

David Mamet  
*Vom dreifachen Gebrauch des Messers*





David Mamet

VOM DREIFACHEN  
GEBRAUCH DES MESSERS

Über Wesen und Zweck des Dramas

*Deutsch von Bernd Samland*

Alexander Verlag Berlin | Köln

David Mamet im Alexander Verlag Berlin | Köln:

– *Die Kunst der Filmregie*

– *Richtig und Falsch. Kleines Ketzerbrevier samt  
Common sense für Schauspieler*

– *Bambi vs. Godzilla. Über Wesen, Zweck und Praxis  
des Filmbusiness*

Die Originalausgabe erschien 1998 unter dem Titel

*Three Uses of the Knife*

in der Columbia University Press, New York.

Die deutsche Erstausgabe erschien in Lettre International Nr. 40.

© by David Mamet 1997. All rights reserved.

© für diese Ausgabe by Alexander Verlag Berlin 2001,

Alexander Wewerka · Fredericiastr. 8 · 14050 Berlin

info@alexander-verlag.com

www.alexander-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89581-052-7

## INHALT

### EINS

- 7 *Der Windchill-Faktor  
oder gefühlte Temperatur*  
17 Das perfekte Spiel auf dem Rasen  
23 Die Anti-Stratford-Fraktion  
27 Das Problemstück  
40 Passierscheine

### ZWEI

- 56 *Probleme des zweiten Akts*  
70 Gewalt  
86 Selbstzensur

### DREI

- 100 *Vom dreifachen Gebrauch des Messers*  
109 Der Elfuhr-Song  
121 Das Ende des Stücks  
  
125 Der Autor

*Michael Feingold gewidmet*

## EINS

### *Der Windchill-Faktor oder gefühlte Temperatur*

Wir dramatisieren von Natur aus. Mindestens einmal am Tag interpretieren wir das Wetter – ein im wesentlichen unpersönliches Phänomen – und deuten es um zu einem Ausdruck unserer momentanen Sicht des Universums: »Na toll. Es regnet. Grad wenn ich melancholisch bin. Ist das nicht wieder typisch Leben?«

Oder wir sagen: »Ich weiß nicht mehr, wann es zum letzten Mal so kalt gewesen ist«, um die Verbundenheit mit unseren Altersgenossen zu festigen. Oder wir sagen: »Als ich noch ein Junge war, waren die Winter länger«, um eine der Freuden des Alterns zu genießen.

Das Wetter ist unpersönlich, und wir begreifen es als dramatisch und nutzen es auch so aus, das heißt, wir schreiben ihm einen Plot zu,

um seine Bedeutung *für den Helden* zu verstehen, und das heißt: für uns.

Wir dramatisieren das Wetter, den Verkehr und andere unpersönliche Phänomene, und zwar durch Überhebung, ironische Gegenüberstellung, Inversion, Projektion, durch die Anwendung sämtlicher Mittel, mit denen der Dramatiker emotional bedeutsame Phänomene erschafft und mit denen der Psychoanalytiker diese interpretiert.

Wir dramatisieren einen Vorfall, indem wir Ereignisse nehmen und sie neu anordnen, sie ausdehnen, sie veredichten, damit wir verstehen, welche persönliche Bedeutung sie für uns haben – für uns als den Protagonisten des individuellen Dramas, als das wir unser Leben verstehen.

Wenn Sie sagten: »Ich habe heute auf den Bus gewartet«, wäre das wahrscheinlich nicht dramatisch. Wenn Sie sagten: »Ich habe heute lange auf den Bus gewartet«, wäre das vielleicht ein bißchen dramatischer. Wenn Sie sagten: »Heute ist der Bus schnell gekom-



men«, wäre das auch nicht dramatisch (und es gäbe eigentlich keinen Grund, es zu sagen). Aber Sie könnten sagen: »Weißt du eigentlich, wie schnell dieser Bus heute gekommen ist?« – und plötzlich nehmen wir die Ereignisse des Lebens und gebrauchen dramatische Mittel.

