

hinter der Maske einer anderen, verbunden mit der Nachahmungsfucht, dem unwiderstehlichen Behagen daran, eine vernommene oder gedachte Rede mit den eigenen Worten, den Betonungen und Gebärden desjenigen wiederzugeben, von welchem sie ursprünglich herrührt oder in dessen Geiste sie erdacht worden ist und welchen der Redner in dem Augenblick vor Augen zu führen fucht. Dies ist eine Erscheinung, die wir noch heute überall, ja an uns selbst beobachten können und die jedenfalls so alt ist als der menschliche Gedankenaustausch selbst.

Wohl möchte man glauben, daß, da diese den Menschen beherrschenden Triebe und Anlagen überall und immer bestanden, aus ihnen auch überall von selbst eine dramatische Kunst sich hätte entwickeln müssen. Dies scheint jedoch nicht der Fall zu sein. Wir wissen nichts von solcher Kunst bei den ältesten uns bekannten Kulturvölkern, den Aegyptern, Assyriern und Perfern; auch die Schriften des Alten Testaments enthalten keine Andeutung oder Erwähnung anderer Schauspiele als der gottesdienstlichen Festgepränge und Tänze.

Es bedurfte eines mächtigen Anstosses, eines göttlichen Funkens, um die verschiedenartigen Aeußerungen dieses überall vorhandenen mächtigen feelischen Bedürfnisses zu durchgeistigen, mit dramatischer Auffassung zu erfüllen und so den Grund zu legen zu einer dramatischen Kunst im edelsten Sinne.

a) Griechenland und Rom.

Während fast allen Nationen des Altertumes ihre Götter, deren Namen nicht einmal ausgesprochen werden durften, nur als graufame, vernichtende, Furcht und Grauen einflößende Wesen erschienen, so hatte die Religion der Griechen diesen Bann durchbrochen und ihnen ihre Götter menschlich näher gebracht. Die düsteren und blutigen Kulte, denen auch die verschiedenen Stämme der Griechen ursprünglich zugetan waren, hatten sie verlassen und freundlicheren sich zugewendet. An die Stelle feierlicher blutiger Menschenopfer waren symbolische Andeutungen solcher längst verlassener, einer schon mythisch gewordenen Zeit angehörender graufamer Kultusaeußerungen getreten. Aus den das Wesen der Gottheiten behandelnden Mysterien konnten ganz naturgemäß allmählich Darstellungen des Wirkens und der Schickfale der Gottheiten sich entwickeln, seitdem es nicht mehr als eine ruchlose, die Götter lästernde und ihren Zorn heraufbeschwörende Vermessenheit erschien, dieselben in persönliche Beziehungen zu den Menschen zu bringen und persönlich handelnd, wenn auch zuerst natürlich noch in gottesdienstlicher Form, durch Menschen darzustellen.

Man dachte sich die Götter in menschlicher, wenn auch vollkommener, von ewiger Schönheit strahlender Gestalt, an welcher nur einzelne Attribute in Erinnerung an frühere rohe Vorstellung sich erhalten hatten und zu einer geheiligten symbolischen Bedeutung geklärt worden waren. Sie empfanden menschliche Leidenschaften in dem gleichen Maße wie die Menschen selbst, mit denen sie sich mischten und in deren Schickfale sie eingriffen. Hieraus ergab sich eine Fülle dramatischer Momente, und dem Genius der Griechen war es vorbehalten, auf Grund derselben das Drama zu schaffen und zu jener für alle Zeiten unvergänglichen Vollkommenheit zu führen, von denselben rohen Anfängen wie andere Völker zwar ausgehend, jedoch getragen durch einen durchgeistigten und geläuterten Kultus.

Nach *Kleomenes* von Alexandria waren die eleusinischen Mysterien ein mysti-

3-
Entwicklung
der
dramatischen
Kunst
bei den
Griechen.

fches Drama, in welchem die Geschichte der *Demeter* und der *Kora* von Priestern und Priesterinnen aufgeführt wurde, wie es scheint, durch mimische Tänze, welchen einzelne bedeutungsvolle Sprüche und Hymnen eingeflochten wurden. In Delphi wurde Apollon im Kampfe mit dem Drachen Python, in Samos beim Hauptfeste der Hera ihre Vermählung mit Zeus dargestellt.

