



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Valentin, Veit: Tempel und Theater : (Schluß).

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

Vorteil, der ihr in früheren Tagen aus solcher Haltung erwuchs, zu mißachten scheint und heute nicht mehr die Anerkennung verdient, die ihr der Mitarbeiter Richelieu's, der Akademiker de Silhon, in seinem heute noch beachtenswerten Buche: *Le Ministre d'Etat* mit den Worten ausdrückt: *De toutes les humeurs dont le corps est composé les ministres du pape n'en estiment aucune tant que le flegme.*



Tempel und Theater

Von Veit Valentini

(Schluß)



Als Sophokles den dritten sprechenden Schauspieler hinzufügte, so geschah dies auf dem Boden der neu gewonnenen Selbstständigkeit der dramatischen Dichtung; es war die Folge der künstlerischen Notwendigkeit, zu der Hauptperson eine Kontrastwirkung zu schaffen und sie selbst dadurch umso wirksamer zu machen. Sobald dies aber erreicht war, blieb das griechische Drama bei der nun erlangten Zahl von drei sprechenden Schauspielern stehen, ganz vereinzelt Ausnahmen abgerechnet. Auch diese Thatsache ist nur verständlich, wenn die ursprüngliche Bedeutung des Raumes und der dadurch hervorgerufene Zwang beachtet wird. Das neue Kunstwerk durfte gerade so viel von der Überlieferung des Kultus abweichen, als das künstlerische Erfordernis unbedingt verlangen mußte; über diese Notwendigkeit hinaus wurde kein Schritt gethan.

Diese Bereicherung hatte jedoch eine andre bedeutungsvolle Folge. Durch den zweiten sprechenden Schauspieler war ein neuer Träger des seelischen Lebens und seines Ausdrucks gewonnen, und zwar nach einer dem Seelenleben der Hauptperson entgegengesetzten Richtung, wozu der dritte sprechende Schauspieler noch neue Seiten bringen konnte. Damit verwächst das lyrische Element mit dem epischen immer inniger, und der Chor fängt an, seine Berechtigung einzubüßen. In der That wird er bei Sophokles wenigstens so weit zurückgedrängt, daß die Ausdehnung der Episodien größer, die der Chorlieder geringer wird, und bei Euripides erscheint er vielfach als eine hergebrachte, immerlich kaum mehr berechnete Zuthat. Dagegen wachsen bei Sophokles und ganz besonders bei Euripides die von der handelnden Person selbst gesungenen lyrischen Stellen; in ihnen sucht gerade Euripides eine Hauptstärke, so sehr,

daß er von dem Anhänger der ältern Richtung, von Aristophanes, mit bitterem Spott übergossen wurde. Und doch war es nur ein Schritt weiter in dem natürlichen Entwicklungsgange, der schließlich dahin führen mußte und dahin geführt hat, daß der Chor endlich ganz wegfiel; seine Aufgabe, Vertreter des lyrischen Elementes zu sein, wird von den handelnden Personen selbst erfüllt. Da dies im modernen Drama durchweg der Fall ist, so ergiebt sich hieraus, daß in diesem der Chor keine Stelle mehr hat, es sei denn, daß der umgekehrte Schritt gethan und der Chor in die Handlung hereingezogen würde. Dann muß er sich aber natürlich in Einzelpersonen auflösen, und die wesentliche Eigenart des Chores, das innere Zusammenstimmen der Empfindungen, das die Voraussetzung für das äußere Zusammenstimmen des Empfindungsausdruckes ist, geht verloren und damit wieder die Berechtigung des Chores. Das einzige, künstlerisch wertvolle Drama mit Chor aus neuerer Zeit, Schillers Braut von Messina, zeigt diesen Widerstreit des handelnden und des lyrischen Chores; daß aber Schiller die Notwendigkeit empfunden hat, ihn wenigstens teilweise in die Handlung hereinzuziehen, zeigt auch hier den echten dramatischen Dichter, der trotz seiner theoretischen Bestrebungen das sichere Gefühl hat für das, was seiner Dichtungsart notwendig ist.