»Ich habe heute *eine halbe Stunde* auf den Bus gewartet« ist eine dramatische Aussage. Sie bedeutet: »Ich habe heute eine bestimmte Zeit gewartet, die ausreicht, mir die Gewißheit zu geben, daß du begreifst, sie war ›zu lang‹.«

(Und das ist eine feine Unterscheidung, denn der Sprecher darf keinen zu kurzen Zeitraum nehmen, wenn er sicher sein will, daß er sich verständlich macht, und auch keinen zu langen, wenn der Zuhörer ihn als angemessen ansehen soll – denn sonst schlägt das *Drama* in eine *Farce* um. Deshalb wählt der *Ur*dramatiker – wie es unsere Natur ist – unbewußt und auf vollendete Weise jenen Zeitraum, der dem Zuhörer erlaubt, *seine Zweifel auszuschalten* – zu akzeptieren, daß das halb stündige Warten

nicht außerhalb des Bereichs der Wahrscheinlichkeit, tatsächlich aber in den Parametern des Ungewöhnlichen liegt. Der Hörer akzeptiert somit die Aussage mit dem Vergnügen, das sie ihm liefert, und ein kleines, aber völlig unverkennbares Drama ist inszeniert und genossen worden.)

»Erst zum dritten Mal in der Geschichte der National Football League ist ein Nachwuchsspieler, der bis jetzt wohl aus ernststen Verletzungsgründen auf der Bank gesessen hat, in einem Endrundenspiel eingesetzt worden und hat einen Run von mehr als hundert Yards hingelegt.«

Diese NFL-Statistik nimmt, wie das Warten auf den Bus, das Unspektakuläre und versetzt es in einen Rahmen, der dramatischen Genuß ermöglicht. Der Ausruf: »Was für ein Run!« wird mit einer Statistik untermauert, damit wir ihn besser/länger/anders genießen können. Diesem Run wird das dramatische Gewicht des Unbestreitbaren beigelegt.

Nehmen wir die nützlichen Wörter »im-

mer« und »niemals«. Damit formulieren wir das Unfertige zum Dramatischen um. Wir beuten die Äußerung aus und geben ihr eine dramatische Form, um einen persönlichen Vorteil daraus zu ziehen. Etwas um im Streit mit der oder dem Liebsten überhand zu bekommen, wenn wir sagen: »Du machst immer« und: »Du machst niemals.« Oder wir beginnen ein Tischgespräch mit einem hübschen Thema: »Ich habe heute eine halbe Stunde auf den Bus gewartet.«

In diesen kleinen (Schau)spielen machen wir das Allgemeine oder Unspektakuläre zum Besonderen oder Objektiven, das heißt zum Teil eines Universums, das schon unsere Formulierung als verstehbar erklärt. Das ist gute Dramaturgie.

*Schlechte* Dramaturgie läßt sich im Palaver von Politikern finden, die etwas zwischen nicht gerade viel und überhaupt nichts zu sagen haben. Sie verleumden den Prozeß und reden lieber vom Subjektiven und Nebulösen: sie reden von der Zukunft. Sie reden vom Mor-

gen, sie r eden v om American Way, Unserer Mission, Fortschritt, Veränderung.

Das sind leicht oder weniger leicht aufrührerische Begriffe (sie bedeuten: »Erhebt euch« oder »Erhebt euch und schreiet kühn zur Tat«), die *ein Ersatz* für das Drama sind. Sie sind Platzhalter in der dramatischen Progression und funktionieren ähnlich wie Sexszenen oder Autojagden in einem Trash-Film – sie stehen in keiner Beziehung zu einem richtigen Problem und werden als Bonbons in eine inhaltslose Geschichte eingefügt.

(Gleichermaßen dürfen wir annehmen, daß Demokraten und Republikaner, wenn sie den Standpunkt des jeweiligen anderen lautstark als »Skandal« beschreiben, im wesentlichen identische Standpunkte vertreten.)

Wir können den natürlichen dramatischen Trieb in Zeitungsmeldungen über die Ergebnisse eines Films erkennen. Der dramatische Trieb – unser Drama, Ursache und Wirkung zu strukturieren, um unseren Vorrat an praktischem Wissen über das Universum zu

vergrößern – ist in dem Film selbst nicht vorhanden, macht sich aber spontan bemerkbar in unseren Aussagen über ein natürlich sich abspielendes Drama zwischen den Filmen. Kaum ist unser Interesse an Zeus erschöpft, schaffen wir sogleich das Pantheon.

