



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

**Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Valentin, Veit: Tempel und Theater.

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**



## Tempel und Theater

Don Veit Valentin



Kultus und Drama gehören aufs engste zusammen, und zwar so, daß aus dem Kultus das Drama entsteht. Dennoch sehen wir, daß nicht jeder Kultus zum Drama führt, und zwar selbst dann nicht, wenn er dramatischen Charakter trägt. Soll dies geschehen, so muß der Kultus einen besondern religiösen Charakter haben.

Es darf wohl als ein allgemein giltiges Kennzeichen des religiösen Glaubens betrachtet werden, daß er bestrebt ist, das göttliche Dasein an körperliche, irdische Merkmale zu knüpfen und es durch sie zu beglaubigen. Nicht ebenso allgemein ist das Bestreben, die Gottheit bildlich zu gestalten. Am meisten fällt das Fehlen dieses Bestrebens da auf, wo der Glaube eine Vielheit göttlicher Wesen voraussetzt. Die dadurch gegebene Notwendigkeit, sich die Verschiedenartigkeit des Wirkens mit einer Verschiedenartigkeit der Erscheinung verbunden zu denken, führt, so sollte man meinen, mit Sicherheit zu einer bildlichen Darstellung, die körperlich das Ebenbild des göttlichen Wesens erstrebt. Und doch sind die alten Germanen bei sinnbildlichen Merkzeichen stehen geblieben, während die alten Griechen zu einer bildlichen Darstellung der einzelnen Gottheiten, die die körperliche Ähnlichkeit erstrebte, weiter gegangen sind. Im Alten Testamente dagegen erscheint der Kampf gegen die bildliche Auffassung mit äußerster Folgerichtigkeit durchgeführt. So oft auch das jüdische Volk den Abfall zu der Göttervielheit und auch nur den Übergang zur bildlichen Darstellung der Gottheit versuchte, stets wurde es von seinen Propheten zur Gotteseinheit und zum Verharren bei der Unbildlichkeit zurückgeführt.

Drängt nun aber die Entwicklung eines Glaubens zu einer möglichst ebenbildlichen Darstellung der göttlichen Wesen, so wird das Hereinziehen solcher Darstellungen in den Kultus für diesen von der größten Wichtigkeit: er kommt damit dem allgemein menschlichen Bestreben nach bildlicher Gestaltung entgegen, er bietet der Einbildungskraft einen festen Halt und vermag seine eigne Glaubwürdigkeit in willkommenster Weise zu bestätigen und zu stärken. Es erscheint nun nicht nur das Bild der Gottheit in ihrem Tempel; in und an diesem werden auch die Thaten der Gottheit rühmend verkündet. Hier kann jeder in der allgemein verständlichen Schrift des Bildes lesen, durch welche

Ereignisse die Macht der Gottheit beglaubigt worden ist, wie sie helfend und tröstend, richtend und strafend in das Getreibe der Menschen eingegriffen hat. Wenn nun der Gesang ertönt, der die Gottheit um dieser Thaten willen preist, wenn der Priester die Erzählung ergänzt und ausführt, so sieht der Gläubige den Vorgang zugleich leibhaftig vor sich; er kann sich die Handlung aufs lebendigste vorstellen, da er zugleich den Träger der Handlung verkörpert vor sich sieht. Aber noch ist ein Riß zwischen der Erzählung und der Erscheinung: die Erzählung schreitet mit der Handlung lebendig fort, die bildliche Darstellung bleibt ewig unbewegt stehen. Soll dieser Riß ausgefüllt werden, so muß die Gottheit aus der starren Unbeweglichkeit heraustreten und lebendig vor den Menschen erscheinen, sie muß selbst handeln, sie muß selbst reden und erzählen, erleben und erleben lassen. Zögert sie zu erscheinen, so hüllt sich der Priester in ihre Tracht, er nimmt ihre Züge an, und nun tritt sie thatsächlich und leibhaftig unter die Menschen und läßt sie teilnehmen an dem, was sie sagt und thut. Damit ist das charakteristische Merkmal des Dramas gegeben: eine Person erscheint als eine andre, ohne sie zu sein, und spricht und handelt, als ob sie diese andre Person thatsächlich wäre. Eine solche Erscheinung erfüllt das erste Erfordernis der Bildkunst: sie giebt eine bildliche Vorstellung in einem dem ursprünglichen Gegenstande der Vorstellung fremden Stoffe, der seine ihm selbst eignende Gestaltung zurücksetzt, um die fremde anzunehmen. Während aber sonst in der Bildkunst dieser Stoff leblos ist, die dargestellte Person somit in ihrem Dasein und Handeln zu ewigem Stillstande verurteilt bleibt, wird hier ein lebendiger Stoff, ein lebender Mensch benutzt, der, indem er selbst spricht und handelt, auch die vorgestellte Person in zeitlichem Verlaufe des Sprechens und Handelns erscheinen lassen kann. Dieser Vorzug vor der Bildkunst muß freilich teuer erkauft werden. In der Bildkunst erstarrt zwar der dargestellte Augenblick zur Ewigkeit, aber die Erscheinung selbst wird dadurch der Vergänglichkeit des Augenblicks entrisen; in dem dramatischen Kunstwerk jedoch, in dem sich die Handlung selbst vor unsern Augen in der Zeit vollziehen kann, geht mit der Zeit auch die Erscheinung selbst verloren.

