

Rudolf Steiner

ZUR DRAMATISCHEN TECHNIK IBSENS

Erstveröffentlichung: Dramaturgische Blätter 1898, 1. Jg., Nr. 15.

GA 29, S. 113-117.

Nicht weniger als an den Problemen, die Henrik Ibsen behandelt, kann man an seiner dramatischen Technik die Modernität seines Geistes beobachten. Man braucht nur den dramatischen Aufbau des «Hamlet» oder des «Wallenstein» mit dem der «Gespenster» zu vergleichen, um zu sehen, was moderne Dramatik ist. In einer Weise, die vor dem Gelehrtentum wenig Gnade finden wird, die auch durchaus nicht einwandfrei, aber doch ansprechend und lichtvoll ist, hat Edgar Steiger in seinem Buche: «Das Werden des neuen Dramas» (Berlin, 1898. F. Fontane & Co.) diesen Geist des neuen Dramas dargestellt.

Er erinnert mit Recht daran, dass Ibsens Technik in mancher Beziehung derjenigen der alten griechischen Tragiker nahe kommt. Man denke an den «König Ödipus». Alle Begebnisse liegen hier in der Zeit, bevor der Dichter sein Drama beginnen lässt. Nur die ungeheuren Seelenqualen und die erhaben-grausigen Stimmungen, die sich aus diesen Begebnissen entwickeln, treten uns vor Augen. Man hat deshalb gesagt, die Griechen haben gar keine ganzen Dramen, sondern nur fünfte Akte geliefert. Und verhält es sich nicht zum Beispiel bei den «Gespenstern» ebenso? Liegt nicht auch hier alles Maßgebend-Gegenständliche vor dem Beginn des Dramas?

Treffend weist Steiger auf die Verschiedenheit der Quellen hin, aus denen solche Ähnlichkeit der Technik bei den Alten und bei Ibsen hervorgeht. Bei den Griechen entwickelte sich das Drama

[114]

aus den musikalisch-religiösen Kulturen, aus der Dionysos-Verehrung. Ihnen kam es nicht auf Darstellung äußerer Begebenheiten an, sondern auf den Ausdruck der Andacht, die ihnen die Ratschlüsse der Götter einflößten, welche jene Begebenheiten herbeigeführt haben. Ihre Andacht, ihre religiöse Stimmung wollten sie in der Dichtung ausströmen lassen; nicht verkörpern, was sie beobachtet hatten.

Und ebenso klar setzt Steiger auseinander, wie sich unter dem Einfluss einer anderen Weltanschauung bei Shakespeare eine andere dramatische Technik ausbilden musste. «Die Shakespearesche Tragödie hat keine so vornehme Vergangenheit wie die altgriechische. Die mittelalterlichen Mysterien und Fastnachtspiele, in denen wir die Urahnen des neueren Theaters zu erblicken haben, huldigten beide den wackeren Grundsätzen des Goetheschen Theaterdirektors im : sie wollten vor allen Dingen die Leute unterhalten. Die Mysterien sollten die Andächtigen für die Langeweile der Predigt entschädigen, und in den Fastnachtspielen durften die werten Mitbürger über die Dummheit und Gemeinheit ihrer lieben Nachbarn lachen.» Nicht die feierliche Erhebung zu den Göttern, sondern das Ergötzen an den weltlichen Dingen wurde Ziel des Schauspiels. «Die Hauptsache war also, dass man den Leuten recht viel zu schauen gab; denn hatte nur das Auge fortwährend seine Beschäftigung, so brauchte den Dichtern und Spielern um den Erfolg nicht bange zu sein. Je mehr traurige und lustige Abenteuer, erhabene Reden und gemeine Späße miteinander abwechselten, um so Shakespeare fand also ein wirkliches Schauspiel vor, von dem das Publikum verlangte, dass es ihm die Großtaten der Geschichte, die Abenteuer der Helden und die Narreteien der lieben Nachbarn leibhaftig vor Augen stelle. Er hatte also nicht, wie die griechischen Dichter, musikalische Empfindungen und lyrische Gedanken zu versinnlichen, sondern äußere Geschehnisse und Abenteuer, Mordtaten und Schelmenstreiche zu verinnerlichen.»