4.
Feste
des Dionyfos.

Die Feste des Dionyfos aber waren berufen, durch ihre allgemeine Verbreitung und durch ihren auf alle Schichten der Bevölkerung wirkenden, anregenden Einfluss die gottesdienstliche dramatische Poesie ihrer vollsten Reife und Entwicklung zuzuführen.

In den alljährlich sich wiederholenden Vorgängen des Wechsels der Jahreszeiten erkannten die Griechen die Schickfale des Gottes. Wie die Natur scheinbar im Kampfe mit den feindlichen Mächten des Winters unterliegt, um im Frühjahr zur Freude und zum Glücke der Menschen in erneuter Frische und Schönheit wieder zum Leben zu erwachen, so fahen sie den geliebten Gott angegriffen, fliehend, verfolgt und getötet, um siegend wieder auflebend, unter dem jubelnden Geleite der zu seiner Auffindung Ausgezogenen zu den Menschen zurückzukehren. Diese Vorgänge wurden in den großen Dionyfosfesten, den Lenäen, welche in die Zeit der Winterfonnenwende fielen, zum Ausdruck gebracht. Die Teilnehmer an diesen Festen verummten sich mit den Masken der dem Gotte beigegebenen, ihm und seinem Kultus nahestehenden Naturwesen, der Satyren, Pane, Nymphen etc. und fangen ihm zu Ehren begeisterte Chorgefänge, seine Qualen und seinen Untergang beweinend, sein Erwachen und seine Rückkehr mit ausgelassenem Jubel begrüßend.

Diese ursprünglich freien und ungeordneten Chorgefänge mögen wohl zunächst ziemlich wüft und tumultuarisch gewesen sein; es wird uns überliefert, daß *Arion* zuerst regelmässige Chöre zusammenstellte, welche den Festgefang, den sog. »Dithyrambos« aufführten. Die Vorfänger der beiden Chöre berichteten abwechselnd über die Leiden und Gefahren des Gottes, über ihre endliche Abwehrung und Befiegung; die Chöre drückten einfallend die Empfindungen des Schmerzes und der Freude über das ihnen Berichtete aus.

Dieser Dithyrambos behandelte ursprünglich nur allein die Leiden und Schickfale des Dionyfos; später jedoch wurde er auch auf Heroen übertragen, deren Drangfale und Kämpfe zu solcher Schilderung anregten, niemals aber auf die großen Götter des Olymp, welche über dem Wechsel der Schickfale, über Freude und Leid erhaben waren.

Wie die Tragödie der Griechen auf die Lenäen, die großen Winterfeste des Dionys und die dort vorgetragenen tragischen Dithyramben, so ist die Komödie zurückzuführen auf die kleinen oder ländlichen, zur Zeit des Schlusses der Weinlese gefeierten Dionysien. Dieselben begannen mit einem Festmahle, an welchem der Gutsherr mit seinem Gesinde teilnahm und bei welchem dem Becher sehr reichlich zugesprochen wurde. Nachdem alle Festteilnehmer die erforderliche Stimmung erlangt hatten, sammelten sie sich zu verummten Umzügen und liesen unter Absingen phallophorischer Lieder der ausgelassensten, übermütigsten Fröhlichkeit die Zügel schießen, namentlich im Hänfeln einzelner, auch der Herren und Vorgefetzten, sowie im straflosen Hervorziehen und Verspotten ihrer Schwächen sich Genüge tuend. Hieran erinnert das seltsame Vorrecht der römischen Legionare, bei Triumphen vor dem Triumphator hermarschierend oft sehr beißende, seine persönlichen Eigenarten und Liebhabereien schonungslos behandelnde Spottlieder zu singen ¹⁾.

¹⁾ Siehe: Rüsrow, W. Geschichte Julius Cäsars von Napoleon III. Stuttgart 1867.

