



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Geschichtlicher Rückblick. Kultur und Theater der Renaissance. Indisches Theater. Griechisches Theater. Verfall der tragischen Bühne. Satyrspiel und Nebenkünste. Theater als Metier. Römische Spiele.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-71797](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-71797)

daß das gesamte Volk leicht zur Glückseligkeit zu bringen wäre, wenn nur die moralische Schwäche wieder einzelner aber Mächtiger zu bessern wäre: derer, die an der Spitze der Gesellschaftsleiter standen, der Könige, der Staatsmänner, der Adelligen, der Beamten. Die sah man abgefallen von der Pflicht, die eine weise, nach unbestechlicher Gerechtigkeit die Welt regierende Vorsehung allen Menschen gleich und gemeinsam auferlegt habe. Und immer dachte man dabei an das Altertum, an Griechenland und Rom, die Muster aller sozialen Kultur. Alle durch die natürlichen Bedingungen der Rasse, der gesellschaftlichen Gliederungen, der geographischen, klimatischen und besonders der wirtschaftlichen Verhältnisse mit Notwendigkeit sich ergebenden Unterschiede ignorierte man. Man las die Geschichte der Menschheit mit den Augen des Wünschenden und glaubte, daß nach so allseitig verbreiteter vernünftiger Einsicht in die Aufgaben des Geschlechts der erstarkte freie Wille künftig nur das Kluge, Schöne, Gute der Vorzeit zur Richtschnur nehmen, das Fehlerhafte, Unkluge, Lasterhafte aber — die Ursachen der Kulturkatastrophen — sicher vermeiden werde. So hat man besonders auch die Theatergeschichte gelesen. Und ehe ein synthetisches Urteil über die Bedeutung des Volks in der Theaterkultur hier ausgesprochen wird, mögen die sozialpsychologischen Grundlagen früherer Epochen des Theaters einmal in aller Kürze betrachtet werden.

Das ergibt sich als eine Notwendigkeit nach verschiedenen Seiten hin; nicht nur für das zunächst in Frage gestellte Verhältnis, auch für alle ästhetischen Muster und die technischen Fertigkeiten, die unser Theater von der Vergangenheit übernehmen konnte und teilweise auch übernommen hat.

* * *

Wie sehr wir, auch heute noch, geneigt sind, bei der Betrachtung des kulturellen Charakters großer Perioden die soziologischen Tatsachen, als Ursachen sowohl wie als Wirkungen, zu verkennen, lehrt uns ein Rückblick auf die uns zeitlich noch so naheliegende Kultur der Renaissance, aus der das moderne Theater seinen Anfang nahm: auf die aufgefrischten antiken Muster und deren äußere Gestaltung. War diese wichtige Blütezeit der Künste in Europa eine wirkliche Volkskultur? Das ist es doch, was wir am liebsten glauben möchten: daß diese Taten eines Donatello, Lionardo, Michelangelo, Tizian, Raffael, die der großen Baumeister, im Grunde doch einer reichen aufgestauten Volkskraft entströmt seien, die der verschwenderische Himmel Italiens durch viele Geschlechter hindurch genährt und gereift habe, damit sie zur glücklichen Stunde in den genialen Persön-

lichkeiten jener Schöpfer sich offenbaren konnte. Nicht anders verstehen wir den unerhört glücklichen Zusammenfluß so vieler geistiger Persönlichkeiten auf den Gebieten der Dichtung, der moralischen und politischen Dialektik und der Wissenschaften. Wir setzen auch hier eine außerordentlich günstige Disposition des Volksgestes voraus. Und fassen wir nur einzelne Zentren ins Auge, wie namentlich Florenz, so scheint diese Annahme auch voll bestätigt. Sehen wir aber näher zu, so finden wir doch, daß diese Kultur im wesentlichen nur die einer gesellschaftlichen Auslese war. Wir dürfen sie heute mit weitgehender Sicherheit ansprechen als das Auf- und Ausleben einer Aristokratie des Blutes, der Rasse, die das Land und namentlich dessen Norden durchsetzt hatte: es waren die germanischen Elemente, die als Überwinder des Römertums im Lande sich festgesetzt hatten und nun, begünstigt durch den Reichtum der Natur, durch die stete Berührung mit den Überresten antiker Kunst und Zivilisation zur kulturellen Mündigkeit erzogen, die wirtschaftliche und geistige Führung an sich bringen und für einen kurzen Zeitraum behaupten konnten. Darum finden wir auch das neue Leben hauptsächlich in den Städten Oberitaliens und am ausgesprochensten in der alten Longobardenstadt Florenz. Überall aber sehen wir es an ein Patriziat gebunden. Sobald die Unterschicht des Volks ihr quantitatives Übergewicht geltend machen konnte, sank das kulturelle Niveau auf ein trübes Mittelmaß zurück und selbst darunter. Das zeigte sich in der Schnelligkeit des Verfalls beim Übergang der Herrschaft an die hispanisierte römische Kirche und bei der Befestigung der höfischen Dynastien. Sofort stieg auch die eine Zeitlang eingedämmte Flut der charakterlosen Mischrasse, mit ihrer relativ geringen Kulturfähigkeit, wieder empor, die dann die Zivilisation — im grundzügigen Gegensatz zum Begriff einer Kultur — der beiden letzten Jahrhunderte in Italien bestimmt hat.