Wirkt so das lyrische Element umgestaltend auf das Drama ein, so übt andererseits auch der epische Charakter des Dramas, wie er durch den Sänger des Dithyrambos in der Vorhalle des Tempels ausgeführt wurde, noch lange seinen Einfluß auf die Gestaltung des Dramas aus, auch nachdem es sich von dem Tempelraume schon losgesagt und einen selbständigen dichterischen Charakter angenommen hat. Das vorgeführte Ereignis muß, auch wenn es nicht mehr die Gottheit selbst als handelnde Hauptperson vor Augen führt, doch ihr über dem Menschen stehendes Walten erkennen lassen. Aber die Wege der Gottheit sind verborgen und erscheinen nicht leicht schon in einem einzelnen Ereignis in voller Klarheit; so muß eine Reihe von Ereignissen zusammentreten, in deren Folge erst der innere Zusammenhang des göttlichen Waltens erscheint, sodaß das Einzelereignis den ihm leicht anhaftenden Charakter des Zufälligen verliert. In den großen Zusammenhang eines ganze Geschlechter umfassenden Schicksals gestellt, verschwindet das Zufällige des Einzeldaseins und gewinnt auch für das menschliche Auge das Verständnis, das seine mangelnde Sehkraft ihm sonst verschließt. So verlangt gerade der Zusammenhang des Dramas mit der Verehrung des göttlichen Waltens jene weltumspannende Weitsicht des Dramatikers, die er für seine Zuhörer in der Darlegung einer Reihe von Ereignissen in ihrem Zusammenhange zu geben versucht, wenn er sie in einer Folge von Gruppen vorführt, die sich um einzelne Sammelpunkte bilden; die Trilogie, wie sie Aeschylos meist und zwar gerade in seinen ältern Dramen festgehalten hat, wird die künstlerische Form für die Darlegung der mit der seherischen Kraft des Dichters gewonnenen Einsicht von dem allweisen und allgütigen

Walten der Gottheit. Das Ziel der Darstellung ist daher zwar in ihrem Verlaufe die tiefste Erregung menschlichen Mitgeföhles, am Ende der Handlung aber fromme Erkenntnis des Willens der Gottheit und Fügung in ihren Willen. So steht am Schlusse der Trilogie nicht ein weltverwerfender Mißklang, sondern die Ausföhnung und die Ergebung des menschlichen Begehrens in das göttliche Wollen. Noch überwiegt der religiöse Charakter der Auffassung. Es tritt das auch darin hervor, daß, wenn die Gottheit während der Einzelhandlungen meist nur unsichtbar zugegen gewesen ist, sie am Schluß in ihrer Erhabenheit als die ordnende, die Welt wieder in ihre Fugen lenkende Macht erscheint. Ein solches persönliches Eingreifen der Gottheit ist somit nicht nur erklärlich, es ist vielmehr das Selbstverständliche und Natürliche, wenn die Handlung sich in der Tempelvorhalle selbst oder in der von dem wirklichen Tempel abgelösten, aber im Bewußtsein der Gemeinde diesen heiligen Raum nachbildenden Räumlichkeit abspielt. In dem wirklich vorhandenen oder doch hinter der Szenenwand vorausgesetzten Tempelraume wohnt die Gottheit selbst; in dem Siefelsfelde erscheint sie im Bilde, wie sie ihr Walten ausübt, und wenn in der Nachbildung der Tempelvorhalle diese leibhaftigen Gestaltungen fehlten, so schwebte die Gottheit unsichtbar um den Raum, der durch den Opferaltar geheiligt und als Anbetungsstätte der Gottheit geweiht war. In solchem Zusammenhange wäre es erstaunlicher, wenn der deus ex machina nicht aufgetreten wäre, als daß er thatsächlich häufig erscheint und die Ordnung der Dinge wieder herstellt.

Aber das Drama gewinnt allmählich größere Selbständigkeit. Will es ursprünglich im Hörer die fromme Stimmung erwecken, die aus der Erkenntnis des wohlthätigen Waltens der Gottheit entsteht, so wird mit dem Hereindringen des lyrischen Elementes in das epische das Ziel des Dichters allmählich ein andres. So lange das lyrische Element von dem Chor, also von Personen vertreten wurde, die an dem Schicksal der Hauptperson nur betrachtend teilnahmen, konnte es gerade dazu dienen, immer wieder auf das Walten der Gottheit hinzuweisen und durch alle das Leiden des einzelnen Menschen aufwühlenden Stürme diesen Grundgedanken durchführen. Sobald aber das lyrische Element in den handelnden und leitenden Personen selbst Raum gewinnt, geht bei ihnen dieser Grundgedanke in dem eignen Leid unter, dessen das Mitgeföhls herausfordernder Charakter dadurch die Oberhand gewinnt. Und dieses Mitgeföhls bei dem Hörer zu erwecken wird nun das Hauptziel des Dichters; das ästhetische Ziel, die künstlerische Wirkung tritt in den Vordergrund, ohne daß deshalb die religiöse Stimmung unvertreten und unausgesprochen bliebe. Das menschliche Mitgeföhls wird aber gerade dann am besten erreicht, wenn das Einzelschicksal in seiner ganzen Wucht empfunden, wenn es nicht als Glied eines größern Ganzen, dem es zu dienen hat, zurückgedrängt wird. Das Einzelschicksal, mit dem wir um seiner selbst willen und unbehelligt durch den