Manche sagen, es wird immer heißer im Land. Nein, sagen die andern, stimmt nicht, deine Sinne täuschen sich. Und so haben wir den Windchill-Faktor. Da wir unsere Angst vor einer Klimaveränderung nicht wegwünschen können, dramatisieren wir sie und verwandeln sogar jene (würde man meinen) unpersönlichste, wissenschaftlichste Messung, die der Temperatur, genauso wie wir unsere Warten auf den Bus dramatisiert haben.

Ich brauche das Gefühl, daß mir übel mitgespielt worden ist, also sage ich: »Und der verdammte Bus ist eine halbe Stunde zu spät gekommen!« Ich habe das Bedürfnis, mich anders als ängstlich zu fühlen, dann sage ich: »Die Temperatur mag höher sein als normal – aber *mit* dem Windchill-Faktor ...«

(Übersehen Sie bitte nicht, daß das ein ziemlich elegantes dramatisches Mittel ist, denn der Wind weht nicht ständig mit derselben Geschwindigkeit, und durch den eigenen Standort – direkt im Wind oder nicht – wirkt er schwächer oder stärker. Der »Faktor« erlaubt es einem, die eigenen Zweifel zugunsten des gebotenen Vergnügens aufzugeben.)

Wenn der Inhalt des Films oder der Beschluß der Legislative uns nicht befriedigen (das heißt uns die Angst nicht nehmen, keine Hoffnung bieten), arbeiten wir ihre dürre Handlung in eine Superstory aus – genau wie der Schöpfungsmythos vom Pantheon abgelöst wird und mörderische Schlachten an die Stelle des ursprünglichen Seins/Nichts treten. (Wenn wir egal welche Fernsehserien lang genug sehen, die Clintons im Weißen Haus, *Polizeirevier Hill Street* oder *Emergency Room*, erkennen wir, daß der anfängliche dramatische Drang häuslichen Kabaleien Platz macht. Nach einer Weile ist das Neue nicht mehr neu, und es verlangt uns nach Dramatik.

So nehmen wir eben die Welt wahr.) Unser Überlebensmechanismus ordnet die Welt in eine Abfolge von Ursache und Wirkung.

Freud hat die Musik polymorph-per vers genannt. Wir empfinden Lust an der Musik, weil sie ein Thema anklingen läßt, das Thema entwickelt sich und löst sich auf, und dann sind wir erfreut, als ob es eine philosophische Offenbarung wäre – selbst wenn die Lösung bar jeglichen sprachlichen Inhalts ist. Genau wie die Politik, wie die meiste populäre Unterhaltung.

Kinder springen am Ende des Tages wie wild umher, um die Energie des Tages bis zum Letzten zu verpulvern. Das entsprechende Verhalten der Erwachsenen bei Sonnenuntergang besteht darin, ein Drama zu erschaffen oder einem Drama bei zuwohnen – das heißt, das Universum in eine begriffbare Form zu ordnen. Unser Sonnenuntergangsstück/-Film/-Klatsch ist die letzte Ausübung des Überlebensmechanismus an diesem Tag. Damit wollen wir alle verbliebenen Wahrnehmungs-

energien loswerden, um schlafen zu können.  
An der Stelle brauchen wir ein Drama, und  
wenn es keines gibt, stückeln wir es aus dem  
Nichts zusammen.



## Das perfekte Spiel auf dem Rasen

Was wünschen wir uns vom perfekten Spiel?

Wünschen wir von unserer Mannschaft, daß sie vom ersten Augenblick an das Feld beherrscht und dem Gegner eine Packung verpaßt und beim Schlußpfiff mit einem haushohen Sieg vom Platz geht?

Nein. Wir wünschen uns ein hartumkämpftes Spiel, das viele zufriedenstellende Umschwünge enthält, im Rückblick aber immer so ausgesehen hat, daß es zu einem zufriedenstellenden und unausweichlichen Ende führen wird.

Wir wünschen uns in Wirklichkeit eine Drei-Akt-Struktur.