Was die unvergleichliche Periode der Renaissance an großen Werten hervorgebracht hat, gehört ferner fast durchaus der Luxuskunst an. Das Volk hat zu ihr nur materielle Leistungen beigetragen, ebenso wie, dank des handels- und kirchenpolitischen Übergewichts Italiens, das gesamte christianisierte Abendland. Unsere künstlerische Freude freilich läßt uns, wenn wir unter der Kuppel von Sankt Peter stehen, vergessen, daß diese Quader aufeinanderzutürmen, diesem kühnsten Gedanken künstlerischen Ehrgeizes den überwältigenden Ausdruck zu geben, fern in deutschen Kirchensprengeln, in Frankreich und in Italien selbst den in hartem Frondienst schwitzenden, halbverhungerten Bauern die spärlichen Heller abgepreßt und durch die schamlose Auslegung der Heilandslehre im Ablaßhandel die Baugelder herbeigeschafft werden mußten. Kein Schweißtropfen klebt

an Bramantes glatten Marmorsäulen, schimmert von der strahlenden Decke der Sistine — nur verfährt unsere von staunender Bewunderung beeinflusste Kunstphilosophie zu summarisch, wenn sie diese Taten aus der von der christlichen Kultur durchtränkten Volkheit Europas herausgewachsen ansieht.

Die wirklich volkstümliche Richtung der Frührenaissance mit ihrem starken gotischen Einschlag, die durch die Umschaffung der Volkssprache zur Literatursprache ebenso Poesie wie Wissenschaft in breite Schichten der unteren Stände geleitet hatte, war nicht von langer Dauer gewesen. Mit der immer entschiedeneren Wendung zur Antike hin, zu den humanistischen Zielen, vergaß die Kultur der Renaissance bald, die kaum erschlossene eingeborene Kraft des Volkes weiter zu pflegen. Und so brachte es selbst diese außerordentliche Zeit, bei all ihrem Reichtum an materiellen und geistigen Gütern, doch zu keiner entsprechenden Theaterkultur: ein italienisches Nationaltheater fehlte in der größten modernen Periode dieses Volks.

Italien war freilich das Land, das von den Römern her unmittelbar wenigstens Bruchstücke der antiken Theaterkunst in die neue Zeit herübergenommen hatte; wir werden später verfolgen können, wie diese von den Attelanen und Pantomimen herstammenden und mit typischen Zügen aus der Komödie des Plautus und des Terenz gemischten Traditionen eine zähe Lebensdauer bewahrten und mancherlei Einfluß auf das spätere europäische Theater übten. Gerade in den der Renaissance vorausgehenden Jahrhunderten aber hatte das geistliche Volksschauspiel diese profanen Theaterbelustigungen schon mehr und mehr zurückgedrängt. Und wenn das christliche Volksschauspiel irgendwo eine verheißungsvolle Entwicklung hätte nehmen können, war es hier. Denn während es sonst überall aus Mangel an dichterischem Geist verkümmerte, floß hier eine Quelle, aus der es intensive Lebenskraft hätte schöpfen können: Dantes Weltichtung, die den christlichen Geist bereits in wunderbaren symbolisch-allegorischen Formen darbot. Wie die Malerei und die Plastik hätte auch die Bühnenkunst an diesen Quellen genährt werden können. Und wirklich versuchten die Franziskaner die herkömmlichen *rapresentazione* dichterisch auf eine höhere Stufe zu heben. Dieser Entwicklung erstanden jedoch bald zwei mächtige Feinde: einmal hatte sie den Humanismus gegen sich, dann aber wurden die an Einfluß erstarkenden Dominikaner fanatische Verfolger dieser Schauspiele. So wurde dieses nationale Theater, das verheißungsvoll im gleichen Schritt mit der Gesamtkultur zu gehen sich angeschickt hatte, schon in den Anfängen wieder vereitelt. Die Prachtentfaltung bei höfischen Feierlichkeiten und deren Nachahmung bei bürgerlichen Festen drängten dann die geistlichen Schauspiele

vollends in den Hintergrund. An Stelle der christlichen trat bei diesen Schaustellungen die antike Allegorie, die zwar nur ein halbes Verständnis beim Volke fand, aber zu einer bis dahin unerhörten Bereicherung der technischen Kunstmittel führen sollte.