Wie Shakespeare dabei verfuhr, das zeigt so recht, dass er ein Kind seiner Zeit war. Er lebte in einer Epoche, in welcher die Beobachtung auf das Große, auf das Äußere ging. Die großen

[115]

Haupt- und Staatsaktionen, die weithin sichtbaren Handlungen waren es vor allem, auf die damals das Auge der Menschen gerichtet war.

Auch die Naturwissenschaft war damals von diesem Geiste beseelt. Was dem bloßen Auge sichtbar war, wurde untersucht. Man wusste nichts von dem Mikroskopisch-Kleinen, aus dem die neuere Wissenschaft die Gesetze des Großen erforschen will. Hätte Shakespeare die feinen Seelenschwingungen, in welche die Menschen durch die Außenwelt versetzt wurden, von der Bühne herab zeigen wollen: niemand hätte ihn verstanden. Niemand hätte sich aus der Wirkung auf das Innere des Menschen, die äußeren Ursachen, die Handlungen von selbst vergegenwärtigt. Das ist heute anders geworden. Der moderne Dichter hat sich den mikroskopischen Blick des modernen Naturforschers angeeignet. «Wir sehen zuviel: darum müssen wir das Gesichtsfeld verengen. Eine einzige Menschenseele mit unseren Blicken auszuschöpfen, deucht uns eine Danaidenarbeit. Darum haben wir in der Dichtung auch keine Könige und Helden nötig; der ärmste Teufel von Arbeiter kann uns unter Umständen interessanter sein. Denn wir wollen ja nicht die Kronen und die Purpurmäntel abmalen, sondern nur Seelen, lebendige Menschenseelen - und wer weiß, ob wir unter dem Purpur eine finden würden - wenigstens so eine, wie wir sie brauchen, eine Seele, in der sich das große, zerrissene Jahrhundert abspiegelt?»

Henrik Ibsen schneidet sich deshalb ein mikroskopisches Präparat aus dem Menschenleben heraus und lässt uns alles übrige aus diesem erraten. Damit ist die Grundlage seiner dramatischen Technik gekennzeichnet. Ganz allmählich arbeitet er sich zu dieser Technik durch. Und im «Volksfeind» sucht er noch ein makroskopisches Bild, ein möglichst vollständiges Handlungsgemälde vorzuführen; später schildert er nur noch das Innere der Seelen, welche dieses

[116]

Gemälde erlebt haben, und eröffnet uns den Rückblick auf das Gemälde. Wie wenig geschieht in den «Gespenstern»! Vormittags besucht ein Pastor eine Witwe, er soll am folgenden Tage ein Asyl einweihen, das dem Andenken des verstorbenen Gatten gewidmet ist. Das Asyl brennt ab; der Pastor reist unverrichteter Dinge ab; und nach seiner Abreise wird der Sohn der Witwe blödsinnig. - Was aber geht während dieser mageren Handlung in den Seelen der Beteiligten vor! Der Rückblick in eine reiche Vergangenheit. in ein überreiches Drama eröffnet sich uns.

Nun hat Ibsen ein besonderes Geheimnis der dramatischen Technik. Er bringt uns in dem eingeschränkten Wirklichkeitsausschnitt, den er uns vorführt, andeutungsweise alles vor Augen, was wir brauchen, damit unsere Aufmerksamkeit auf die ganze in Betracht kommende, aber nicht dargestellte Handlung gelenkt wird.