Eine Neuerung von größter Bedeutung war es, als *Theſpis* im Jahre 536 vor Chr. zum ersten Male den beiden Chorführern des Dithyrambos einen einzelnen Schauspieler gegenüberstellte. Mit einem Schläge war dadurch eine dramatische Handlung an die Stelle des einfachen Chorgesanges getreten, und es ist überraschend, welche große Reichhaltigkeit und Beweglichkeit der Handlung durch diese so einfach scheinende Neuerung ermöglicht wurde, welchen Umschwung dieselbe in der ganzen Behandlung des Dramas herbeiführte, ganz besonders nachdem auch durch die Einführung leinener Masken, mittels deren der Schauspieler sein Gesicht verhüllte, demselben die Möglichkeit gegeben war, verschiedene Personen des Dramas darzustellen und in deren Maske mit den Chorführern in Wechselrede zu treten. Diesen Schauspieler stellte *Theſpis* auf ein leicht aus Brettern zusammengezimmeretes, erhöhtes Podium, in welchem wir den ersten Anfang einer wirklichen Bühne erkennen.

5.
Erste griechische
Bühne.

Es darf hier eingefügt werden, daß auch die uralte dramatische Kunst der Chinesen in genau derselben Weise aus dem Kultus sich entwickelte wie die der Griechen. Jede gottesdienstliche Feier wurde dort von dramatischen, dem Sagenkreise der betreffenden Gottheit entlehnten Darstellungen begleitet, welche in den Tempeln selbst, in leichten, zu diesem Zwecke hergestellten provisorischen Einbauten stattfanden. Es hat den Anschein, als wenn diese gottesdienstlichen Dramen der Chinesen während langer Zeitperioden die einzigen dramatischen Leistungen dieses Volkes geblieben seien und demselben mit allem ihrem Beiwerke bis in das einzelne zum Vorbild für spätere profane Schauspiele gedient hätten. Man darf dies aus dem Umfange schließen, daß die Chinesen, trotz ihrer ganz besonders großen Vorliebe für letztere, doch nie zur Errichtung eigentlicher Theatergebäude gekommen sind, sondern noch in neuester Zeit in konservativem Festhalten uraltester Einrichtungen und Gebräuche für ihre Theatervorstellungen sich nur provisorischer Baracken ohne jede Bequemlichkeit bedienen und selbst ihre stabilen Theater nach diesem altgeheiligten Vorbilde jener in den Tempeln selbst aufgeschlagenen Provisorien errichten.

Dieselben menschlichen Triebe und Instinkte, welche unter Führung und Anleitung der Gottesverehrung die Keime der Entwicklung des Dramas bargen, waren auch bestimmend für die Entwicklung der Urformen der für theatralische Vorstellungen bestimmten Gebäude. Noch heute können wir tagtäglich diesen Entwicklungsgang, denselben, der sich schon vor Jahrtausenden abgespielt haben mußte, beobachten, sobald auf offener Strafe irgend ein Vorgang sich ereignet, welcher die Neugierde, das Mitleiden der Vorübergehenden zu erregen und ihre Schaulust zu wecken geeignet ist.

6.
Urformen der
Theatergebäude.

Spielt ein solcher Vorgang auf ringsum freiem Platze, von allen Seiten sichtbar sich ab, so werden die sich darum ansammelnden Zuschauer ganz von selbst einen Kreis schließen, einen Halbkreis jedoch, wenn das Schauspiel vor einer den Rücken abschließenden Wand oder dergleichen, also nur von einer Seite sichtbar vor sich geht; in beiden Fällen aber wird im Mittelpunkte des Kreises oder Halbkreises genau so viel Platz gelassen werden, als die handelnden Personen, die freiwilligen oder unfreiwilligen Akteure gebrauchen.