Wir sehen die ersten bildenden Künstler dieser Epoche als Inszenatoren in den Dienst der neuen theatralischen Künste treten. In Mailand leitete Lionardo da Vinci die glänzenden Feste des Herzogs, zu denen er die erstaunlichsten Bühnenmaschinerien erfand: eine stellte zum Beispiel das ganze Himmelsystem dar, das vor den Augen der Zuschauer sich bewegte, bis aus dem Planeten, dem Lebensstern der fürstlichen Braut, dieser nahegekommen, der Gott heraustrat und die von Bellincioni gedichteten Verse sprach. Ähnliche glänzende Aufführungen gab es in Venedig, Urbino, Ferrara, die berühmteste wohl in Bologna bei der Hochzeit des Bentivoglio mit Lucrezia von Este.

Für die eigentlichen Nachahmungen des antiken Theaters aber zog man sich auf engere Kreise zurück; die fürstlichen Paläste und die der Prälaten wurden die Schauplätze für die Tragödien der Trissino, Ruccellai, Allmani, für die Komödien von Ariost, Sirenzola, Dolce u. a. Hier, im Italien der Renaissance, entstand nun zwar die Form des modernen Theaters, mit gesellschaftlich beeinflusstem Zuschauerraum und mit bildmäßig gemalten Dekorationen, wie sie sich bis auf unsere Tage vererbt hat — aber damit eben nur wieder eine Luxuskunst für die Vornehmen. Auch die Anfänge der Oper spielten sich in diesem Kreise ab. Einen Höhepunkt solcher Theaterkultur zeigten die Karnevalsbeste von 1519 im Rom Leos X. Tagsüber gab es Pferderennen und Karussells, maurische und spanische Reiterspiele, Waffentänze; abends aber wurde in der Engelburg, in den Gemächern des Kardinals Cybo die Komödie Ariosts *I Suppositi* aufgeführt, zu der kein Geringerer als Raffael die Dekorationen gemalt hatte. Zwischenaktmusik, Gesänge und ein Schlußballett deuten auf die schon vollzogene Mischung der Künste zum Opernstil des Barock. Andern Tags wurde die Komödie eines Klostergeistlichen aufgeführt, die den hohen Gästen jedoch mißfiel. Der unglückliche Verfasser wurde auf Befehl des Papstes auf der Bühne geprellt, dann wurde ihm das Gürtelband zerschnitten, daß ihm die Hose herunterfallen mußte, und unter weidlichem Gelächter des Papstes wurde er von den Zuschauern verprügelt. Dieses Renaissance-theater war ein Sport der vornehmen Gesellschaft aber keine nationale Kunst.

In die verlassenen Bahnen der volkstümlichen Theaterdichtung einzulernen und zugleich in der Komödie etwas vom modernen sozialen Geist anklingen zu lassen, versuchten Macchiavelli, Aretino,

Salviani und Annibale Caro. Aber einerseits war das Volk bereits durch die abenteuerlich-prunkvollen Schaustellungen, durch die Arenabelustigungen, für die einfache Komödie blasirt geworden, andererseits unterband die nun unmittelbar erstarkende Gegenreformation die Ausübung solcher Theaterkunst, die in irgendeinem Sinne soziologisch-sittliche Fragen der Gegenwart behandelte.

Sollte uns beim Überblicken dieser uns noch so naheliegenden Entwicklungsperiode nicht klar werden, daß hier offenbar der disparate Charakter der verschiedenen sozialen Kreise, die wohl eine eigenartige, glänzende Zivilisation, nicht aber eine einheitliche Kultur hervorbringen konnten, das natürliche Wachstum einer nationalen Bühne verhinderte? Man bringt es zu virtuosen Künsten aber nicht zu einer Kunst. Man überbietet alle früheren Anläufe an Geistigkeit und sinnfälliger Form, erweitert die Kunstmittel in kaum geahnter Weise, aber man schafft dieser Kunst keine Sammelpunkte, wie sie doch die bildenden Künste fanden, wie sie der in reichster Entwicklung vorschreitenden Musik in den Akademien von Venedig und Neapel, im päpstlichen Institut in Rom entstanden. Man findet vor allem in den theatralischen Künsten kein festes inneres Ziel; man ist sich nicht einig über die Aufgabe, die ihnen zufallen soll: für ein Nationaltheater der Renaissance fehlt eine im Volkstum begründete ethische Richtung.