Ist dieser entscheidende Schritt, durch den das Drama entsteht, mit der Hauptperson gethan, so muß dasselbe nun auch bei den Personen geschehen, die mit der Hauptperson in Verkehr treten, sodaß eine Mehrheit von Sprechenden und Handelnden entsteht. Dieser Umstand ist für die Belebung der Handlung wichtig, er ist aber nicht das Entscheidende und somit auch nicht das Wesentliche für das Vorhandensein des Dramas. Wohl aber ist er wesentlich für die Frage, aus welchem Kultus sich das Drama mit einer gewissen Nothwendigkeit bilden mußte.

Wenn die Gottheit unnahbar über dem Menschen schwebt, wenn sie ihm dadurch entweder überhaupt nicht zur bildlichen Erscheinung gelangt oder doch zu erhaben ist, um mit ihm in sprechenden und handelnden Verkehr zu treten,

wenn somit zu ihrer ewigen Einsamkeit kein andres, faßbares Wesen hinzutritt, so wird auch das Bedürfnis nicht vorhanden sein, sie gleichsam aus dem Rahmen des Bildes lebendig hervortreten zu sehen; was sollte sie sprechen und thun, wenn sie niemanden des unmittelbaren Verkehrs würdigt? So konnten die Juden zu keiner Gestaltung des Dramas kommen; bei der absoluten Bildlosigkeit ihres Kultus war zugleich die bildliche Gestaltung des persönlichen Auftretens, Sprechens und Handelns der Gottheit ausgeschlossen, obgleich die Propheten hiervon viel zu erzählen wissen. Es giebt daher im Alten Testament kein Drama; die Versuche, das Hohe Lied als solches aufzufassen, laufen auf ein Spielen mit dem Namen hinaus. Dramatischer Charakter, d. h. ein lebendiges, von Rede und Gegenrede begleitetes Handeln, erscheint auch in der Lyrik und im Epos, macht sie aber noch nicht zum Drama. Zu diesem gehört das ganz bestimmte Merkmal, daß eine Person unter dem Bilde einer andern Person leibhaftig vor den Hörer hintritt; dieses Merkmal fehlt in der Lyrik und im Epos mit Notwendigkeit. Auch bei den Ägyptern scheint es zu keinem Drama gekommen zu sein. Hier werden in der Bildkunst zwar die lebhaftesten Szenen in Gegenwart der Götter dargestellt; aber diese selbst stehen erhaben über der Handlung und sind bald als sichtbar bald als unsichtbar aufzufassende Zuschauer oder als Gegenstand der Huldigung, als Helfer oder höchste Richter zu denken. Daß die Gottheit leibhaftig vor den Menschen hingetreten wäre, ist auch dort undenkbar; sie offenbart sich höchstens dem Priester, dessen Macht verloren ginge, wenn er dem Menschen unmittelbaren Verkehr mit der Gottheit gestatten wollte.

Im höchsten Grade günstig für die Entwicklung des Dramas ist dagegen das Christentum. Dadurch daß Christus als Mensch und Gott zugleich gefaßt wird, erscheint die Gottheit selbst mit Notwendigkeit im engsten menschlichen Verkehr, und zwar nicht nur so, daß sie in ihrer Erhabenheit gelegentlich erscheint, sondern so, daß sie zum Menschen verkörpert ein Menschenleben lang unter den Menschen weilt, alles Menschliche selbst an sich erlebt, als Kind geboren wird, ja sich endlich im Zustande des Leidens, selbst des Sterbens zeigt und dadurch neben dem frommen Erbeben vor der Gottheit im Menschen zugleich das menschlich warme Mitgefühl mit dem Menschen in der Gottheit wachruft. Eine solche Persönlichkeit ist wie geschaffen, aus dem Bilde lebendig herauszutreten; wie viel unmittelbarer und erschütternder wirkt das Leiden, wenn es uns nicht in einem einzigen Augenblicke gefesselt im Bilde am leblosen, fühllosen Stoff entgegenstarrt, wenn es vielmehr lebendig vor uns erscheint, wenn wir trotz des Bewußtseins, daß wir nur ein Bild vor uns haben, dieses dennoch alles an sich erleben sehen, wenn es spricht, wenn es leidet, wenn es stirbt!

In der That werden schon früh im Mittelalter Geburt und Tod Christi die Veranlassung, daß die Bilder an den Kirchenwänden und in den Altar-

schreiben, die ursprünglich die Erzählung erläutern oder, so gut es eben geht, diese selbst als eine allen verständliche und lesbare Bibel der Armen geben sollen, lebendig werden, indem lebende Personen ihre Gestalt annehmen, aber statt leblos in demselben Augenblicke der Erscheinung zu verharren, das Wort heranziehen und die zeitliche Entfaltung der Handlung vornehmen. Das Drama entsteht nicht aus ästhetischem Bedürfnis, sondern zur Unterstützung des Kultus. Sofort aber beginnt nun auch der Prozeß, der sich auf allen Kunstgebieten verfolgen läßt. Das Nebensächliche, Profane, das zur Unterstützung des Heiligen herbeigezogen werden muß, gewinnt als das, was dem Leben unmittelbar entstammt und daher auch unmittelbar verständlich ist, ein immer mehr wachsendes Interesse. Der Weg hierzu ist der, daß an Stelle der heiligen Hauptperson andre heilige, jedoch dem Leben näher stehende Personen der heiligen Geschichte treten, daß endlich das ausschließlich Menschliche die Teilnahme gefangen nimmt und, indem es sich von den heiligen Vorgängen ablöst, gänzlich verselbständigt wird: der dramatisirte Kultus wird zum Kultusdrama, aus dem das weltliche Drama hervorstößt. In demselben Maße, wie dies geschieht, löst sich auch die Aufführung der Handlung von dem Kultus ab. Ursprünglich in der Kirche und vor Geistlichen vollzogen, tritt sie aus der Kirche heraus und wird Eigentum der Laienwelt; diese ist es auch, die nun die Handlungen erfindet und die Worte dichtet, während ursprünglich beides von Geistlichen im Anschluß an die heiligen Bücher geschah.