Sobald der Kreis der Zuschauer infolge größerer Ansammlung in folchem Maße sich erweitert, daß die in den letzten Reihen Stehenden den Vorgang nicht mehr zu überblicken vermögen, so werden dieselben nach irgendwelchen Mitteln und Vorkehrungen greifen, um sich über die vorderen Reihen zu erheben; endlich auch werden die handelnden Personen, wenn ihnen daran liegt, weithin und von möglichst vielen gesehen oder gehört zu werden, aus freiem Antriebe für ihre Produktionen sich eine Erhöhung, sei es eine künstliche oder natürliche, oder den tiefsten Punkt eines natürlichen Trichters oder Kessels suchen, auf dessen Abhängen die Zuschauer Platz finden können.

In diesen einfachen Vorgängen, die, weil sie natürlich und selbstverständlich sind, solange Menschen bestehen, sich ebenso wie heute abgepielt haben müssen, sehen wir alle Elemente einer Theateranlage vereinigt: im ersteren Falle eines Amphitheaters oder Zirkus — da es sich oft um Balgereien handeln dürfte, wird die Analogie noch zutreffender —, im zweiten Falle eines eigentlichen Theaters; nur ein Schritt ist es von hier zu den ersten Anfängen wirklicher Theateranlagen.

Die zuerst durch einen Zufall herbeigeführten oder gelegentlich auf offener StraÙe ohne jede Vorbereitung abgehaltenen Schauspiele sind, sowie sie Beifall fanden und nach der einen oder anderen Seite Vorteil boten, wiederholt worden. Für solche von vornherein für bestimmte Zeiten festgesetzte und vorbereitete, einen großen Andrang in Aussicht stellende Schauspiele, welcher Art sie auch waren, wurden gewisse durch ihre natürliche Beschaffenheit geeignete Oertlichkeiten ausgewählt und, soweit es anging, mit den notwendigsten Einrichtungen sowohl für den ungeführten Gang des Schauspieles, als auch für die Bequemlichkeit des Publikums versehen.

Ein langgestrecktes, an drei Seiten umschlossenes, an der schmalen Seite offenes Tal mit breiter, ebener Sohle und sanft ansteigenden Rändern bot sich von selbst als natürlicher Platz für Rennen, gymnastische Spiele, Gefechte und Tierkämpfe.

Ein Tal von mehr halbkreisförmiger offener Gestalt war das von der Natur gegebene Theater für szenische Darstellungen. Für diese letzteren bedurfte es nur eines erhöhten Podiums für die handelnden Personen und, um die notwendigen Vorbereitungen dem Auge entziehen und eine Lokalisierung der dargestellten Handlung ermöglichen zu können, eines hinteren festen Abchlusses dieser Bühne.

Beide wurden aus Holz hergestellt. Bei späterer monumentaler Ausführung der Theater ist dieses Material wenigstens für das Podium aus technischen Gründen, sogar bis auf den heutigen Tag, beibehalten worden.

Eines der schlagendsten und interessantesten Beispiele für die erstere Gattung bietet die langgestreckte Talmulde am Nordabhange des palatinischen Hügels, die schon in frühester Zeit von den umwohnenden Stämmen zu gemeinschaftlichen Spielen benutzt wurde (Fig. 1). Oft umgebaut und verschönert behielt sie bis in die spätesten Zeiten des Reiches diese Bestimmung und trotz aller darüber hingegangenen Verwüstungen war die Grundform des alten *Circus maximus* noch bis vor wenigen Jahren zu erkennen.

Vorzügliche Beispiele der zweiten Art sind sowohl das am Südabhange der Akropolis in Athen gelegene Dionysostheater, wie auch das Theater in Argos (Fig. 2²). Die natürliche Gestaltung der ursprünglich benutzten Felsenmulden zeigte sich auch nach späterer monumentaler Ausführung der Theater in der unregelmäßigen Grundform der Caveen.

Die große innere Verwandtschaft der Theater und Stadien der Römer mit denjenigen der Griechen läßt erkennen, daß erstere sich unter dem Einflusse gewisser natürlicher Erfordernisse nach dem Vorbilde der letzteren entwickelt haben, während die für die Römer besonders charakteristische Form des Amphitheaters den Griechen ebenso unbekannt war wie die Fechtspiele, denen diese Gebäude dienten.