Im 1. Akt beherrscht unser Team das Spielfeld und hält den Gegner tatsächlich in Schach, und wir als Anhänger empfinden Stolz. Aber bevor dieser Stolz zu Arroganz heranreifen kann, geschieht etwas Neues: Unser

Team macht einen Fehler, die andere Seite wacht auf und stößt mit bislang ungeahnter Kraft und Phantasie vor. Unser Team wird schwächer und zieht sich zurück.

Im 2. Akt dieses perfekten Spiels vergißt unser Team, erschüttert und verwirrt, die elementarsten Regeln des Zusammenspiels und der Strategie und des Angriffs, alles, was es zuvor stark gemacht hat. Es stürzt immer tiefer in den Abgrund der Verzweiflung. Alle Gegenanstrengungen scheinen nicht zu fruchten; und gerade wenn wir meinen, der Wind habe sich wieder zu ihren Gunsten gedreht, wird gegen sie ein Strafstoß oder ähnliches verhängt, der ihre Gewinne zunichte macht. Was könnte schlimmer sein?

Aber Moment: Gerade wenn alles unwiederbringlich verloren scheint, kommt Hilfe (3. Akt) aus einer unerwarteten Ecke. Ein Spieler, der bis dato als zweitklassig galt, taucht auf mit einem Block, einem Run, einem Wurf, der einen Schimmer (wohlgemerkt einen *Schimmer*) des möglichen Sieges ahnen läßt.

Ja, nur einen Schimmer, aber der reicht aus, um das Team so anzustacheln, daß es nahezu seine beste Leistung erbringt. Und das Team geht wirklich zur Sache. Unser Team gleicht aus und, *mirabile dictu*, macht *den Spielzug*, der es in Führung bringt.

NUR UM WIEDER IN RÜCKSTAND ZU GERATEN, ob das nun am Schicksal liegt oder an seinem Stellvertreter, einem sturen, dummen oder böswilligen Sportfunktionär.

Aber siehe: Die Lehren des Zweiten Aktes<sup>1</sup> sind an unserem Team nicht vorübergegangen. Dieser oder jener könnte sagen, es sei zu spät, die Uhr sei zu weit vorgerückt, unsere Helden seien zu müde, und doch rafften sie sich zu einem letzten Versuch, einer letzten Anstrengung auf. Und gelingt es ihnen? Triumphieren sie, wo nur noch Sekunden bleiben?

Sie triumphieren *fast*. Wie in den letzten Sekunden des Stücks, ruht das Ergebnis auf dem einsamen Krieger, jenem Helden, dem Champion, jenem Menschen, auf dem im

*1 Da wir in diesem Augenblick vom Drama gefangen waren, haben wir nicht erkannt, daß der zweite Akt Lektionen zu bieten hatte. Wir haben ihn als eine Reihe von zufälligen wie unglücklichen Ereignissen gesehen und wahrgenommen. Im Rückblick sehen/erkennen wir seine Funktion als Teil eines Ganzen – das heißt, wir nehmen ihn als Teil eines Dramas wahr.*

letzten Augenblick unserer ganz en Hoffnungen ruhen, auf jenem letzten Spielzug, Run, Paß, Strafstoß – Ja.

Aber Moment: Jener Krieger, den wir für die Aufgabe ausgewählt hätten, dieser Champion ist verletzt. Auf der Bank sitzt jetzt nur noch ein Anfänger et cetera, et cetera.

In dieser Vorstellung erkennen wir, daß das Spiel nicht allein das Drama rekapituliert, sondern jeder Akt des Dramas (des vollkommenen Spiels, wohlgemerkt) rekapituliert das Spiel (entsprechend dem Paradigma: »Ja! Nein! Aber Moment mal ...!«), so wie jeder Akt des Stücks das ganze Stück rekapituliert. Das Football-Spiel ist somit vielleicht ein Modell für Eisensteins Theorie der Montage: Die Idee von EINSTELLUNG A bildet mit der Idee von EINSTELLUNG B eine Synthese, um uns eine dritte Idee zu liefern, und diese dritte Idee ist der unteilbare Baustein, auf dem das Stück errichtet werden wird.