Ausblick auf seine Stellung zu einem Gesamtschicksal Mitgefühl empfinden, muß also aus der Reihe herausgehoben werden und eine selbständige Stellung erhalten. Der tief empfindende Sophokles that diesen Schritt. Außerlich behielt er die Form der Trilogie bei, indem er gleichfalls an dem einzelnen Festtage drei Dramen zur Aufführung brachte; aber jedes einzelne Glied war ein Ganzes für sich und erfüllte seine Aufgabe selbständig. Erhält nun aber das einzelne Drama eine größere Aufgabe, so muß es auch reichere Mittel erhalten. Auch diese beschaffte Sophokles, indem er den dritten Schauspieler in Anspruch nahm und dadurch über eine reichere Stufenleiter der Empfindungen verfügte. So fließen diese beiden Neuerungen, Selbstständigkeit des einzelnen Dramas und Hinzufügung des dritten Schauspielers, aus derselben Quelle. Zugleich aber läßt uns dieser Vorgang einen bedeutungsvollen Blick in die Kunstentwicklung überhaupt thun. In der Dichtkunst und in der Bildkunst sehen wir gleichmäßig die Reihenschöpfungen als die älteren an der Spitze der Entwicklung stehen, das Einzelne dient als Glied, um den Gesamtfortgang erzählen zu helfen. Allmählich erkennt der Künstler in der Einzelerrscheinung ein geeignetes Mittel, Träger für sein gesteigertes, in seinem Verlaufe tiefer erkanntes und eine freiere Durchbildung verlangendes Gemüthsleben zu werden; er verzichtet auf die Reihendarstellungen und vereinigt seine ganze Kraft auf eine Einzeldarstellung, die nun viel mehr zu sagen weiß, als früher das einzelne Glied der Reihenschöpfung, und die zugleich wegen dieser seelischen Vertiefung mehr Teilnahme erweckt als die ältere, äußerlich reichere, aber gerade nach der innern Seite des Gemüthslebens hin ärmere epische Erzählung.

Sobald der ästhetische, auf künstlerische Wirkung vorzugsweise abzielende Gesichtspunkt das Übergewicht erhält, während der religiöse Gedanke von der Weltordnung und der ewig waltenden Gerechtigkeit nur noch warnend und mahnend dazwischen tritt, um wenigstens für den Hörer den rechten Maßstab festzuhalten, durch dessen ständiges Bewußtsein das Handeln und Leiden der Hauptpersonen nur noch ergreifender wird, sobald also die Erregung des menschlichen Mitgefühls durch die künstlerische, mit vollem Bewußtsein als solche erfaßte Erscheinung handelnder und leidender Personen erweckt werden soll, kann auch der verfühnende Ausgang mit der Erkenntnis des wohlwollenden Waltens der Gottheit nicht mehr als notwendiges Ziel der Dichtung oder Handlung erscheinen. Es wird vielmehr gerade der Ausgang der Handlung selbst die Hauptaufgabe mit zu unterstützen und das menschliche Mitgefühl aufs höchste zu steigern haben; der tragische Ausgang gewinnt seine Berechtigung. Nur muß auch hier dafür gesorgt werden, daß er dennoch nicht zu verzweifelnder, weltverwerfender Beurteilung des göttlichen Waltens führt; diese Aufgabe fällt in der alten Tragödie in der Regel dem Chore zu, dessen Schlußbetrachtungen zu dem richtigen, für die Allgemeinheit giltigen Gesichtspunkt zurückführen. In der modernen Tragödie verwendet der Dichter dazu die

Mithandelnden geringeren Ranges, Menschen gewöhnlicheren Schlages, die nicht die Kraft haben, durch Verfolgung ihres eignen Willens die Welt aus ihren Angeln zu heben, und die eben darum befähigt sind, den thatsächlich herrschenden Weltlauf im Gegensatz zu dem Schicksal außergewöhnlicher Menschen darzustellen; die, die das Maß überschreiten, dürfen nicht der Maßstab für die Weltbeurteilung werden. Dieser Gebrauch findet sich in den Tragödien Shakespeares; gerade dadurch, daß er die Beruhigung durch die Dichtung selbst noch eintreten läßt, bewährt er sich als echten tragischen Dichter.