Schon in frühester Zeit hatten die Römer den Gebrauch dieser blutigen Spiele von den Etruskern übernommen; auch bei ihnen hatten sie, wie bei diesen letzteren,

7.
Römische
Amphitheater.

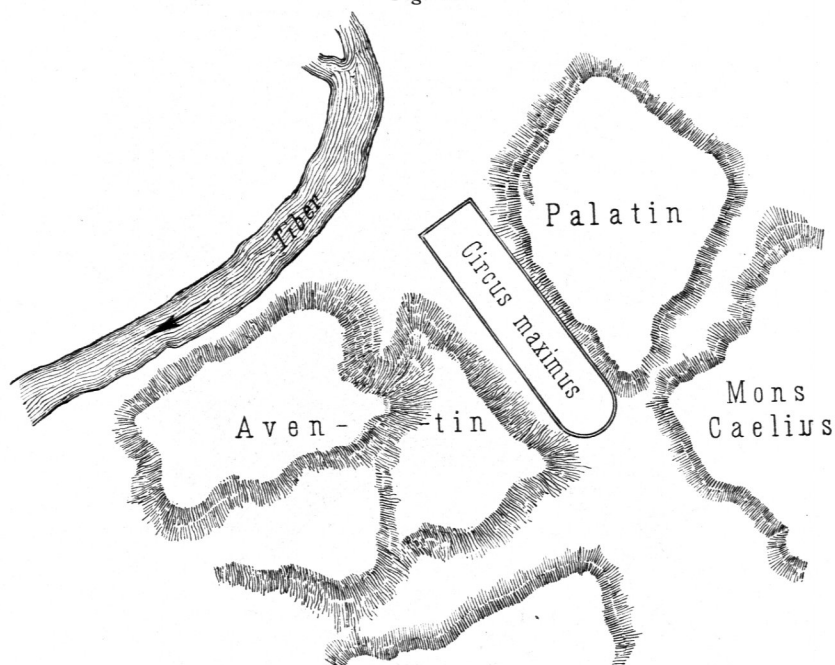
²) Fakf.-Repr. nach: STRACK, J. H. Das altgriechische Theatergebäude nach sämtlichen bekannten Ueberresten. Potsdam 1843.

anfänglich nur eine wesentlich rituelle Bedeutung. An gewissen Erinnerungstagen, bei Beerdigungsfeierlichkeiten vornehmer Personen und bei anderen derartigen Anlässen mußten einige Paare am Grabe selbst oder auf offenem Forum bis zum Tode miteinander kämpfen.

Andere Völkerschaften pflegten am Grabe oder vor dem Scheiterhaufen solche Personen, die dem Toten am nächsten gestanden hatten, freiwillig sich darbietende Waffengefährten desselben, namentlich auch seine Lieblingsklaven und Kriegsgefangene, zu töten und mit ihm zu begraben oder zu verbrennen.

Die eben berührten Kämpfe dürften wohl jedenfalls auf diese Gebräuche zurückzuführen sein, so daß man in ihnen die Wirkung jenes Triebes der Schaubegierde

Fig. 1.



wiederfinden würde, welcher, mit einer Art von grimmiger Oekonomie das einmal gebotene Material benutzend, aus einer Opferhandlung ein Schauspiel werden ließe.

Bei den Etruskern scheint es bei dieser Art von Kämpfen geblieben zu sein, da uns kein Bauwerk von diesem eigenartigen Volke erhalten ist, welches ähnlich den Amphitheatern der Römer für blutige Fechtspiele gedient haben könnte.