Steiger macht auf einzelne solche andeutende Züge aufmerksam. «Fürs erste rückt er uns durch die innere Spannung des dramatischen Vorganges und die plastische Kraft der geschickt stilisierten Naturlaute die zitternde Seele seiner Menschen so nahe, dass wir deren Erinnerungsbilder selber wie gegenständlich empfinden.» Ist das aber geschehen, so braucht er ein zweites Mittel. Er lässt uns auf der Bühne einen äußeren Vorgang erleben, den wir nur noch hinter die Bühne zu verlegen brauchen, damit sich die dramatische Wirklichkeit in Phantasie verwandelt, «und wir haben tatsächlich beides, Vergangenheit und Gegenwart in gleicher Weise miterlebt. Die Vergegenständlichung des Erinnerungsbildes und die Verinnerlichung der Bühnenwirklichkeit arbeiten sich so gegenseitig in die Hände, um ebenso starke sinnliche Wirkungen zu erzielen wie der Augenschein des früheren Theaters. Ein klassisches Beispiel dafür finden wir im ersten Akt der . In der bewegten Erzählung der Frau Alving tritt uns die ganze Vergangenheit des Hauses so leibhaftig vor Augen, als sähen und hörten wir den verstorbenen Kammerherrn selbst im Blumenzimmer mit seiner Dienstmagd schäkern. Da auf einmal hören wir wirklich vom Blumenzimmer her die flüsternden Stimmen Oswalds und Reginens und sehen, wie sich Frau Alving, blass wie der Tod, langsam vom Stuhl emporrichtet und, wie versteinert

[117]

nach der Türe deutend, die halberstickten Worte lallt: Gespenster! Das Paar im Blumenzimmer geht um!» Da haben wir in einer unmittelbar gegenwärtigen Handlung zugleich mittelbar eine vergangene dramatisch verkörpert vor uns.

An diese Eigenheit der Ibsenschen Technik muss die Regiekunst bei Darstellung seiner Werke anknüpfen. Unter diesen Gesichtspunkten verwandelt sich die Frage der dramatischen Technik in eine dramaturgische. Was man Ibsen-Stil auf der Bühne zu nennen berechtigt ist, muss an diesem Punkte einsetzen. Denn die Schauspielkunst hat nun einmal die Aufgabe, zu verkörperlichen. Sie muss mit äußerlichen Bühnenmitteln vorführen, sichtbar für die Sinne, was dem Dichter in der Phantasie vorschwebt. Die Parallelvorgänge - der eine der Wirklichkeit, der andere als Erinnerungsbild - muss die Bühnenkunst herausarbeiten. Wie das im einzelnen Falle zu machen ist, muss dem Bühnenpraktiker anheimgegeben werden. Sicher ist nur, dass wir befriedigende Aufführungen Ibsenscher Dramen erst erleben werden, wenn der Bühnen-Stil in dieser Richtung ausgebildet wird. So lange das nicht der Fall ist, werden diese Bühnenwerke auf den Zuschauer immer nur wie dramatisierte Novellen wirken. Wir müssen eben einsehen, dass es auch bei diesen Dramen nicht auf das Was ankommt, sondern auf das Wie. Um das Was zum Ausdrucke zu bringen, könnte Ibsen auch jede beliebige andere Dichtform wählen. Er braucht die Bühne, weil er Kunstmittel anwendet, die über das bloße Erzählen hinaus liegen, die verkörperlicht werden müssen, wenn sie in ihrer ganzen Kraft wirken sollen.

Wieder treffend bemerkt Steiger: «Die dramatischen Doppelbilder, von denen das zweite das erste blitzschnell in Erinnerung ruft, sind nicht etwa eine Erfindung Ibsens, aber dieser Dichter muss sich ihrer bei seiner modernen Technik vorzüglich bedienen. Vielleicht bedarf es nur eines leisen Winkes, und der eine oder der andere unserer Regisseure wird zum Schatzgräber, der aus dem tiefen Schachte Shakespearescher Dichtung verborgene Herrlichkeiten auf die Bühne schleppt. Bei Ibsen geht ja keiner achtlos an diesen Doppelbildern vorüber. Denn hier müssen sie jedem, der nicht blind ist, sofort in die Augen fallen.»