Die Verteidigung von Team A und der Angriff von Team B bilden die Synthese, DAS

SCHAUSPIEL, das ein SCHAUSPIEL, nach dessen Ablauf der Ball sich in einer anderen Position befinden wird. Und dieser neuen Position (ein Ball in derselben Position, aber zu einer anderen Zeit ist natürlich trotzdem in einer neuen Position) schreiben wir, die Zuschauer, eine philosophische Bedeutung zu, verinnerlichen sie, erfassen sie intuitiv, schaffen sie.

Denn wir rationalisieren, objektivieren und personalisieren den Verlauf des Spiels genauso wie den eines Schauspiels, eines Dramas. Denn schließlich *ist* es ein Drama mit einer Bedeutung für unser Leben. Warum sollten wir es uns sonst anschauen?

Es bereitet Vergnügen, wie Musik, wie Politik und wie das Theater, weil es unsere Befähigung zur rationalen Synthese trainiert, weiterbildet und ihr schmeichelt – unsere Fähigkeit, eine Lektion zu lernen, woraus unser Überlebensmechanismus besteht.

Dieses Schauspiel, das stattfinden mag oder nicht, das wir aber wahrnehmen (wir

können, wenn wir in einer philosophischen Stimmung sind, eine ähnliche Befriedigung zum Beispiel im Spiel der Wolken finden), weil wir es müssen, weil es in unserer Natur liegt, kann aufgrund dessen, was wir wahrgenommen haben, uns einerseits besser machen, vielleicht die Welt besser machen. Andererseits kann es trösten (oder auch wütend machen und korrumpieren), einfach dadurch, daß es unsere Befähigung zur Synthese anregt – wie das niedliche Kätzchen, das mit einem Knäuel spielt, glücklich ist, weil es sich im Foltern übt, so wie patriotische Gruppen ähnlich glücklich sind, weil sie – in wie embryonaler Form auch immer – einen Krieg führen.

Letztlich ist es schwierig, unser *Leben* nicht als ein Schauspiel zu sehen, dessen Helden wir sind – und daß Kampf die große Aufgabe der Religion ist, zu der das Drama vor dem Sündenfall einst gehörte.

## Die Anti-Stratford-Fraktion

Wir im Showbusiness hören, daß erst dieser und dann jener Bühnen- oder Leinwand-Superstar von allen Kollegen verlangt, eine Erklärung zu unterschreiben, sie oder ihn nicht anzuschauen – beim Auftritt des Superstars müssen die niedrigen Chargen den Blick abwenden.

Ein Musikstar besteht jetzt darauf, daß er keinen Namen habe – lediglich ein Zeichen oder ein Symbol, und der Name dürfe nicht ausgesprochen werden (eine Auszeichnung, die bis jetzt einer bestimmten Gottheit vorbehalten war, die von meinem Volk, den Juden, verehrt wird).

Beträchtliche Teile der Bevölkerung glauben beharrlich daran, daß Elvis nicht gestorben ist.

In diesen Fällen ist der Sterbliche in den Status eines Gottes erhoben worden oder be-

wirbt sich noch um diesen Rang. Heute, wie im alten Rom, ist der höchste Preis, nachdem alle Wege zum Erfolg geführt und alle Preise gewonnen sind, die Illusion der Gottheit.

Die gleiche Großspürigkeit stärkt nicht nur die Egos der da oben, sondern auch die der da unten. Wenn für den Akt der Vergöttlichung die Wähler/Zuschauer/Anhänger notwendig sind – wenn auch nur durch ihre Teilnahme –, macht sie das denn nicht größer als einen Gott?

Wir sehen die Suche nach einer Gottheit in der Neigung zu den Ideen der Reinkarnation und »Channeling«. In jedem Falle besiegen die Richtigdenkenden den Tod, jene Schmach, der die Nichtauserwählten leider unterworfen sind.

Die Anti-Stratford-Fraktion ist der Meinung, daß nicht Shakespeare Shakespeares Stücke geschrieben hat – es war vielmehr ein anderer Mensch gleichen oder anderen Namens. Damit drehen die Anhänger die megalomane Gleichung um und machen sich



selbst nicht zu Auserwählten, sondern zu den über den A userwählten S tehenden. D a sie durch einen bedauerlichen Zei tumstand darin gehindert waren, Shakespeares Stücke zu ver fassen, akzeptieren sie – in der I hantasia fast je den Herausgebers – den M antel des Primum mobile, verbannen den (fälschlich so genann ten) Schöpfer in den Orkus und suchen für ihre Tat der E ntdeckung und E insicht bei der Masse nach Verehrung – die doch viel überleg ter und intellektueller ist als die notwendiger weise schlampige Arbeit des Autors.