Raum minder günstig lagen die Verhältnisse in dem alten Hellas. Hier waren allmählich die Personen der einzelnen Gottheiten durch die Dichter und die Bildner zu festen Gestalten gelangt, die durchaus menschlichen Charakter trugen und von den irdischen Menschengestalten, sobald Gottheit und Menschen neben und mit einander dargestellt wurden, sich nur wenig durch die Größe unterschieden. Der viel wesentlichere Unterschied ist die Erhabenheit der Erscheinung, die über das Menschenmaß hinausgehende Würde in der Auffassung der irdischen Gestaltung. So war in der Bildkunst ebenso wie in der epischen Dichtung ihr Zusammenwirken mit den Menschen denkbar und darstellbar; so konnte nun auch das Werk der Bildkunst lebendig werden und unter die Menschen treten, mit ihnen verkehren und sprechen.

Aber neben den Göttern gab es eine Fülle von Wesen, in denen sich göttliche und menschliche Natur infolge der Abstammung vereinigten. Manche von ihnen, wie Bakchos, Apollon, Artemis, waren geradezu in den Rang und die Stellung der Götter getreten; andre, die Mehrzahl, bleiben ihm Rahmen des menschlichen Lebens stehen, überragen aber kraft ihrer göttlichen Abstammung dessen alltägliche Erscheinungen. Sie, die Heroen, sind daher in erster Linie geeignet, durch ihr Schicksal die Menschen zu erheben und zu beugen, zu Furcht und Entsetzen, zu Erbarmen und Mitgefühl zu bringen. Scheint doch gerade die göttliche Abstammung ihnen ein erhöhtes Recht auf irdisches Glück und

irdische Wohlfahrt zu geben; da muß auch das gegenteilige Schicksal umso tiefer ergreifen. Diese Götter und Heroen treten aber unter die gewöhnlichen Menschen, sprechen und handeln unter ihnen und mit ihnen. So kommt auch hier das nebenpersönliche Element herein, und auch hier gewinnt es allmählich immer höheres Interesse und verselbständigt sich schließlich, sodaß die Menschen selbst mit ihren kleinen Geschicken an Stelle der Heroen treten und das gigantische Schicksal beiseite schieben.

Auch bei den Griechen geschieht der entscheidende Schritt, der das Drama schafft, im Kultus und zur Unterstützung des Kultus: es wird uns ausdrücklich berichtet, daß das Drama aus dem Dithyrambos entstanden sei. Aber bei den Griechen geschieht noch mehr. In einem Zustande der Entwicklung, wo das griechische Drama schon vollständig als Kunstschöpfung auftritt, sich vom Kultus schon gänzlich getrennt und verselbständigt zu haben scheint, steht es doch noch so weit im Dienste des Kultus, daß es nur zur Feier der hohen Feste aufgeführt wird, daß der Altar als Mittelpunkt noch beibehalten bleibt, daß der Chorgesang noch den Hauptteil bildet, die Handlung aber als Speisodion, als Zwischenglied, in den Gesang hineintritt. In dem Maße jedoch, wie allmählich der Kunstcharakter vorwiegt, wendet sich eine immer größere Teilnahme der Handlung zu, der Chor tritt zurück, wird Nebensache und fällt endlich, weil er das, was zur Hauptsache geworden ist, stört, vollständig weg, und die von dem Kultus abgelöste Dichtung ist fertig.

Wenn nun aber hier die eigentümliche Erscheinung vorliegt, daß das Drama auch als Kunstschöpfung noch seinen Charakter als Kultushandlung nicht aufgibt, vielmehr seine ästhetische Gestaltung unmittelbar dem Kultusgebrauch entnimmt und ihm möglichst anpaßt, so wird auch die Folgerung berechtigt sein, daß das griechische Theater seine äußere Gestaltung gleichfalls im Anschluß an die Anforderungen des Kultus gefunden habe, daß somit das griechische Theater nichts anderes sei, als der zum öffentlichen Kultus der Gemeinde bestimmte Teil des griechischen Tempels. Und in der That lassen sich die Eigentümlichkeiten des griechischen Theaters aus dieser Thatfache allein vollständig verstehen.

Kein Bauwerk verdankt seine ursprüngliche Entstehung und somit auch seine ursprüngliche Form einem ästhetischen Bedürfnis; es ist vielmehr Gebrauchsgegenstand und genügt somit einem praktischen Bedürfnis. Aus der Befriedigung dieses praktischen Bedürfnisses erwächst die Grundform des Bauwerkes. Der Tempel nun hat zunächst nur dem Bedürfnis zu genügen, daß er der Gottheit und ihrem Bilde einen Wohnraum schafft. Aber nun will auch die Gemeinde zu der Gottheit in Beziehung treten. Zwischen ihr und der Gottheit steht die Priesterschaft, die diesen Verkehr vermittelt. Somit bedarf die Priesterschaft eines Raumes, der zwischen dem Allerheiligsten und der Gemeinde erscheint. Dort befindet sich der Altar, der für die allgemeine Verehrung bestimmt ist.