Für den griechischen Tragödiendichter ergeben sich somit zwei Möglichkeiten des Schlusses: er läßt entweder nach alter frommer Überlieferung die Gottheit erscheinen und die von ihr gewollte Ordnung wieder herstellen, oder die Dichtung wird ihrem Charakter und ihrer Anlage gemäß bis zum Schlusse folgerichtig durchgeführt, und der Chor stellt das allgemein giltige Empfinden und Denken wieder her. Es darf daher das Erscheinen des *deus ex machina* nicht schlechtthin als ein dichterisch und künstlerisch verwerfliches Mittel beurteilt werden. Es ist vielmehr ein aus dem Zusammenhange der Bühne mit dem Tempel herrührendes, durch die religiöse Aufgabe des Dramas als Kultusfestspiels wohlberechtigtes Glied des antiken Theaters. Damit soll natürlich nicht geleugnet werden, daß er bei der wachsenden Entfernung des Dramas von seinem religiösen Ursprunge, bei der sich immer steigenden Vonselbständigkeit der Dichtungsgattung und der demgemäß immer einseitiger und entschiedener werdenden Verfolgung ästhetischer Ziele vonseiten des Dichters in immer stärkern Widerspruch zu dem so entstandenen ästhetischen Charakter des Dramas trat. So erscheint uns der *deus ex machina* bei Euripides nicht mehr so selbstverständlich wie bei Sophokles oder gar bei Aeschylos. Er dient vielmehr dem Dichter als ein bequemes, durch den Gang des Dramas keineswegs vorbereitetes und notwendig gewordenes Hilfsmittel, einen nicht anzuzweifelnden Schluß der Handlung zu gewinnen, was ihm sonst nicht in gleicher Weise gelänge. Er benützt ihn willkürlich wie die Götter- und Mythenwelt überhaupt; ihm liegen andre Probleme am Herzen, als sich gläubigen Sinnes in seine Vorwelt zu vertiefen und das in ihrem Schachte geborgene Gold herauszugraben. Um des engen Zusammenhanges mit Tempel und Kultus willen kann er sich zwar inhaltlich nicht von den überlieferten Gestalten losagen; er benützt sie aber oft mit willkürlicher Umgestaltung ihres ursprünglichen Charakters zu Trägern seiner persönlichen Anschauungen, denen er unter dieser Flagge sichern Eingang zu verschaffen hofft. Er vertritt damit auf seinem Gebiete den Abschnitt in der Kunstentwicklung, wo die alten Überlieferungen sachlich zwar nicht umgangen werden, aber doch von Künstler und Publikum in durchaus subjektiver Auffassung für die gerade vorwaltenden Interessen benützt werden können, wie sie auf anderm Gebiete und nach andrer Richtung hin etwa Paolo Veronese darstellt; wenn Veronese die Hochzeit zu Kana, die

Fußwaschung Christi, das Gastmahl bei Simeon malt, so verwendet er zwar die biblischen Thatfachen, da ihre Darstellung gerade seine Aufgabe war; er verwendet sie aber so, daß er seine und seiner Zeit Freude an der Pracht der Erscheinung, an dem Farbenzauber reicher Gewänder, an der Schönheit der Architektur, an genrehaften Szenen aufs reichste zum Ausdruck bringt. Ehe die Kunst es wagt, das Mutterglück an irgendwelcher namenlosen Frau zur Erscheinung zu bringen, muß ihr die Madonna mit dem Christuskinde dazu dienen, die ohne äußerliches Merkmal, wie der Heiligenschein es ist, oft genug als irgendwelche namenlose irdische Mutter gelten würde. Auch im griechischen Drama liegt diese gänzliche Trennung von der religiösen Überlieferung, sodas sie auch nicht zum Vorwande mehr zu dienen braucht, in der natürlichen, durch den Fortgang in der Kunstübung geforderten Entwicklung wohl begründet. Sie wurde zwar nicht von Euripides, wohl aber von einem Zeitgenossen gewagt, nämlich als Agathon seine „Blume“ dichtete.

Aus dieser Darlegung ergibt sich, daß die griechische Tragödie ursprünglich keine Tragödie in unserm Sinne des Wortes war, daß in ihr zwar tragische Konflikte und tragisches Geschick vorhanden sind, daß aber der Ausgang nicht mit Notwendigkeit „tragisch“ zu sein brauchte, daß er es vielmehr häufig nicht und ursprünglich wohl überhaupt nicht war. Der Grund davon lag in der Absicht, mit der Schlußstimmung eine Befriedigung zu erreichen, wie dies einer Tempelhandlung, einer Kultusübung allein entsprach. Die vorgeführte Handlung mußte gleich dem Gottesdienste eine Läuterung bei dem Zuhörer hervorbringen. Bei dem einfachen Gottesdienste geschieht dies durch die fromme Erhebung der Seele des Gläubigen zu der Allmacht der Gottheit und durch die Erweckung des Vertrauens zu ihr. Bei der Bereicherung und Ergänzung des Gottesdienstes durch die dramatische Vorführung von Ereignissen, bei denen die Gottheit als die waltende und schließlich zur Ordnung führende Macht erscheint, wird die praktische Bewährung für diese Empfindung gegeben; das, was den Menschen beängstigt, tritt ihm in erhöhtem Maßstabe im Bild entgegen, er sieht, wie es Unheil schafft, er empfindet mitleidig mit ihm, wenn es leidet, er erkennt, wie die Willkür, die Maßlosigkeit zum Untergange führt, er hört den Preis der Maßhaltung, und durch den Anblick der in ihm Beängstigung und Mitgefühl, Furcht und Mitleid erregenden Handlungen wird er selbst von den Leidenschaften geläutert, die zu solchen Handlungen führen. Diesen religiösen Sinn hat das von Aristoteles aufgestellte letzte Merkmal der Tragödie, das er „Katharsis“ nannte. Die Katharsis ist in erster Linie die religiöse Sühne und Läuterung. Die medizinische Bedeutung des Wortes, die Heilung durch Einführung von Läuterungsmitteln, die, indem sie aus dem Körper wieder ausscheiden, zugleich den Krankheitsstoff entfernen, ist erst eine abgeleitete Anwendung des Begriffes, dem Gange der Heilmethode entsprechend, die stets zuerst durch übernatürliche,