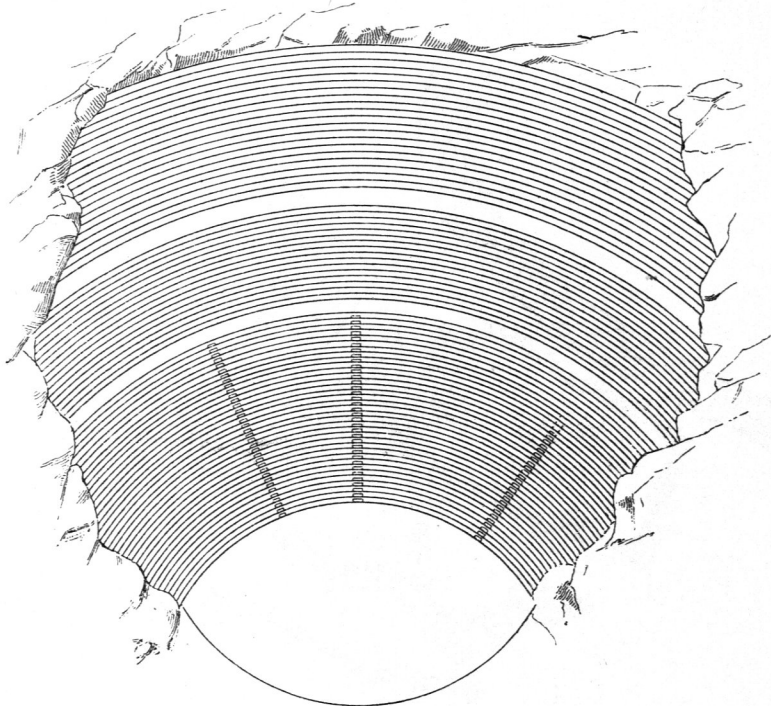
Die anfänglich bescheidenen Grenzen wurden von den Römern bald überschritten; die Kämpfe der Fechter verloren ganz oder wesentlich ihre rituelle Bedeutung und arteten aus zu einer unentbehrlichen Belustigung für hoch und niedrig, welche mit wilder Leidenschaft gefordert und aufgesucht und mit einem uns unfasbaren Aufwande von Menschenleben und einem unerhörten äußeren Luxus geboten wurden.

Bald wurden in allen Teilen des römischen Reiches, selbst in den entlegensten Provinzen, die gewaltigsten Bauten aufgeführt, welche diesen grausamen Zwecken dienten. Durch eine feltfame Fügung des Zufalles haben gerade diese am meisten von allen Bauten der Römer der Zerstörung der Jahrhunderte Trotz geboten, so

dafs sie zahlreich und verhältnismäfsig gut erhalten auf uns gekommen sind, und wir ihren ursprünglichen Zustand in der Hauptsache ohne Schwierigkeit zu erkennen vermögen. Trotz all des blendenden, verschwenderischen Luxus, mit welchem die späteren Epochen des Reiches sie ausstatteten, haben die Amphitheater doch ihren Urtypus fast rein erhalten, wie dies die Natur der darin gegebenen Spiele forderte.

Von dem Augenblicke an, wo die Fechter die Arena betreten hatten und das Zeichen zum Kampfe mit scharfen Waffen gegeben war, gab es keine im voraus geordnete Szenenfolge, keinen Rückhalt und keine Pause mehr für die handelnden Personen; sie selbst bildeten die Szenen, wie der Augenblick des Kampfes sie

Fig. 2.



Theater in Argos 2).

gestaltete, und verliessen den Schauplatz nur als Leiche oder nach glücklich vollendetem Kampfe, der sich ohne eigentliche feste Beschränkung auf den ganzen Raum der Arena ausdehnte.

Jede der Zufälligkeiten dieses Kampfes, jede Bewegung und jede Verwundung der Kämpfer wollte aber das Publikum genau verfolgen und geniessen können; von allen Seiten mußte das Schauspiel sich seinen Blicken bieten, und deshalb blieb man mit einer Art von Naturnotwendigkeit bei der Anlage dieser Gebäude auf die Urform derselben, den um eine kämpfende Gruppe sich schliessenden Kreis angewiesen, der aus praktischen Gründen, namentlich wohl im Interesse einer besseren Entwicklung der Kampfszenen, zur Ellipse verlängert wurde.

Wer das grösste Amphitheater der Welt, das Kolosseum in Rom, in dem Zustande der Verwilderung gesehen hat, als noch die zertrümmerten Sitzreihen dicht mit Bäumen und Buschwerk bewachsen waren und auf dem noch nicht ausgegrabenen Raume der alten Arena Kruzifixe und halbverfallene Kapellen sich erhoben, dem

wird die Aehnlichkeit unvergeßlich fein, welche diese majestätische Ruine mit einem wilden, düsteren, für unheimliche Zwecke sich darbietenden Felsenkeffel zeigte.