Diese allgemeinsten Anforderungen werden nun durch die besondre Art des Kultus und durch die Stellung, die die menschliche Gesellschaft der Gottheit und der Priesterschaft gegenüber einnimmt, für jeden einzelnen Fall besonders gestaltet. Bei den Ägyptern bildet die Priesterschaft die höchste Staffel der menschlichen Gesellschaft, die sich in streng gesonderte Stufen gliedert und in diesen sich rangabwärts immer weiter von jenem Höhepunkt entfernt. Demgemäß findet die Aufstellung der Gemeinde vor dem Altar statt. Die Gottheit entzieht sich dem Anblick der Laienwelt, sie thront einsam in engem Raume, den niemand mit ihr teilt. Vor ihm bewahrt und bedient die Priesterschaft den Altar, um den sie sich versammelt. Daran schließen sich, in immer weiterer Entfernung sich erstreckend, die Kasten, sodas die vornehmste zunächststeht, die andern ihrem Range gemäß folgen. Mit dieser Entfernung in die Länge geht eine Ausdehnung in die Breite Hand in Hand: je geringer im Range die Klasse wird, umso mehr Teilnehmer hat sie, um so breitere Schichten der Bevölkerung umfaßt sie. Soll die Entfernung vom Altar nicht zu groß werden, so muß die Masse sich immer mehr in die Breite ausdehnen. Wird nun zum Schutze gegen das heiße Klima die so geordnete Gemeinde mit einer Decke überspannt, so ergibt sich für jeden besondern Teil der Gemeinde ein besondrer Raum, der mit der zunehmenden Entfernung vom Altar in der Tiefe, besonders aber in der Breite zunimmt und der größern Menschenzahl wegen zur Beschaffung der nötigen Luftmenge auch in der Höhe zunehmen muß. So erwachsen die eigentümlichen Formen des ägyptischen Tempels aus der Befriedigung des infolge der eigenartigen Gliederung des Volkes und des Charakters des Kultus entstandenen Bedürfnisses: der enge Wohnraum der Gottheit, die sich daran schließende Tiefe, Breite und Höhe nach außen zu wachsender Räume, deren letzter der Vorhof ist mit den weit in die Ferne den heiligen Ort und seinen Eingang verkündenden Portaltürmen.

In Griechenland war die Lage der Gemeinde durchaus anders; weder hatte die Priesterschaft eine so allbeherrschende Stellung wie die ägyptische, noch war die Gesellschaft in so streng gesonderte Kasten gegliedert wie in Ägypten. So tritt einerseits die Priesterschaft nicht ebenso trennend zwischen Gottheit und Menschheit, anderseits steht die Gemeinde der Gottheit im wesentlichen als Einheit gegenüber. Doch erhält auch hier die Gottheit ihr Haus; da es für sie allein und nicht auch für die Aufnahme der Gemeinde bestimmt ist, so bleibt es verhältnismäßig klein. Das Gottesbild ist in ihm aber nicht abgeschlossen; durch die Thüre wird es der zum Opfer versammelten Gemeinde sichtbar, zumal bei dem Frühdienst, da die Thüre nach Osten zu lag, das helle Licht in den düstern Raum eindrang und das Bild leuchtend heraustreten ließ. Die Gemeinde stand vor dem Tempel und in dessen Anschauung zugleich mit dem Rücken nach der Sonne gekehrt, sodas sie Schutz vor ihr fand und doch ihre belebende Wirkung im Tempel genoß. Die zwischen Gottheit und Ge-

meinde vermittelnde Priesterschaft nahm als besondern Raum die Vorhalle ein, die hierfür notwendig war. Sie entsteht so, daß die vordere Querwand in die beiden Langwände nach dem Altar zu zurückgeschoben wird; erst später wird der Antentempel der größern Freiheit des Um- und Einblickes zuliebe aufgegeben, und die Vorhalle wird nur von Säulen getragen. Sie gehört aber auch dann noch zum Tempelhaus; das Giebeldach schließt sie mit dem Tempelraume zu einer Einheit zusammen. Vor der Vorhalle stand der Altar, auf dem geopfert wurde, um ihn der Priesterchor, der die heilige Handlung mit Gesang und Tanz begleitete. Um diese Gruppe stand die Gemeinde, naturgemäß im Halbkreis an den Altar- und Tanzraum sich anschließend. Über dem Altar aber, im Giebelfelde des Tempels, erschien die Gottheit selbst in ruhiger Majestät, und zwar nicht einsam wie im Innern des Tempels, sondern so, daß ihr Wirken und Walten in der Welt und ihr Verkehr mit den Menschen sichtbar wurde, daß ihr helfendes Eingreifen für jeden unmittelbar zum Bewußtsein kommen mußte. Der griechische Tempel verhält sich hiernach zum ägyptischen in der Weise, daß das griechische Tempelhaus dem Raume entspricht, wo bei den Ägyptern die Gottheit thront, die griechische Vorhalle und der Altarraum dagegen dem Raume vor diesem Allerheiligsten, daß aber, da die Gemeinde bei den Griechen einheitlich war und unter freiem Himmel stand, eine Veranlassung zu den sich dort weiter anschließenden Räumen sich überhaupt nicht ergab.