religiöse Mittel wirkt und erst allmählich zu natürlichen Mitteln übergeht. Bei Anwendung dieses Begriffes mag Aristoteles zugleich an die ärztliche Läuterung gedacht haben, aber nur so, daß er den inzwischen für den medizinischen Vorgang üblich gewordenen Ausdruck, der Läuterung „durch“ Furcht und Mitleid von diesen und ähnlichen Leidenszuständen selbst, in erklärender, das Verständnis für den religiösen Vorgang fördernder Weise anwandte; wie durch ärztliche Mittel, soll auch die religiöse Läuterung von Leidenszuständen der Seele durch Vorführung von Handlungen erreicht werden, die eben diese Leidenszustände mit unmittelbar wirkender Kraft aufweisen. Es geht hieraus hervor, daß die aristotelische Begriffsbestimmung der Tragödie keine absolute Gültigkeit für die Tragödie überhaupt hat, sondern nur für eine auf religiösem Boden erwachsene, die die Wirkung der religiösen Handlung, des Kultus, mit verstärkten Mitteln unterstützen will. Und nur von dieser Tragödie spricht Aristoteles. Die griechische Tragödie erscheint eben noch in den Zwitterzuständen, daß sie, vom Kultus stammend, ihre ursprüngliche Aufgabe noch erfüllen soll, daß sie sich aber doch schon zu einer selbständigen Kunstgattung entwickelt, die ihren eignen Gesetzen und Zielen folgt, unbekümmert um die ursprüngliche Aufgabe, die ihr innerhalb eines Rahmens zugefallen war, aus dem herauszutreten sie im Begriffe steht. Die rein ästhetisch gestaltete Tragödie, die vom Kultus ganz frei geworden ist, hat auch nur noch eine ästhetische Aufgabe zu erfüllen; dies kann und wird gerade dann geschehen, wenn die erschütternde tragische Wirkung nicht mehr das Mittel, sondern das Ziel der Darstellung wird. Damit hört aber jene durch göttliche Erscheinung hervorgerufene Beruhigung auf; es genügt, wenn der Dichter leise zu der Alltagsstimmung hinüberführt. Die gewaltige Erschütterung durch das Miterleben eines tragischen Geschickes wird gerade hierdurch gemildert dennoch in der Seele fortzittern. So wird bei der rein ästhetisch gestalteten Tragödie nicht nur der Konflikt, nicht nur ein einzelnes Geschick, sondern der Schlußverlauf der Handlung selbst tragisch sein, und die dadurch hervorgerufene Stimmung wird eben das Ziel des Dichters werden. In der antiken Tragödie bricht dieses Bestreben schon vielfach durch; in dem Maße, wie sie mehr und mehr eine reine Kunstschöpfung wird, muß sie diese Richtung annehmen. Sie erscheint schon bei Sophokles, z. B. in der Antigone, sie drängt sich immer entschiedener bei Euripides hervor, der eben deshalb von Aristoteles als der tragischste der Dichter bezeichnet wird, der aber auch eben deshalb mit der heiligen Überlieferung am meisten in Streit kommt, sodaß die Vereinigung der nach ästhetischen Zielen ringenden Tragödie mit den Kultusüberlieferungen gerade bei ihm als besonders gewaltsam und willkürlich erscheint. So zeigt uns die griechische Tragödie in sehr merkwürdiger Weise den Prozeß der Losreißung des ästhetisch sich gestaltenden Kunstwerkes von seiner Mutter, der Kultushandlung; diese kann noch nicht vergessen werden, jene sich noch nicht

bis zur gänzlichen Folgerichtigkeit durcharbeiten. Es ist derselbe Zustand, den die äußere Gestalt des griechischen Theaters aufweist, das eben deshalb zu einer einheitlichen architektonischen Durchbildung, wie sie den rein künstlerischen Zwecken entsprochen hätte, nicht gekommen ist.

