Kunst. Aber wie das religiöse Bedürfnis nicht verschwindet, wenn eine Religion sich auflöst, die es bis dahin befriedigte, sondern unterirdisch fortlebt und nach einer Möglichkeit des Ausdrucks sucht: so lebt auch das Bedürfnis nach einer solchen Erhebung fort und sucht nach einer Möglichkeit, sich zu befriedigen.

Der »König Ödipus« des Sophokles ist seiner ganzen Art nach verschieden von den übrigen erhaltenen und zu erschließenden griechischen Dramen. Der Vorgang, das Stoffliche, hat hier nur eine ganz nebensächliche Wirkung;  
80 die Hauptwirkung ergibt sich ans dem Formalen des Stücks, aus dem Aufbau. Bedenkt man, daß das Werk für Menschen bestimmt war, die einen entsprechenden Schicksalsbegriff hatten, so wird man zugeben, daß hier durch fast rein technisch-ästhetische Mittel eine über die ästhetische hinausgehende, eine religiöse Wirkung erzielt wurde. Ich habe an einer andern Stelle, in meiner kleinen Schrift über Sophokles, den symphonischen Aufbau eines andern Sophokleischen Dramas dargestellt: ich glaube, daß Sophokles über das griechische Mysterien-Drama zu einer  
85 höheren Form, zur reinen Tragödie strebte. Im »Ödipus« hat er das Ziel erreicht. Wie sich Euripides und das spätere Drama verhält, ist hier nicht zu erörtern.

Gehen wir rein geschichtlich vor. Die Griechen hielten durchaus nicht an der Einheit des Ortes und der Zeit fest. Daß der »König Ödipus« so streng gebaut ist, das ist aber kein Zufall: ohne die beiden Einheiten würde er den größten Teil seiner Wirkung verlieren – er ist nicht ohne sie denkbar, das Werk ist ganz Form, und so ist es in seiner Art notwendig  
90 und unveränderlich. Die Wirkung ist unsinnlich, wie die Mittel unsinnlich sind: denn nicht Ödipus und sein Unglück beschäftigt uns, sondern der Mensch und sein Schicksal.

\*

Der Künstler, der heute am stärksten mit seinem Einfluß auf das Drama wirkt, ist Richard Wagner. Was ich in diesen Sätzen vortragen möchte, ist das gerade Gegenteil von dem, was Wagner will. Wagner will alle Sinne beschäftigen,  
95 dadurch unser Gemüt wehrlos machen und dann mit seiner Wirkung über das wehrlose herfallen. Um bei meinem ersten Vergleich zu bleiben: er bietet das Äußerste von Programmkunst. So mag auf den Bereitwilligen, der Unterjochung wünscht, eine Kirche im Jesuitenstil wirken; denn nichts anderes als Unterjochung erstrebt Wagner. Wer Befreiung und Erhebung sucht, wird umgekehrt verfahren: die Sinne so wenig wie möglich beschäftigen, so abgezogen wie möglich schaffen, damit das Gemüt ganz frei von der Sinnlichkeit wird. Da sind ihm die beiden  
100 Einheiten für das Drama wichtige Hilfen. Wenn er nur eine Szene hat und ihm dann der Bühnenmaler vielleicht noch zu Hilfe kommt durch eine einfache Ausstattung, welche nicht das Auge ablenkt, sondern, wenn möglich, auf den Darsteller hinführt; und wenn er die Vorstellungskraft der Zuschauer nicht anzustrengen braucht, um sich notwendig zu ergänzende Vorgänge zwischen den Aufzügen vorzustellen, so unterstützt er offenbar außerordentlich die Sammlung des Zuschauers auf das Wesentliche, das er ihm geben will. Und durch die strengen Gesetze erleichtert er  
105 sich selbst die Verdichtung seines Stoffes bis zu jener Geistigkeit, in der alles notwendig und wirkend ist zu dem einen Ziel.

Freilich, er muß eben zu wirklicher Verdichtung des Stoffes gelangen und nicht zu dem Ersatz, den Corneille fast immer gibt: zur Vereinfachung muß er kommen, nicht zur Häufung der Intrigen, in dem Glauben, eine Intrige durch die andere glaubhaft machen zu können. Die »*Vraisemblance*« muß bei ihm ganz wo anders liegen, als wo Corneille sie sucht: nicht darin, daß im wirklichen Leben unter den geschilderten Umständen die Menschen etwa tatsächlich so zusammenkommen könnten, wenn das Glück so gut ist, wie der Dramatiker annimmt, sondern darin, daß eine neue poetische Welt geschaffen wird, für welche die Gesetze vom Dichter gegeben und vom Zuschauer angenommen sind, unter denen die Figuren des Dramas leben. Je mehr Corneille begründet, desto zufälliger erscheint alles bei ihm, und die sorgfältig ausgeklügelten Begründungen erzeugen nur kleinliche Wirkung. Ein jeder Dichter ist doch schließlich auch nur ein Kind seines Volkes und seiner Zeit, das verrät sich in solchen Dingen. Die Franzosen hatten gewissermaßen ihre religiösen Gefühle auf das Königtum geworfen und hatten dadurch verständig und brauchbar gemacht, was seiner Natur nach über dem Begreifen und praktischen Verwenden liegen muß; genau so verordneten sie in der Revolution, daß es ein »höchstes Wesen« geben solle, weil es ihnen als nötig erschien. Wenn man den Himmel auf die Erde zieht, so muß man freilich begründen und als berechtigt nachweisen, was selbstverständlich ist, wenn es über den Wolken stattfindet. Solche Dinge kommen aus Instinkten, die durchgehen und in allem wirken, im Größten und im Kleinsten.