Wenn nun auch in Griechenland der Kultus jeglicher Gottheit an das Bild gebunden war, wenigstens soweit er die ganze Gemeinde betraf, so war doch nicht in jedem Kultus die treibende Kraft vorhanden, die darauf wirkte, daß die Gottheit lebendig unter die Gläubigen trat. Es ist vielmehr ein ganz bestimmter Kultus, an den sich die Entstehung des Dramas angeknüpft hat und vielleicht auch allein anknüpfen konnte: der Kultus des Dionysos. Dieser Gott, zu den Hauptgottheiten gehörig, ist aber halb-menschlicher Abkunft, und menschenähnliches, kampfs- und leidensvolles Schicksal ist es, das ihn noch vor seiner Geburt ergreift, ihn durch widrige Lebenswege führt, ihn seine Anerkennung als Gottheit erst nach schweren Kämpfen erringen, ihn selbst in den Orkus hinabsteigen und endlich siegreich in den Olymp eingehen läßt. Dabei ist er der Spender des Lebens in der Natur, ja er ist sie selbst, wie sie zum Leben erwacht, sproßt und blüht, wie sie mit reichen Händen ihre Gaben spendet, wie sie dann abwelkt, stirbt und endlich nach langem Todesschlaf wieder neu zum Leben erwacht. So ruft sein Leben wie sein Wesen alle Empfindungen des mitempfindenden Menschen wach: er freut sich mit ihm, er sorgt sich für ihn, er jubelt und jauchzt ihm dankerfüllt zu, er klagt und jammert um ihn. So bot die Geschichte seines Lebens und Waltens den reichsten Stoff für die Einbildungskraft und die wirkungsvollste Anregung, der Empfindung, die jeder Schritt seines Schicksals erweckte, lebendigsten Ausdruck

zu geben: das epische und das lyrische Element waren aufs reichste ausgebildet und damit der Boden vorbereitet, auf dem die neue Form, das Drama, entstehen konnte. Denn in der That ist das Drama zwar eine neue dichterische Form, nicht aber eine dem Inhalt nach neue Dichtungsgattung. Es ist vielmehr auch für das Verständnis des Dramas als Dichtungsgattung höchst lehrreich, zu sehen, wie es aus den zwei inhaltlich und wesentlich verschiedenen Gattungen, der epischen und der lyrischen, zusammenwächst, und wie sich diese Dichtungsgattungen hier in einer neuen Form verbinden, zu der jede einzelne für sich nicht hätte gelangen können.

Die Dichtungsgattung, die sich im Anschluß an den Dionysoskultus ausbildete und den leidenschaftlichen, jede Seite der Empfindung zum Ausdruck bringenden Charakter trug, war der Dithyrambos, der, ursprünglich ein dionysisches Festlied, seinen Charakter als Chorlied erst durch Arion gewonnen hat. Erst in dieser Gestalt konnte er Bestandteil des Kultus werden; er nimmt von diesem als bestimmendes Element den Tanz und den Gesang um einen Altar an, auf dem das Opfer gebracht wurde. Ihm gegenüber trat der, der den Dithyrambos anhub, der durch epische Darstellung gleichsam das Motiv für den nun folgenden lyrischen Chorgesang gab, und der jedesmal wieder eingriff, sobald durch die epische Erzählung für den lyrischen Gesang ein neues Motiv gegeben werden sollte. Hieraus ergibt sich eine Lage, worin der, der den Dithyrambos anhub, als Dionysos selbst erscheinen konnte; daß es thatsächlich in dieser Lage geschehen ist, ergibt sich aus Folgendem. Es wird uns ausdrücklich berichtet, Arion habe den Chor in Gestalt von Satyrn auftreten lassen. Hierzu paßt jedoch weder ein einfacher Vorsänger noch ein Priester; wo die Satyrn sind, da sind sie als Gefolge und Umgebung des Dionysos. Der geschichtliche Vorgang ist sicherlich so gewesen, daß Dionysos erscheinen sollte, und daß, um sein Erscheinen glaublicher zu machen, der Chor nun gleichfalls in bildlicher Gestalt auftrat. Mit dieser Thatsache war das Drama vorhanden.

Sehr merkwürdig schließt sich hieran die weitere Nachricht, daß Epigenes in Sikyon zuerst an die Stelle des Dionysos andre Personen gesetzt habe. Welcher Art diese gewesen sein können, lehrt uns die Erzählung des Herodot, daß in Sikyon statt des Dionysos der heimische Heros Abraastos durch tragische Chöre gefeiert worden sei, daß aber Kleisthenes, um den Abraastos zu verdrängen, die Chöre dem Dionysos zurückgegeben habe. Es war also an Stelle des Dionysos ein Heros getreten, der unter dem Vorwande der Frömmigkeit wieder beseitigt wurde; nur Dionysos selbst sollte dieser Chöre würdig sein. Aber der einmal eingeschlagene Weg wurde nicht mehr verlassen. War Abraastos ein Heros, dem ein Tempel geweiht war und der dort verehrt wurde, so mußte ein weiterer Schritt geschehen, sobald ein Heros auftrat, dem kein Tempel geweiht war. Hier war eine Kultushandlung, die diesen Charakter