Nun ist aber der Kultus, aus dem das Drama hervorgeht, der Dionysoskultus, und wir wissen, daß Arion den Chor für den Dithyrambos aus Satyrn hat bestehen lassen. Das Bewußtsein dieses Zusammenhanges konnte auch dann nicht beseitigt werden, als an Stelle des Dionysos andre Gottheiten und an deren Stelle Heroen traten; mochte auch in der Wahl der Hauptpersonen des eigentlichen Ereignisses volle Freiheit gestattet sein, zum Schlusse wenigstens, an der Stelle, wo der bleibende, dem Ganzen seinen endgiltigen Charakter verleihende Eindruck gewonnen wird, mußte das Volk der Satyrn erscheinen, um das Fest als Dionysosfeier zu charakterisiren und nach dem Ernst und der Erhabenheit den Ton der heitersten Freude und Luftbarkeit hervorrufen, wie er nun einmal von der Vorstellung eines Dionysosfestes unzertrennbar war. Selbstverständlich mußte die Handlung des Satyrspieles mit der Haupthandlung in sachlichem Zusammenhange stehen, bis bei der wachsenden Selbstständigkeit der Dichtung als besondrer Kunstgattung und des einzelnen Dramas als besondern Kunstwerks dieser Zusammenhang hinfällig wurde; da blieb auch von dem Satyrspiel nur die Thatsache des erheiternden Schlußspieles übrig, das auch mit andern Mitteln als der mutwilligen Satyrgeellschaft erreicht werden konnte. So erhält sich schließlich nur der Rahmen, ein erheiterndes Schlußspiel; der Inhalt löst sich von dem sachlichen Ursprunge ab und wird frei, eine unabhängige dichterische Schöpfung, für deren Anschluß an die Tragödien eine rein ästhetische Begründung nicht vorliegt. Es hat im Gegenteile für unser Gefühl etwas Abstoßendes, daß sich das Gemüt, das ernst und tief erregt ist, statt in dieser Stimmung gelassen zu werden, nun zu heitern und derben Späßen wenden soll. Die Entstehung des Satyrspieles ist nur aus dem sachlichen Zusammenhange des Theaters mit dem Tempel zu verstehen; das ästhetische Bedürfnis, nach der großen Aufregung wieder zu dem Gleichmaß des Alltagslebens zurückgeführt zu werden, wurde thatsächlich durch den ruhig ausklingenden Schluß der Tragödie selbst erreicht, und zwar in einer dem Charakter dieser Dramen entsprechenden und würdigen Weise.

Die in dem Satyrspiel nebensächlich erscheinende fröhliche Seite des Dionysoskultus hat ihre selbständige Vertretung in der Komödie. Die Entstehung der Komödie hüllte sich schon für die Griechen selbst in Dunkel. Als sicher darf angenommen werden, daß sie nicht unmittelbar aus dem Kultus hervorgegangen ist; wohl aber hat sie erst durch die Verbindung mit dem Kultus ihre hohe Bedeutung erlangt. Es sind hierbei zwei Thatsachen zu unterscheiden. Die Neigung, etwas andres vorzustellen, als man ist, liegt im

Menschen tief begründet, sie tritt schon früh beim Kinde hervor und verfolgt manchen sein Leben lang. Auf ihr beruht die Möglichkeit des Dramas überhaupt. Ganz verschieden davon ist jedoch die Verwendung dieser Anlage zu einem Kunstwerke; dazu bedarf es eines ganz besondern Anlasses. So sind sicherlich nicht nur geschichtlich, sondern der innern Wahrheit nach die Berichte wohlbegründet, wonach bei den Weinlesefesten Verkleidungen, Umgestaltungen des Gesichts durch Schminke und durch Masken, nachahmende Darstellung anderer mit Hilfe dieser Mittel und damit verbundene verspottende Nachäffungen stattgefunden haben. Allein diese Dinge sind noch weit von einem Drama, einer Kunstschöpfung entfernt. Die Vermittlung scheint der Vorsänger der Chorlieder gebildet zu haben, dessen Ausfälle freilich, da sie teils persönlicher, teils politischer Natur waren, zu einem Anschluß an den Kultus selbst nicht hätten führen können. Ein solcher, und damit die Entstehung der Komödie als Dichtungsgattung, kann erst stattgefunden haben, nachdem die tragische Kultushandlung bereits Drama geworden war und den ersten Schritt eines Überganges zum Kunstwerk gemacht hatte. So nahm das Scherztreiben beim Weinlesefest die durch die Tragödie aus dem Kultus heraus geschaffenen Formen an und verband mit ihnen die ihr eigentümlich zukommenden Bestandteile, sogut es eben gehen mochte. Wenn Thionides in der That der erste wirkliche Komödiendichter war und 488 angefangen hat Komödien aufzuführen, so darf man wohl annehmen, daß es der imponirende Einfluß der durch Aischylos mit Einführung des zweiten Schauspielers umgeschaffenen tragischen Dichtung war, der die komische Darstellung zur Nachahmung und zur Verwendung derselben Mittel antrieb. So versteht man die Nachricht des Aristoteles, daß die Komödie anfangs unbeachtet geblieben sei, weil sie nicht als etwas Ernstliches behandelt wurde; dies trat erst durch Herübernahme der von der Tragödie gefundenen Form ein. Dazu stimmt die weitere Nachricht, daß der Chor ursprünglich aus Freiwilligen bestanden habe, daß die Behörde erst spät einen Chor für die Komödie bewilligt habe, also längere Zeit, nachdem sie die Tragödie mit dem Chor ausgestattet hatte. Diese, als Kultushandlung, hatte darauf einen Anspruch; die Komödie erlangte ihn erst, nachdem sie sich der aus der Kultushandlung entsprungenen Form der Tragödie angeschlossen hatte. Daher erklärt sich, wie nach Aristoteles bei ihr die bekannten Dichternamen erst überliefert werden, als die Komödie schon gewisse Formen besaß. Diese braucht sie eben nicht durch ihre eignen Dichter herauszuarbeiten; der Dichter taucht vielmehr erst auf, als die Komödie es gewagt hatte, die dramatische Form der Tragödie anzunehmen.