\*

Das Ideal des Dramas, welches in diesen Ausführungen angenommen wird, hat offenbar nicht viel mit dem Drama gemein, welches wir heute auf der Bühne sehen, das mehr oder weniger von Shakespeare abhängig ist. Es soll durch eine solche Aufstellung nicht grundsätzlich gegen das Shakespearesche Drama angegangen werden: es handelt sich eben um etwas anderes, das nur gewisse Dinge fast zufällig mit diesem gemein hat. Nur das muß betont werden, daß man Arbeiten, welche nach dieser Richtung gehen, nicht mit Maßstäben messen darf, die man von dem andern Drama genommen hat. (Ich möchte hier eine Bemerkung *pro domo* machen: die Abneigung der Theaterdirektoren gegen meine Dramen begreife ich; aber bei den gedruckten Kritiken über meine Stücke habe ich fast immer gefunden, daß der Kritiker gar nicht auf das eingeht, was ich will, sondern mir Vorwürfe darüber macht, daß ich gewisse Dinge nicht habe, die ich eben nicht haben will, weil sie meine künstlerische Absicht stören würden. Ein solches Vorgehen ist mir unverständlich. Man wirft doch dem griechischen Baumeister nicht vor, daß er keine malerischen Wirkungen hat, oder einem Stillebenmaler nicht, daß er keine Psychologie treibt!) Ob es freilich möglich ist, daß beide Arten im Drama gleichzeitig gelten, das scheint mir zweifelhaft zu sein; und wenn ich mich nicht täusche, so bereitet sich ein Umschwung vor zugunsten des reinen Dramas, von dem ja freilich im praktischen Theaterbetrieb – oder auch Theatergeschäft – noch lange nichts zu verspüren sein wird.

Wenn man die Schriften eines bedeutenden Mannes aus der vorklassischen Zeit, etwa Elias Schlegels, durchsieht, selbst noch die Jugendarbeiten Lessings, und dagegen die Hamburgische Dramaturgie hält, so sieht man den Punkt, aus dem sich unsere klassische Literatur entwickelt hat: man sah mit neuen Augen die Natur. Das Ziel, dem die Klassiker, vornehmlich Goethe, zustrebten, war eine künstlerische Verklärung der Wirklichkeit; die dann später so weit geht, daß eine wertvolle Äußerung eines bedeutenden Menschen einfach an sich schon als künstlerisch gilt. Ich möchte ein klares Beispiel anführen. Wer in Florenz San Lorenzo besucht, kann nebeneinander die *Sagrestia vecchia* von Brunelleschi und die *nuova* von Michelangelo sehen. Michelangelo hat Brunelleschis Bau als Vorbild genommen, aber, seiner gewaltigen Natur folgend, die Verhältnisse etwas verändert. Auch ohne die Mediceergräber wäre der Bau bedeutend und bemerkenswert: schön aber und künstlerisch vollkommen ist das Werk Brunelleschis. Trotzdem werden die heutigen Menschen fast alle den Bau Michelangelos vorziehen, denn sie ziehen die Wirkung der ja unzweifelhaft größeren Persönlichkeit der rein ästhetischen Wirkung vor. Das künstlerisch Fragwürdige, aber menschlich Bedeutende ist denn auch das Wirkende in den nachklassischen Dramatikern, Kleist und Hebbel. Eine schwächlichere Rückkehr zur Natur folgte im Naturalismus und eine entsprechend viel schwächlichere Persönlichkeitsäußerung in dem heute herrschenden Ästhetentum und der Neuromantik.

Die Freude an der Naturverklärung und die auf sie folgende Freude an der Persönlichkeit des Künstlers setzt eine ganz bestimmte Weltauffassung und Weltempfindung voraus: man muß sich optimistisch in der Wirklichkeit wohl fühlen, man darf die Welt nicht als Schein empfinden, hinter dem ein Unbekanntes und wahrscheinlich Furchtbares lauert; man muß glauben, daß man die Welt ganz begriffen hat.

Aber überall sehen wir heute das Erwachen eines tiefern, skeptischeren Sinnes, ein Suchen nach Religion; und ich denke, daß bald den Menschen die Wirklichkeit, der Mensch selbst gespenstisch erscheinen wird. Da muß sich die Kunst als Führerin zeigen, indem sie von der Wirklichkeit wegführt auf die Idee, von dem Schauen auf das Hören, von dem Empfinden auf das Wollen. Unsere Bildhauer und Architekten bekommen Furcht vor der Tiefe und wollen sich in die Fläche retten. Wenn ein solches Gefühl gegenüber dem Raum aufkommt, so wird auch das Drama die Neigung haben, sich aus dem Dreifach-Ausgedehnten in das Zweifach-Ausgedehnte zu rücken: und was für den Baumeister etwa eine Fassade von Townsend oder eines altägyptischen Tempels, für den Bildhauer etwa das Grabmal der Hegeso ist oder das, was Hildebrand anstrebt, das wäre für den Dramatiker die Einheit des Ortes und der Zeit. (2542 Wörter)

Quelle: <https://www.projekt-gutenberg.org/ernstp/credo/chap011.html>