auch nicht gänzlich aufgeben konnte, wenn nicht das Beste der Wirkung verloren gehen sollte, dennoch außerhalb des Kultus zu feiern; da mußte sie vom Tempel scheiden. Indem sie dies aber that, nahm sie von ihm gerade das mit, was für sie als Kultushandlung unbedingt notwendig war, die Vorhalle, wo der, der den Dithyrambos anstimmte, jetzt der Heros, stand, und den vor ihr befindlichen Altar mit dem Tanzplatz. Das, was von der Vorhalle des Tempels gesehen wurde, war die Quierwand, innerhalb der Vorhalle die Rückwand und die sie rechts und links abschließenden Seitenwände. Aus welchem Material diese zu kurzem, vorübergehendem Gebrauch errichteten Wände angefertigt wurden, zeigt ihre Benennung: Szene (*σκήνη*) bedeutet ursprünglich Zelt. Es wurde also an Stelle des Tempelraumes ein Zeltgerüst aufgeschlagen, von dem die dem Beschauer sichtbare Seite wohl den Hauptbestandteil bildete und die Quierwand des Tempelraumes darstellte. An diese schlossen sich rechts und links die Proszenien, die Seitenwände. Die Rückwand der Vorhalle folgte nun, sobald ein neuer Heros auftrat, diesem selbst in der Weise, daß sie seinen Aufenthaltsort charakterisirte: war er kein Gott mehr, so war der Raum kein Tempel mehr; war er König, so wurde der innere Raum Palast, die Rückwand der Vorhalle dessen Vorderseite. Je freier der Dichter in der Wahl seiner Heroen, seiner „Helden“ wurde, desto freier gestaltete sich auch die Rückwand. Eins aber blieb unverändert, die geringe Tiefe der Bühne im Verhältnis zu ihrer Breite, ein Umstand, der sich nicht verstehen läßt, wenn man nicht diese Entstehung der Bühne zugiebt; sie ist die Vorhalle des Tempels und behält bei aller Veränderung der äußern Erscheinung die Grundform dieser Vorhalle bei. Ebendaraus erklären sich auch die von der Bühne zur Orchestra hinabführenden Treppen; zwischen beiden Teilen war von jeher der Verkehr notwendig, und er bleibt es auch jetzt, da in der That ein Hin- und Herabsteigen im klassischen Drama vorkommt. Die Orchestra lehnt sich als Halbkreis an. Bei den freistehenden, besonders den gelegentlich bei Festen unabhängig von den Tempeln errichteten Altären stand der Chor im Kreise um den Altar; die Gemeinde reihte sich in derselben Form an und bildete den Kranz. Schloß sich aber der Tanzplatz mit dem Altar dem Tempel an, so mußte der Raum zwischen Altar und Tempel frei bleiben, und die Gemeinde konnte sich erst rechts und links an den Tempel lehnen, sie mußte um den Tanzplatz einen Halbkreis bilden. Auch diese Form bleibt unverändert. Das Publikum aber wohnte wie dem Gottesdienste ursprünglich auch dem Drama stehend bei, ein Gebrauch, der so allgemein war, daß noch Cicero den Ausdruck *stantes* geradezu für die Zuschauer, das Publikum, gebrauchen konnte. Sobald aber Sitze gemacht wurden, folgte deren Linienzug dem im Halbkreise stehenden Publikum; als Neues trat die Erhöhung nach hinten zu ein, eine Notwendigkeit, die daraus entsprang, daß beim Drama in ganz andrer Weise gesehen werden mußte, als es beim Kultus der Fall gewesen war.

Wenn ursprünglich in die Tempelvorhalle die im Tempel wohnend gedachte Gottheit oder der dort verehrte Heros gleichsam lebendig geworden heraustrat, so konnte dies zwar der Priester oder der Vorsänger des Dithyrambos thatfächlich sein, er durfte es aber nicht scheinen. Sollte der Schein gewahrt bleiben, so mußte der Mensch nicht nur in der Tracht, sondern ganz besonders in dem Gesichte die Erscheinung bieten, wie man sie am Kultusbilde gewohnt war. Dieses Bild hatte gleichsam sein Postament verlassen und war unter die Menschen getreten. Um diesen Eindruck zu erreichen, verhüllte der Mann sein Haupt mit einer Maske, die die Züge der Gottheit trug, und deren unveränderlicher, uns im höchsten Grade undramatisch erscheinender Ausdruck gerade am besten geeignet war, die unwandelbare Hoheit des göttlichen Wesens der irdischen Veränderlichkeit und Vergänglichkeit gegenüber zu betonen. Traten an Stelle der Gottheit oder der göttlich verehrten Heroen andre Helden, so blieb doch die Maske bestehen, die nun natürlich auch von den Nebenpersonen getragen werden mußte, da diese sonst aus dem Rahmen gefallen wären. Wie hätte der Chor Satyrn darstellen können, wenn er nicht bei seiner sonstigen Satyrtracht statt menschlicher Gesichter auch die charakteristischen Satyrphysiognomien gezeigt hätte? Und diese so hergestellte Harmonie bleibt auch dann, wenn irdische Gestalten an Stelle dieser Halbgottheiten treten. In diese Eigentümlichkeit ermöglichte eine gerade für die künstlerische Entwicklung des Dramas im höchsten Grade wichtige Thatsache: es mußten auch Frauen auftreten können, sowohl auf der Bühne als in der Orchestra. Aber der Ausgangspunkt vom Dionysoskultus, auch wohl die soziale Stellung der Frau im alten Hellas, die die ehrbare Frau — und nur eine solche hätte im Kultus mitwirken können — dem öffentlichen Auftreten entzog, schloß die Frau als Darstellerin aus. So mußten Frauen von Männern dargestellt werden, und hierzu bot gerade die Maske eine willkommene Erleichterung, ja wohl die einzige Möglichkeit, wenn nicht von vornherein als Darsteller der reife Mann ausgeschlossen werden sollte, der doch der selbstthätige Ausüßer der Kultushandlungen war.