Und damit gelangen wir allerdings zu einem wichtigen Aufschluß, dessen Richtigkeit an anderen kulturgeschichtlichen Perioden nachzuprüfen von Nutzen sein wird.

Zu der Zeit, da Schiller das Vermächtnis Lessings, das deutsche Theater dramaturgisch zu beraten, antrat, sah man die griechische Welt als den Mutterboden aller höheren Menschheit an; heute können wir, wie wir es für die Philosophie, die Literatur und die Volkskunde im weitesten Sinne getan haben, auf entlegenere geschichtliche Bildungen zurückgreifen und müssen es tun, wo es sich darum handelt, die Entstehung der Künste und deren natürliche Bedingungen kennen zu lernen. Auch für das Drama und für das Theater hat uns die inzwischen erschlossene indische Welt um mancherlei Anschauungen bereichert.

Was wir vom indischen Theater kennen gelernt haben, ist außerordentlich bezeichnend für das Verhältnis zwischen sittlicher und künstlerischer Kultur. Wir wissen, daß bei den Indern das ganze Volk, trotz der strengen Scheidung in die Kasten, trotz der jeder einzelnen zufallenden Beschränkungen der Rechte und der Verschärfung der Pflichten, doch unter einer einheitlichen sittlich-religiösen Weltanschauung stand; dabei nehmen wir an, daß das Kastensystem eine soziale Entwicklung in unserem Sinne ausgeschlossen

haben. Vom europäischen Standpunkte aus pflegen wir eine solche Kultur als stagnierend zu betrachten, wodurch der Begriff „Kultur“ eigentlich aufgelöst erschiene. Nun haben wir im Laufe des vorigen Jahrhunderts aber nach und nach die schier unerschöpfliche philosophische, poetische und künstlerische Tätigkeit dieses Volkes kennen gelernt, und dem fast ehrfurchtsvollen Staunen Goethes über die ‚Sakuntala‘ schloß sich die Bewunderung der Nachlebenden über weitere reiche Schätze der indischen dramatischen Literatur an. Wir stehen hier gleichsam vor einem Rätsel.

Dieses Rätsel löst sich uns, teilweise wenigstens, wenn wir die Prozesse geschichtlichen Lebens, die freilich über ungeheure Zeitstrecken sich verteilen, uns ihrer psychologischen Bedeutsamkeit nach vorstellen, wozu uns die Aufschlüsse umfassender geschichts- und sprachwissenschaftlicher Forschung des letzten Jahrhunderts instand setzen. Da sehen wir, daß Indien durchaus nicht immer das Reich der Unbeweglichkeit war, als das es uns galt: Jahrhunderte hindurch hat es Eroberungs- und Verteidigungskriege geführt, die, in Zusammenhang gebracht mit den in den Veden überlieferten religiösen Vorstellungen, einen reichsten Mythenschatz haben entstehen lassen. Das Rāmāyana, der Sang der Taten und Abenteuer des auf die Erde unter vielfältigen Verkörperungen als Mensch und Held herabgestiegenen Gottes Vishnu kann an sich als eine Sammlung teils schon die dramatische Form vordeutender, teils zu dieser auffordernder und so eine nationale Schaubühne befruchtender Legenden gelten, deren theatralische Gestaltungen bis zum Aufkommen des Buddhismus, im 5. Jahrhundert v. Chr., eine volkstümliche Theaterkunst in reichem Ausmaß gestattete. Wir dürfen dieses ältere indische Drama vorwiegend kultischen Zwecken dienend bewerten. Mit dem Durchdringen der buddhistischen Ethik empfing es dann einen ausgesprochen soziologischen Charakter. Die vom Buddha geforderte Askese schränkte die Tafel der sittlichen Werte keineswegs ein: Ehre, Tapferkeit, Milde, Gerechtigkeit behielten als Lebensideale ihre Geltung; nur, daß sie nun den Menschen über alle Geschiedenheit durch Geburt und Kastenordnung hinaus gleichzustellen im Drama verherrlicht wurden: zum Zwecke innerer Dervollkommnung, zur Erfüllung der allen eingeborenen seelischen Wirklichkeit. So rückt uns das Drama König Sudraka, das des Bhavabhūti und das des „süßen“ Kalidasa hohe Beispiele einer soziologisch gerichteten Schaubühne vor Augen. Bei der strengsten Scheidung der verschiedenen Volksschichten durch die Kastenordnung gab es für den Inder jeglichen Standes immer einen gemeinsamen höheren Lebensinhalt: das Streben nach innerer sittlicher Dervollkommnung, an dem im wesentlichen nie erschütterten Glauben an die Wiedergeburt ge-