Damit geben sich die Anhänger der Anti Stratford-Fraktion zu er kennen als H erolde der Höhergeborenen (Earl of Oxford, Bacon, Elizabeth), und, weit wichtiger, sie offenbaren sich als das, was den Tod besiegt. Sie ernennen sich selbst zur »Ewigkeit« – die Kraft, die alles weiterführt.

Wer Bacon et cetera zum Autor erklärt, ver hält sich wie F irmenchefs, die ihre Arbeiter mit A uszeichnungen schmieren – ganz auf dem Niveau der Plakette »Bester Angestellter

der Woche«, wobei es der G eber ist, der an Status ge winnt, und nicht der E mpfänger, denn der G eber beweist damit seine M acht, gönnerhaft sein zu können.

Der Anhänger der Anti-Stratford-Fraktion ist wie der Verfechter der Meinung, die Erde sei eine Scheibe und so entstanden, wie es in der Genesis beschrieben wird, setzt sich selbst an die Stelle Gottes – versehen mit der Macht, in die natürliche O rdnung einzugreifen –, und die am tiefsten v erborgene, aber alles durchdringende P hantasie des O bengenannten ist die ultimative Illusion der Gottheit: »*Ich* habe die Welt gemacht.«

## Das Problemstück

Das Problemstück ist ein Melodram, dem die Phantasie ausgetrieben wurde.

Seine erklärte Frage: »Wie heilen wir ehelichen Mißbrauch, Aids, Taubheit, religiöse oder rassistische Intoleranz?« erlaubt dem Zuschauer, sich in einer Machtphantasie zu ergehen: »Ich sehe die dargestellten Optionen, und ich entscheide (mit dem Autor), was korrekt ist. Stünde ich auf der Bühne, würde ich die richtige Wahl treffen. Und ich würde eher mit dem Helden oder der Heldin stimmen statt mit dem Schurken.«

Wenn (entweder mit dem Triumph oder dem adelnden Versagen des Protagonisten) die richtige Wahl dem Publikum gewährt wird, können und werden die Zuschauer selbstzufrieden sagen: »Hab' ich das nicht die ganze Zeit gewußt? Ich weiß doch, daß Homosexuelle, Schwarze, Juden, Frauen auch

Menschen sind. Und siehe da, meine Erkenntnis hat sich als richtig erwiesen.«

Das ist der Lohn, den der Versuch eines Problemstücks bietet. Die Belohnung, die das traditionelle Melodram bietet, ist etwas anders. Das Melodram bietet Angst, die in Sicherheit erlebt wird; das Problemstück bietet Entrüstung. (Die Fernsehnachrichten bieten beides.) In diesen falschen Dramen frönen wir dem Verlangen, uns über die Ereignisse, die Geschichte erhaben zu fühlen, kurz: über die natürliche Ordnung.

Mythos, Religion und Tragödie nähern sich unserer Unsicherheit auf etwas andere Art. Sie erwecken Ehrfurcht. Sie leugnen unsere Machtlosigkeit nicht, sondern indem sie diese eingestehen, befreien sie uns von der Bürde, sie zu unterdrücken. (Die lediglich Unwissenden mögen Gefallen an Shakespeares Stücken finden. Aber ich könnte mir vorstellen, daß die Anhänger der Anti-Stratford-Fraktion sie niemals ohne Verdruß über die falsche Zuschreibung sehen können.)

Die *romance* [hier Sammelbegriff für jedes »unwahre«, romantisierende, auch kitschige Genre, A. d. Ü.] feiert den unausweichlichen Triumph/die Erlösung/Errettung des Einzelnen über die (oder mit Hilfe der Taten der) Götter – ein solcher Triumph verdankt sich schließlich nicht den Anstrengungen und Taten, sondern dem bloßen Vorhandensein (ungeahnter) her vorragender Eigenschaften des Protagonisten.