Die Maske hatte jedoch für die äußere Erscheinung noch eine weitere wichtige Folge. Durch sie war der Kopf größer geworden, sodaß ein Mißverhältnis der körperlichen Gestalt eintreten mußte. Aber gerade die Proportionen waren es, wofür die Griechen eine feine Empfindung hatten, und in deren Anwendung sich ihr Schönheitsfönn am frühesten äußerte. Sollte der Kopf in richtigem Verhältnis zu der Höhenentwicklung des Körpers erscheinen, so mußte diese selbst ein Wachstum erfahren; es geschah dies durch den mit einem Untersatz versehenen Schuh, durch den Kothurn. Die durch ihn erzwingene langsamere Bewegung stimmte wiederum zu der feierlichen, majestätischen Erscheinung der Gottheit, die nun durch diese beiden Mittel das Maß der irdischen Leiber überragte und so auch schon nach dieser Seite der körperlichen Erscheinung hin ihre höhere Natur zu erkennen gab. Gesteigert

wurde dieser Eindruck durch die langen Gewänder; die alten Götterbilder erscheinen im langen Feierkleide. Zugleich aber erfüllte dieses lange Gewand das praktische Erfordernis, den hohen Schuh zu verhüllen und die durch ihn erreichte Höhe der Gestalt als eine natürliche Beschaffenheit des Körpers voraussetzen zu lassen.

So erscheinen alle die Eigentümlichkeiten des griechischen Theaters, dem der Charakter eines einheitlichen Bauwerks abgeht und seiner Entstehung nach abgehen muß, sowie die Eigentümlichkeiten in der Erscheinung des Schauspielers, die, wie die Verwendung der leblosen Masken uns seltsam, ja geradezu geschmacklos vorkommen, als natürliche und begreifliche Folgen aus der Entstehung des Theaters aus der Tempelvorhalle neben der Entstehung des Dramas aus dem Kultus. Beides erklärt aber auch die vielfach außerordentliche Größe des Zuschauerraumes; von der Feier der Gottheit durfte niemand ausgeschlossen werden. Dieser Grundsatz wird so weit geführt, daß zeitweilig zu Athen der Arme seinen Tagesunterhalt vom Staate gereicht bekam, um an der Feier, ohne von der Nahrungssorge abgehalten zu sein, teilnehmen zu können. Auch die kostspielige Ausstattung der Chöre durch die Bürger läßt sich nur der Kultushandlung gegenüber begreifen.

Aber auch das Drama selbst und sein eigentümlicher Gang wird völlig verständlich aus der Thatfache, daß es in der Tempelvorhalle seinen Anfang genommen hat. Dort erscheint als Sänger nur der eine Mann, der nun als Gottheit auftritt. Sobald diese nicht mehr ausschließlich die Hauptperson ist, sobald andre an ihre Stelle treten können, ergibt es sich als eine Erleichterung und eine Bereicherung der Handlung, wenn nicht immer dieselbe Person erscheint, sondern mehrere auftreten. Da wäre es nun das Natürliche gewesen, daß für mehrere dichterische Gestalten auch mehrere Darsteller eingetreten wären, allein in der Tempelvorhalle ist nur ein Sänger da; die Aufgabe kommt ihm allein zu, und so bleibt zunächst nichts andres übrig, als diesen einen Mann in verschiedenen Rollen auftreten zu lassen, eine Beschränkung, die außerhalb dieses heiligen Raumes und seiner Gebräuche durchaus unverständlich bliebe. Erleichtert wurde dieses Verfahren durch die Anwendung der Maske und der verhüllenden Gewandung, sodaß der dennoch vorhandene Mißstand hinter der durch diesen Ausweg erlangten Bereicherung des epischen und infolge davon auch des lyrischen Teiles des Dramas zurücktrat. Und in der That haben Dichter, die uns als bedeutend geschildert werden, sich nur dieses einen Schauspielers für ihre Dramen bedient und damit doch eine mächtige Wirkung erreicht, wie Thespis und besonders Phrynichos. Hat hier das Hauptgewicht auch noch auf dem Chor und seinen Liedern gelegen, so war deren Wirkung in ihrem Reichtum der Stimmung und ihrem ergreifenden Pathos eben doch nur durch das Auftreten neuer Wendungen möglich, die im epischen Teil erfolgen mußten und dort nur bei dem reicheren Wechsel

der Personen, der dadurch herbeigeführten Mannichfaltigkeit und Vielseitigkeit der Handlung und ihrer Wirkung nach verschiedenen Seiten hin auch thatsächlich erfolgen konnte.