Dieses Zusammenwachsen zweier innerlich einander fremden Bestandteile zeigt sich noch deutlicher in der der alten Komödie eigentümlichen Parabase. Mit ihr wird die dramatische Handlung unterbrochen, und der Chor wendet sich außerhalb des Zusammenhanges der dramatischen Dichtung irgend einem

öffentlichen Interesse zu, das in spöttischer Weise behandelt wird, damit dadurch das Volk auf den dem Dichter richtig erscheinenden Weg gelenkt werde. Dabei tritt neben den lyrischen Bestandteil das Epirrhema, das Hinzugesprochene, worin das durch Spott lehrhafte Element erscheint. Dann hebt die dramatische Dichtung wieder an und führt die Handlung zu Ende. Ein solches Herausfallen aus der Dichtung hat keinen ästhetischen Grund; es muß vielmehr in der eigentümlichen geschichtlichen Entstehung des Kunstwerkes liegen. Aber auch dann läßt es sich nur begreifen, wenn gerade dieser selbständige Teil der ist, der, um eine größere Bedeutung zu gewinnen, sich die bereits bestehende Kunstform des tragischen Chores aneignete. Den besten Beweis hierfür liefert der weitere Verlauf der Entwicklung. Als mit der politischen Freiheit auch die Ungebundenheit des Wortes aufhörte, hatte der Chor in der Komödie überhaupt nichts mehr zu sagen und fiel ganz weg; aber es war die Erkenntnis gewonnen worden, daß die dramatische Form nicht nur dem hohen Ernste dienen, nicht nur göttliche und heroische Erscheinungen als Hauptpersonen benutzen könne, sondern daß auch das Alltagsleben einen dankbaren Stoff für die dramatische Form biete. So treten nun die Verwicklungen des kleinen Lebens mit ihren erheiternden Folgen an die Stelle der das ganze Dasein erschütternden Geschehnisse. Soll hier schließlich eine Befriedigung gewonnen werden, so muß diese im Stoffe selbst liegen, sodaß hierdurch ein guter, erfreulicher Ausgang notwendig wurde; das Geschick der Menschen, für die man Teilnahme gewonnen hatte, mußte die Befriedigung schaffen, jedem ein willkommenes Spiegelbild des eignen Treibens werden und ihn mit der Hoffnung entlassen, daß, wenn sich dort alles so gut gestalte, dies wohl auch im wirklichen Leben der Fall sein werde.

Wenn sich die innere Notwendigkeit eines Entwicklungsganges in solcher Weise mit der geschichtlichen Überlieferung deckt, daß diese durch jenen überhaupt erst verständlich wird, so liegt darin für diesen Entwicklungsgang eine wertvolle Bestätigung. Er findet aber eine weitere und nicht minder bedeutende darin, daß er sich auf andern Gebieten der Kunst ganz ebenso wiederholt und sich dadurch als einen nicht zufälligen, sondern der Sache selbst entsprechenden Fortgang darstellt. Und in der That begegnet er uns in ähnlicher Weise auf allen Kunstgebieten, sodaß die wesentlichen Stufen der Entwicklung dieselben sind. Überall gewinnt die Kunstthätigkeit ihre tiefere, künstlerische Bedeutung durch den Anschluß an den Kultus, überall wird die ästhetische Freude an den Kunstschöpfungen zuerst als etwas außerhalb des Hauptzweckes liegendes unbeachtet gelassen, allmählich entdeckt, dann teils absichtlich beiseite gesetzt, teils absichtlich in das Nebensächliche eingeführt, bis es das formell beherrschende Element wird und sich allmählich auch die Herrschaft über den Inhalt erkämpft. Damit findet der endgiltige Bruch mit dem Heiligen statt; der rein irdische, menschliche Inhalt trägt den Sieg davon und