knüpft. Sah der Inder sein Leiden im Erden-dasein als die Folge von Verfehlungen in einem früheren Leben an, und war ihm der Anreiz in die Seele gelegt, durch innere Vervollkommnung sich der Wiedergeburt in einer höheren Lebensform würdig zu machen oder dadurch gar die höchste Stufe der Reife, die Bereitschaft ins Nirwāna einzugehen, zu erreichen, so erkennen wir in einer zwar beschränkten aber auch sehr vertieften Form die sittliche Produktivität als die Seele seiner Kultur. Da der Inder das irdische Leben überhaupt nur als eine Inkarnation der göttlichen Teilseele betrachtet, bleibt sein Drama der echten Tragödie in unserem Sinne, der griechischen sowohl wie der Shakespearischen, fern. Es bewahrt, solange es unter dem strengen brahmanischen Gesetz steht, sogar eine „stationär-schematische“ Form; in dieser Periode spielt auch das Volk in ihm kaum eine Rolle. Im ‚Mritschatika‘, zu deutsch ‚Das Tonwägelchen‘, von Sudraka jedoch (in sehr entstellten Umrissen als ‚Dasanthasena‘ der deutschen Bühne gewonnen) empfangen wir das lebhafteste und belehrendste Bild einer Weltanschauung, die Kultur, sogar in einem hohen Sinne des Wortes, genannt zu werden verdient. Wir sehen daraus, daß das Kastengesetz der Entfaltung eines reichbewegten Lebens und einer tiefen sittlichen Erfassung der Lebensaufgaben durchaus nicht so hindernd im Wege stand, als es nach dem unseligen Bild, das wir von dem Indien nach der mohammedanischen Eroberung empfangen, scheinen will. Die Liebe zwischen zwei verschiedenen Kastenangehörigen war in der buddhistischen Periode des Dramas kein seltener Vorwurf mehr. Das Gesetz sollte freilich durch diese Tendenz des Dramas nicht durchbrochen werden; es sollte gezeigt werden, wie innerhalb der als Notwendigkeit wirkenden sozialen Verfassung die Freiheit, Größe und Innigkeit des menschlichen Herzens ihre Triumphe sucht und feiert. Neben dem geschriebenen sozialpolitischen Gesetz stand dem Inder die Freiheit des Willens; und diesem Verhältnis in der poetischen Spiegelung des Lebens, in voller Übereinstimmung auch mit den religiösen Anschauungen, einen verklärenden Ausdruck zu geben, dient dieses Drama. Die Verbindung zwischen zwei verschiedenen Kastenangehörigen war durch das Gesetz überhaupt nicht eigentlich verboten, sie zog nur eine verhältnismäßige soziale Deklassierung nach sich, und das poetische Ethos ging darauf hinaus, der Einbuße an Ehren dieser Welt die innere Heiligung gegenüber zu stellen. Die Tendenz dieser Dichtung rüdte neben das weltliche Gesetz das höhere Gebot einer schicksalüberwindenden Liebe, des Verstehens, des Verzeihens, der menschlichen Milde und Barmherzigkeit, und verklärte dieses Evangelium der Humanität im Lichte hoher Poesie. Allein die wundervoll vertiefte, an die der nordisch-germanischen Kultur gemahnende Auffassung

der Liebe zwischen den Geschlechtern, die in echt tragischer Empfindung die innere Freiheit über die Notwendigkeit ordnet, zeigt uns hier eine hohe, entwickelte ethische Richtung des Dramas und der Schaubühne.