War die räumliche Trennung der Vorhalle vom Tempel und dadurch ihr allmählicher Übergang zur „Bühne“ der erste bedeutungsvolle Schritt zur Ermöglichung der Ausbildung des Dramas zu einer selbständigen Kunstgattung, so äußert sich in der Dichtung selbst dieser Übergang und die Vollziehung der Verselbständigung am klarsten durch die Hinzunahme einer zweiten entsprechenden Person und damit eines zweiten Schauspielers. Da man aber von dem ersten Schauspieler gewohnt war, daß er mehrere Personen darstellen konnte, so hat die Hinzunahme des zweiten Schauspielers die viel weitergehende Bedeutung, daß die zweite mitsprechende Person, indem sie gleichfalls in verschiedenen Rollen auftreten konnte, eine starke Bereicherung der Zahl der Sprechenden Personen ermöglicht. Allerdings wird dieser Reichtum wieder durch einen andern Umstand eingeschränkt. Prüft man, durch welche ästhetische Forderung die Hinzunahme des zweiten Schauspielers veranlaßt worden sein mag, so ergibt sich leicht, daß es das Bestreben war, den epischen Fortgang der Handlung nicht dadurch zu zeigen, daß nach dem Weggehen der Hauptperson von ihren Erlebnissen berichtet wurde, wie es geschehen mußte, so lange nur ein Sprechender Schauspieler zur Verfügung stand, sondern daß die Entwicklung des epischen Geschehens an der gegenwärtig bleibenden Hauptperson dadurch erfolgte, daß von anderer Seite her eine Einwirkung auf sie geschähe. Da diese Einwirkung mit Notwendigkeit nicht nur den äußern epischen Fortgang der Handlung unändernd bestimmte, sondern ihre ganz besondere Wirkung dahin ausüben mußte, daß eine veränderte Stimmung bei der Hauptperson eintrat und sich in ihren Äußerungen wieder spiegelte, so ist die Einführung der zweiten Sprechenden Person zugleich der entscheidende Wendepunkt, bei dem das Hineintragen des lyrischen Elements, wie es sich in dem angeregten Seelenleben und seinen Kundgebungen äußert, in das bis dahin vorwiegend epische Auftreten der Hauptperson stattfindet; das lyrische Element, das bisher seine ausschließliche oder doch hauptsächlichliche Vertretung im Chorliede fand, tritt nun mit Entschiedenheit in die Handlung selbst ein, und es beginnt sich das Zusammenwachsen der beiden inhaltlich verschiedenen Dichtungsarten zu vollziehen. Damit dies aber geschehen könne, muß die Hauptperson häufiger auf der Bühne erscheinen, womöglich stets gegenwärtig sein, um die Einwirkungen vonseiten der zweiten Sprechenden Person zu erfahren. So wurde die wechselnde Darstellung verschiedener Personen auf den zweiten Schauspieler übertragen, während dem ersten, dem „Protagonisten,“ meist nur eine Rolle zufiel. Dadurch erfährt die Zahl der darzustellenden Persönlichkeiten wieder eine Beschränkung, die sich aber nicht als solche störend bemerkbar macht; die Hauptbereicherung, äußerlich das häufigere Zwiegespräch, innerlich

die vor unsern Augen und Ohren erfolgende Einwirkung der zweiten Person auf die erste und die dadurch ermöglichte Entwicklung des seelischen Lebens dieser ersten Person, wird gerade durch diese Beschränkung erst in voller Kraft möglich und wirksam. Zugleich gewinnt hierdurch das Drama seine ganze Eigentümlichkeit. Wo das Seelenleben mit seinem Leiden in den Vordergrund tritt, kann bei dem Hörer eine tiefe und wahre Sympathie, ein echtes Mit-leiden entstehen, wie es in gleichem Grade dem äußern, rein epischen Erleben nicht beizohnen kann, und wie es auch durch das Hinzutreten des Empfindungs-ausdrucks bei Nichthandelnden nicht mit gleicher Kraft erreicht wird; erst wo der Held, der das Geschick erlebt, auch der Herold seiner Empfindungen wird, erst wenn der Held zugleich Chor ist, erst wenn Epos und Lyrik vollständig zu einer Einheit verwachsen, erst da kann von dem Drama als einer echten, künstlerisch einen eignen Charakter tragenden und eigenartig wirkenden Dichtung die Rede sein. Daß Aeschylos diese Notwendigkeit empfand, daß er sie durch den damals gewiß im höchsten Grade kühnen Schritt der Hinzufügung eines zweiten Schauspielers und den damit vollzogenen Bruch mit der geheiligten Überlieferung ins Leben zu führen wagte, zeigt uns, daß er in der That der echte Dramatiker war, der nicht nur im Leben an der Spitze der dramatischen Dichtung steht, sondern der es auch verdiente, daß ihm Aristophanes den dramatischen Thron in der Unterwelt zuerkannte.

(Schluß folgt)



## Römische Frühlingbilder

Von Adolf Stern

### 5. Monte Pincio, Porta del Popolo und Via di Ripetta



Seit Rom die Hauptstadt des Königreichs Italien geworden ist — die italienische Hauptstadt war ja die ewige Stadt fast immer —, hat der von alters her als herrlicher Ausichts- und Übersichtspunkt berufene Monte Pincio die Bedeutung eines Mittelpunktes des hauptstädtischen Lebens gewonnen. Bis in die Poesie und Musik hinein erstreckt sich schon der Ruhm der herrlichen Anlagen und des fröhlich bunten Treibens, das auf Monte Pincio herrscht, seit dort „Korso“ gefahren wird. Die Alleen und Plätze des Monte Pincio erscheinen wie eine Verlängerung des eigentlichen Korsos, jener Hauptstraße Roms, die jahrhundertlang der Schauplatz unzähliger Prunkfahrten und Aufzüge,