Es ist hier nicht der Ort, auf die Einzelheiten der Anlage und Einrichtung der antiken Theater, Stadien und Amphitheater näher einzugehen; bezüglich dieser Fragen dürfen wir auf das in Teil II, Bd. 2 dieses »Handbuches« Gefagte verweisen; wohl aber darf noch kurz erwähnt werden, daß trotz der verhältnismäßig guten Erhaltung, namentlich der Amphitheater, doch manche der die Einrichtung derselben betreffenden Fragen noch einer näheren und endgültigen Bearbeitung harren. So wissen wir z. B. noch sehr wenig über die Art der Maschinerien, mit deren Hilfe die oft sehr komplizierten, dem raffinierten Geschmacke der Zuschauer angemessenen Dekorationen und Verwandlungen bewerkstelligt wurden, deren Aufstellung und etwaiger plötzlicher Wechsel umso schwieriger sein mußte, als nicht allein die nach unserer Kenntnis dazu unentbehrlichen Manipulationen vor den Augen des aufgeregten, ungeduldigen und nichts weniger als nachsichtigen Publikums vor sich gehen, sondern auch die aufgebauten Decors in den meisten Fällen von allen Seiten sichtbar sein mußten.

Ebenso entziehen sich noch unserer genaueren Kenntnis diejenigen Einrichtungen und Vorkehrungen, welche das Strecken, Einholen und Regulieren des den ganzen Raum überspannenden riesigen Schattentuches ermöglichten. Wir wissen nur, daß zu feiner Handhabung Flottenfoldaten kommandiert wurden, weil diese mit der Bewältigung von großen Tauen und Segelflächen vertraut und in der Lage waren, beim Verfagen eines Teiles sofortige Abhilfe zu schaffen.

b) Italien.

Mit dem Untergange des römischen Weltreiches und in der furchtbaren Verwilderung, welche die Jahrhunderte der Völkerwanderung und des frühen Mittelalters kennzeichnet, verödeten und verfielen auch die Theater der alten Welt, nachdem schon seit Jahrhunderten die dramatische Kunst rohen Poffen, obzönen Balletts, den graufamen Spielen der Arena oder den zu wilden Ausschreitungen führenden Wagenrennen hatte weichen müssen.

Nur vereinzelt sehen wir durch Bildung und Kunstsinne ihrer Zeit voranschreitende Herrscher einen Anlauf dazu nehmen, die Menge durch Darbietung besserer dramatischer Genüsse zu heben, die ehrwürdigen Bauten vergangener Zeiten ihrer Bestimmung wieder zu geben und vor gänzlichem Untergange zu bewahren. So verwendeten namentlich *Theodorich*, der Ostgote, und *Athalarich* große Summen auf die Wiederherstellung der mit Einsturz drohenden Theater Roms, sowie auch auf die Aufführung kostbar ausgestatteter alter Dramen in denselben.

Diese vereinzelt dastehenden Bemühungen erleuchteter Barbarenfürsten vermochten aber nicht den hereinbrechenden gänzlichen Verfall aufzuhalten, und aus den nachfolgenden Jahrhunderten wüßten Kampfes aller gegen alle tönt uns keine Nachricht mehr herüber über einen Schein dramatischer Kunst; sie versank ebenso in Dunkelheit und Vergessen, wie die zu ihrem Dienste errichteten Bauten in Schutt und Trümmer. Diese lagen verfallen als gespenstische und gefürchtete Ruinen, die entweder räuberischem Gefindel zum Aufenthalte dienten oder durch die Phantasie des Volkes mit allerlei unheimlichem Spuk bevölkert wurden³⁾.

Am meisten verhängnisvoll für die trotz des Ansturmes der Barbaren und der

³⁾ Vergl. auch die Beschwörungsszene im Kolosseum in *Benvenuto Cellini's* Lebensbeschreibung, Buch II.