Und immer ist das indische Drama gedacht als ein Schauspiel auch für die Götter selbst, die sich an der erstrebten Harmonie einer das ganze Volk beseelenden Heiligung erfreuen sollen, die sehen sollen, wie die Menschen ihrem, auf ihrer Erdenwanderung gegebenen Beispiele nachzueifern. So ist es freilich ganz und gar „moralisch“ — nur daß eben diese Moral in vollem Einklang mit der Schätzung der Lebensgüter steht: „Geh an der Welt vorüber, sie ist nichts“, nur das innere Leben, das Leben im Herzen, ist als Brahmas Hauch, der in die Erscheinung des Leibes gebannt ist, etwas Wirkliches. Die indische Ethik hat nie die Askese oder den Pietismus an den Eingang des Lebens gestellt; keinem war es erlaubt, sich dem Geschick, das ihm durch das Leben als göttliche Bestimmung zuteil geworden war, zu entziehen; der Weg zur asketischen Heiligung, wie der Buddha sie forderte, stand dem Menschen erst offen, wenn er dem Dasein seinen vollen Zoll entrichtet hatte. Keine Wortkunst der Welt hat reichere Farben gefunden, den blendenden Schleier der Maya im Bilde der Bühne auszubreiten. Künstlerisch betrachtet steht das indische Drama auf einer selten wieder erreichten Stufe des poetischen Vermögens. Die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen, die es in seinem poetischen Realismus zusammendrängt, ist erstaunlich, der Ausdruck der Leidenschaften schier unerschöpflich. Gerade das buddhistisch beeinflusste Drama bringt die ganze bunte Fülle des Volkstums auf die Szene und zeichnet mit prächtiger Objektivität das vielseitige Leben der Nation: den gottseligen Brahmanen, den tapferen, großmütigen, edeln, wie den entarteten Kshatriya, den Handwerker wie den Bettler. Neben den höchsten sittlichen Regungen stehen Humor und Torheit in breiter Entfaltung. Dornehmlich aber ist der reiche lyrische Untergrund dieser Dichtung zu beachten, der Pantheismus, der aus der unendlich innigen, liebevollen Verherrlichung der Natur, die den breitesten Raum einnimmt, als die vorherrschende Empfindung des Lebens spricht. Baum, Pflanze, Tier, Wasser und Luft reden, da alles das beseelt gedacht ist, im indischen Drama ihre lebendige Sprache; so stehen neben den Ausbrüchen starker Leidenschaften immer die süßen und zarten Regungen der Menschen- und Naturseele im reichsten, wechselvollsten Bilde.

Es sind verworrene, durch ethnologische Betrachtung aber doch deutlich sichtbar werdende Fäden, die von dieser alten indo-arischen Theaterkultur zu der nordisch-germanischen Shakespeares hinüber-

spinnen. Die Wellen der indischen inneren Entwicklung sind freilich unendlich viel breitere als die der europäischen; doch stimmt es gut zusammen, daß, nach dem ‚Tonwägelschen‘ zu urteilen, die lebendigste Ausgestaltung des Dramas auch in Indien in eine Epoche fiel, wo eine große Reformation dem Leben neue fruchtbare Impulse zugeführt hatte, und daß ein ähnlicher Anstoß der nordisch-germanischen Kunstblüte der Shakespearebühne vorausging.

Lebte König Sudraka wirklich im 2. Jahrhundert vor Christo und der Dichter von ‚Mālati und Mādhava‘, Bhavabhuti, im 7. Jahrhundert nach Christi Geburt, so darf eine tausendjährige Dauer dieser volkstümlichen Theaterkultur angenommen werden. Würde man zweifeln, ob König Sudraka oder Bhavabhuti der indische Shakespeare genannt zu werden verdient, so fällt dagegen die Verwandtschaft des dritten großen indischen Dramatikers dieser Zeit, Kalidasa, mit Calderon sofort ins Auge, wie sich denn auch zu der Gattung der spanischen autos sacramentales in der indischen Dramatik Parallelen darbieten. Das ist für die Auffindung des sozialen Gesetzes nationaler Theaterkulturen vielleicht nicht unwesentlich; auch die spanische Kultur der zwei großen Jahrhunderte nationaler Blüte könnte man eine ausgesprochene Kastenkultur nennen, die, wie die indische, einzig und allein durch das starke seelische Band der religiösen Anschauungen zu einer Einheit zusammengehalten war.

Auch die Technik der indischen Dramen weist auf die Befriedigung wirklich volkstümlicher Ansprüche. Nur eine beschränkte Gattung von Intrigenstücken, dann etwa noch die politischen und philosophischen Inhalts lassen an Theater in unserem Sinne denken, während wiederum die Ähnlichkeit mit Shakespeares Bühne sich aufdrängt: der indische Dramatiker beschrieb den Schauplatz der Handlung in Prologen poetischer Diktion; und bekanntlich hat der darauf gerichtete Prolog zur ‚Sakuntala‘ das Vorbild abgegeben zu Goethes ‚Vorspiel auf dem Theater‘ im ‚Faust‘. Die ausgedehnten mythologischen und heroischen Volksstücke aber haben wir uns auf riesenhaften, wechselreichen natürlichen Schauplätzen in der freien Natur aufgeführt zu denken.