durchläuft nun alle Richtungen des menschlichen Geschickes, von seinen höchsten Höhen bis zu den tiefsten Tiefen, sodaß allmählich von ästhetischer Wirkung nur noch so viel verwendet wird, daß das rein stoffliche Interesse auf die Einbildungskraft zu wirken vermag. Da bleibt nur noch eines übrig: es muß wieder zum Ausgangspunkte zurückgekehrt werden. Dieser Vorgang aber vollzieht sich auf dem Gebiete des Theaters im Augenblicke vor unsern Augen. Auf der einen Seite entblüdet sich eine Richtung, die die dichterische Wahrheit mit der Häßlichkeit der rohen Wirklichkeit verwechselt, nicht, das Widerwärtigste und Abstoßendste des menschlichen Lebens auf der Bühne als den Höhepunkt der künstlerischen Thätigkeit hinzustellen; anderseits wird wieder zu der kirchlichen Überlieferung zurückgegriffen. Noch freilich wagt man es nicht, den entscheidenden Schritt zu thun und die der kirchlichen Auffassung zu Grunde liegenden heiligen Thatsachen vorzuführen; das bleibt noch den Bauern in Oberammergau überlassen, und der Gebildete begnügt sich mit Lutherfestspielen. Diese keimten in der Kirche auf, verlangten aber bald eine eigne Stätte, und in Worms entsteht ein nach neuen, d. h. nach alten Grundsätzen gebautes Theater: die Form der Bühne wird mit oder ohne Bewußtsein der Kirche, und zwar dem Chor entlehnt, dem gegenüber auf hoher Empore die Orgel ihre Aufstellung findet. Sie selbst und der vor ihr versammelte Sängerkhor greifen in die Handlung ein wie in der Kirche in den Kultusvorgang. Auch der äußere Aufbau trägt den Charakter des Kirchenbaues, wozu der glücklich gewählte Anschluß an den romanischen Stil das Seinige beiträgt. Daneben treten Bewegungen, die auf Volksbühnen versuchen, der großen Masse edlere Kost vorzuführen, wie es jetzt in Wien geplant wird. Ja selbst das Berufstheater macht den Versuch der Rückkehr zum Alten. Hierbei kann es sich natürlich nur auf die Bühneneinrichtung und die Ausstattung beschränken, die durch das übertriebene Bestreben, daß alles auf der Bühne wirklich sein sollte, nun wieder dahin kommen, den Schein möglichst gering zu machen, sodaß die Einbildungskraft des Zuschauers so gut wie alles hinzuthun muß, nachdem bisher ihre Thätigkeit und damit die ästhetische Freude darauf beschränkt worden war, alles auf der Bühne so zu finden, wie es im Leben wirklich ist.

So wächst aus dem Kultus das Drama, aus dem Tempel das Theater; so strebt das Theater zum Tempel, das Drama zum Kultus zurück. Den Weg, auf dem das wirklich geschehen kann, hat die Musik gezeigt, indem sie im Anschluß an die Evangelien die Oratorien schuf; wie diese ergreifen, wie diese mächtig das Gemüt erregen, zeigen ihre Aufführungen an den hohen Feiertagen. Aber gerade das, was das Drama zu bieten vermag, die noch so viel ergreifender wirkende Anschauung fehlt. Da möchte wohl Oberammergau den Weg zeigen; wenn an die Stelle mehr oder weniger gehaltvoller Festspiele die lebendige Darstellung der ergreifendsten Thatsachen, der Erde und Himmel

zusammenschließenden Ereignisse träte, so wäre die Wirkung für die thätigen und die empfangenden Teilnehmer unaussprechlich viel tiefer und erschütternder, als je das einfache Wort oder selbst die gewaltigen Klänge von Händel oder Bach sie hervorzubringen vermögen.



Römische Frühlingbilder

Von Adolf Stern

6. Villa Mattei



ür jeden, der mit freiem Herzen und klarem Blick, ohne atemlose Hast wie ohne Überhebung eine Reihe glücklicher Wochen in der ewigen Stadt verlebt, hat die Folge der Tage ein festliches Gepräge und selbst dann noch ein leuchtendes Kolorit, wenn Wolken und rauschende Frühlingregen gelegentlich die Sonne ablösen.

Der Reichtum, die Überfülle des zu Schauenden lassen den Mißmut über ein paar düstere Stunden kaum aufkommen, und die Macht wie die Mannichfaltigkeit der Eindrücke erhalten die Seele in freudiger Spannung. Wo jeder Tag geistige Erhebung und erhöhte Stimmung bringt, heben sich die einzelnen Tage nicht besonders von einander ab, ein gleichmäßig klares Licht ruht über allen Erinnerungen an solche Lenz- und Festzeit, und man trägt eine Art Scheu, einzelnen Stunden und Erlebnissen den Vorzug zu geben. Und dennoch schwebt um einzelne ein Hauch, der so erquickend und zugleich so unsaßbar, so flüchtig war, daß er sich nicht schildern, kaum im Gedächtnis halten läßt, obwohl er die Sehnsucht zurückließ, ihn noch einmal zu empfinden. Ein paar der köstlichsten dieser Stunden wurden uns in den Schattengängen und an den Aussichtspunkten des Gartens der Villa Mattei zuteil. Die Villa ist einer der wenigen halb städtischen, halb ländlichen Sitze im Süden von Rom, die uns noch ganz vergegenwärtigen, wie sich neues Leben mitten zwischen den Trümmern des alten erhob, wie sich in Zeiten genießenden Behagens auf den Höhen und an den Abhängen der römischen Hügel eine Gartenpracht ausbreitete, von der heute nur noch ein Teil vorhanden ist. Denn diese grünen Schöpfungen des sechzehnten, siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts müssen jetzt den Lebenden wie den Toten weichen. Ein Teil verschwindet vor der spekulativen und geschmacklosen Baulust der Neurömer, ein anderer fällt den mit Energie und