Die Tragödie feiert die Unterwerfung des Einzelnen und damit seine Befreiung von der Bürde der Unterdrückung und der damit einhergehenden Angst (»Wem nichts mehr hilft, der muß nicht Gram verschwenden«<sup>2</sup>).

Das Theater handelt von der Heldenreise, der Held und die Heldin sind Menschen, die der Versuchung nicht nachgeben. Die Heldengeschichte handelt von einem Menschen, der eine Prüfung durchmacht, die er sich nicht ausgesucht hat.

Helden und Heldinnen im Problemstück jedoch machen eine Prüfung durch, über die

<sup>2</sup> Othello, I/3  
*Schlegel/Tieck*  
(A. d. Ü.)

sie die absolute Kontrolle haben. Sie haben sich die Prüfung ausgesucht, und sie werden obsiegen. Es ist ein Melodram, und wir folgen ihm, weil wir uns dabei in einem gewissen Maße wohl in unserer Haut fühlen; es liefert uns – wie der Science-fiction-Film – die Erfüllung einer jugendlichen Phantasie.

Wir wissen, daß am Ende dieser Phantasie das Gute sich behaupten wird. Wir wissen, die Marsmenschen werden besiegt. Wir wissen, daß der Held im Problemstück erkennen wird, daß die Taubstummen und Blinden auch Menschen sind. Der Bösewicht wird besiegt werden. Der Held wird kommen und das junge Mädchen auf den Eisenbahngleisen retten. Und deshalb verflüchtigt sich unser Gefallen im selben Augenblick, da wir das Theater verlassen. Wir wollten uns wie Jugendliche einer Phantasie von Macht über die Erwachsenen hingeben – das haben wir auch getan, und für den kurzen Augenblick des Abenteurers (als das Halteschild gestohlen wird) haben wir uns mächtig gefühlt.

Der Held der Tragödie andererseits muß gegen die Welt kämpfen, auch wenn er machtlos ist – und über keine anderen Mittel verfügt als über seinen Willen. Wie Hamlet, Odysseus, Ödipus oder Othello. Alles hat sich gegen diese Helden verschworen, und sie sind für die Reise, die sie unternehmen müssen, nicht gerüstet. Die Stärke dieser Helden erwächst aus der Kraft zu widerstehen. Sie widerstehen dem Verlangen zu manipulieren, dem Verlangen zu »helfen«. Der Verfasser der *Superman*-Comics oder, so gesehen, auch der Wirtschaftsexperte der Regierung können uns »helfen«, eine Lösung zu finden, wenn sie verkünden, sie haben die Naturgesetze aufgehoben, aber Hamlet, Othello und Sie und ich und das übrige Publikum – wir müssen in einer wirklichen Welt leben, und die »hilfreiche« Verdrängung dieser Erkenntnis ist wahrlich nicht sonderlich hilfreich.

Jemand hat gesagt (Reagan hat es gesagt und bestimmt auch schon jemand vor ihm): »Der schlimmste Satz in der Sprache lautet:

›Ich komme von der Regierung, und ich komme, um zu helfen.« Er bedeutet: »Ich werde Lösungen für ein Problem vorschlagen, das mich nicht nur nicht betrifft, sondern dem ich mich auch überlegen fühle.« Das machen Politiker. Das machen Lehrer und Eltern.

Die Kinder, die Wähler und die Zuschauer empfinden zwar Feindseligkeit, wenn sie diesen Spruch über kommende Hilfe hören, doch sie unterdrücken ihre Feindseligkeit und sagen: »Moment mal, dieser Mensch macht mir ein Geschenk; es ist nicht das Geschenk, das ich mir gewünscht habe, aber wie kann ich es wagen, Wut zu empfinden?«

Im Theater bedeutet dieser Prozeß des »Helfens«, daß dem Zuschauer die Teilnahme an der Reise des Helden verwehrt wird. Es ist vielmehr ein Prozeß der Infantilisierung, der Manipulierung des Publikums.

Der überragende Mann, die überragende Frau sagt nicht: »Der Zweck heiligt die Mittel.« Der große Mensch sagt: »Es gibt keinen Zweck, auch wenn es mich etwaskostet (wie es