Auf einem ganz anderen Unterbau der gesellschaftlichen Bedingungen ruhte das uns scheinbar viel näher stehende festliche Theater Griechenlands, das schon vor seiner Nachahmung durch die Dramaturgen der Renaissance zu den Anfängen der mittelalterlichen europäischen Theaterkultur, zu den Mysterienspielen, gewisse technische Formen hergeliehen hat. Was in Italien nicht gelingen konnte: das Theater, wie in der hellenischen Zeit, wieder zu einer Angelegenheit des nationalen Kultes zu machen, das schien am Ende des Jahrhunderts der Aufklärung die besser begriffene Aufgabe wer-

den zu wollen. Wie das Gesetz des griechischen Dramas, glaubte man auch seine sehr glücklich scheinende soziale Bedeutsamkeit ohne weiteres wieder erreichen zu können.

Es war dies dieselbe Täuschung, die überall obwaltet, wo wir für unsere Zeit und unser Volkstum in staatlichen, rechtlichen, wirtschaftlichen oder künstlerischen Bestrebungen antike Ideale aufgreifen. Auch für ein richtiges Verständnis der Kunstpflege bei den Hellenen muß man stets vorher festzustellen suchen, was das Wort Nation den Griechen bedeutete. Nur zu häufig sehen wir darüber hinweg, daß den einigen Tausenden freier Bürger in der Polis ein Helotentum von zehnfacher Anzahl anhing, das wohl als Werkzeug der Zivilisation zu dienen, von deren Früchten aber nichts zu beanspruchen hatte. Volkheit im griechischen Sinne ist eben etwas durchaus Verschiedenes von Volkheit im modernen Sinne — oder auch von Volkheit im Sinne unserer Wünsche; ja man darf sagen, der griechische Begriff „Mensch“ ist ein anderer als unserer. Wir dürfen, wenn wir das Grundverhältnis der griechischen Kultur suchen, nie vergessen, daß den Gründern und Förderern des antiken Staats eine Welt ohne das Institut der Sklaverei undenkbar war; diese Voraussetzung bestimmte besonders das Leben Griechenlands, seine gesamte Ethik, und die durch sie begründeten Verhältnisse sind wichtigste Faktoren auch in der künstlerischen Ökonomik dieses Volkes. Irrtümliche Auffassungen, die aus der Nichtachtung dieses Grundverhältnisses in der ästhetischen Beurteilung der griechischen Kunst, des Theaters und einzelner Einrichtungen desselben, wie des antiken Chores zum Beispiel, bis in die jüngste Zeit bestanden, werden im einzelnen an späterer Stelle behandelt werden; hier fordert vorderhand eben dieses ungemein glücklich scheinende Verhältnis des griechischen Theaters zum „Volke“ zur näheren Betrachtung auf, weil dieses Verhältnis noch heute bei vielen Reformvorschlägen für das Theater ohne weiteres zugrunde gelegt wird, wie es ersichtlich schon dem „theoretischen“ Nationaltheater der Deutschen als Ziel vor-schwebte.

Wenn wir uns das attische Theater an einem der zweimal nur im Jahre erscheinenden Spieltage vorstellen: die feierliche Szene, das durch lange Zeit zugerüstete Drama nationalen Inhalts, den vor dem Eingang der Orchestra harrenden, von priesterlichen Weihegefühlen geschwellten Chor, dessen eifervolle Vorbereitung die Stadt durch Monate in Anspannung gehalten hatte, die hochgestimmte Menge, die von den eben vollbrachten Opfern aus den Tempeln herbeiströmte, fällt es uns nicht bei, daß alles dies die Vorbereitung eines Festes war — nur für die, die Feste zu feiern Grund und Anlaß hatten: für die zu höheren, ausgewählten Aufgaben des Da-

seins und dementsprechend auch zu dessen höheren, ausgewählten freudigweihervollen Feierstunden Berufenen. Das Elitebewußtsein dieses Publikums ist in Rechnung zu ziehen, wenn man die im klassischen Drama der Griechen sich offenbarende Weltanschauung beurteilt: sie war zur guten Zeit des attischen Theaters, als die glorreich bestandenen Perserkriege das Bewußtsein aller heroischen Tugenden neu gekräftigt hatten, ganz und gar der Verherrlichung großer Menschheit im Erleiden tragischer Geschehnisse zugewendet. Sie war durchaus pathetisch — und sehr wenig philosophisch nach späterem Maß unserer Vorstellungen von „Griechheit“. Das Ethos dieser dichterischen Verklärung des Lebens, des Mythos, der fernen und nahen Geschichte, der Leidenschaften, war das eines adeligen, ahnenstolzen Individualismus und lehnte sich in seiner starken Betonung der großen Persönlichkeit ausdrücklich gegen die demokratisierenden Tendenzen einer utilistischen Moral. Es sprach eine Gesinnung aus, die herb doch auch stark genug war, über die Grenzen der Menschheit hinaustreibende Träger der großen Leidenschaften vom Schicksal gestraft aber auch gleichzeitig verklärt zu zeigen. So erhob es den tragischen Charakter des Lebens ins Erhabene.

Der von späteren „aufgeklärten“ Zeiten gegen die griechische Tragödie gerichtete Einwand: daß sie die Menschen willensunfrei am Faden eines allmächtigen und willkürlichen Schicksals zeige, erscheint mehr und mehr als Irrtum, wie diese Auffassung griechischer Weltanschauung überhaupt. Es gibt uns zu denken, daß dem ‚Gefesselten Prometheus‘ des Aischylos, den wir kennen, ein ‚Befreiter Prometheus‘ folgte, von dem uns nur wenige Verse überkommen sind — und diesem gar ein uns ganz verloren gegangener ‚Feuerspender‘, der den den Göttern trotzen Titanen schließlich selbst zu göttlicher Verklärung erhob. Dieser selbe Gedanke der endlichen Rechtfertigung auch des schuldbeladensten Daseins ist in der erlösenden Entrückung des thebischen Königs im ‚Ödipus Koloneios‘ ausgedrückt und klingt aus dem Spruch des Areopags in der ‚Orestea‘ über den Muttermörder aus dem Atridengeschlechte. Die Anschauung von der pessimistisch-asketischen Richtung des Dramas in der großen Zeit des griechischen Theaters ist nachgerade haltlos geworden, wie auch die Aburteilung der griechischen Tragödie als „Schicksalsdrama“. Vielmehr scheint diese Periode des antiken Theaters ein letztes, allerdings zum vollendeten künstlerischen Ausdruck erhobenes Aufleuchten des heroischen Griechentums darzustellen.

Aus den religiösen Festen herausgewachsen und lange Zeit in einem lyrisch-kultischen Charakter verharrend, erhob sich das Theater unter Aischylos und Sophokles auf die Stufe der Reife, die wir,

sehr verallgemeinernd, als seine ständige Beschaffenheit anzusehen geneigt sind. Doch waren es im ganzen etwa nur fünfzig Jahre seiner Blütezeit. Dieses Theater behauptete sich in seiner Vornehmheit und Kraft, solange die Gesinnung eines vornehmen, kräftigen Bürgergeistes in ihm eine Bestätigung und Verherrlichung seiner Ethik suchte. Und auch in dieser Zeit war es noch — was schwer ins Gewicht fällt — immer nur eine Ausnahme, stand es, mit den Worten Nießsches zu reden, „an der Feststraße des Lebens“: ein Vorbild einziger Art in der Geschichte künstlerischer Kultur. Sein Verfall war schon äußerlich nahe, als es mehr und mehr den Charakter seiner Seltenheit, den einer ganz besonderen feierlichen Veranstaltung, einbüßte und zum Bedürfnis der Unterhaltung wurde, — zum Metier. Die innerliche Entartung mußte dann bald folgen.

Es würde in der hier gebotenen Kürze nicht möglich sein, den in der nächsten Generation schon eintretenden rapiden Verfall des griechischen Geistes eingehend zu begründen: bleibt doch diese einer Katastrophe gleichende, in wenigen Jahrzehnten sich vollziehende Wandlung, auch wenn man alle nachweisbaren Ursachen in Rechnung zieht, für jede Betrachtung an ungelösten Problemen noch überreich. Eine Gefahr lag im Charakter des Theaters, in dem der echten Tragödie selbst. Was sie als Individualismus feierte, das drohte, ins demagogische Ideal übersezt, in eine gemeine Verherrlichung des Egoismus umzuschlagen; und diese Gefahr erkannten die, die von der auf den Märkten verschleißten sophistischen Moral den beschleunigten Niedergang der Geister voraussahen, sehr wohl. So erklärt es sich, daß Plato, der größte Lehrer seines Volkes — aber auch der Todfeind des Sophismus und der Demagogie — er, der selbst als dramatischer Dichter begonnen, schließlich zum Kunstverfolger und zum Feind des Theaters sich wandelte.

Die Begriffe Staat und Volk erfuhren unter dem entsittlichenden Einfluß des peleonnesischen Krieges und infolge der immer mehr Übergewicht erlangenden Demokratie selbst eine weitgehende Wandlung, von der die Bewertung der Kunst, ihrer Ziele und Aufgaben, nicht unbeeinflusst bleiben konnte. Der Staat büßte seine Bedeutung als nationales Ideal ein und wurde als Handhabe der Macht das Kampfobjekt der verbrecherisch ausartenden Parteien. Der religiöse Geist verfiel in Blasphemie. In allem Geistigen selbst trat an die Stelle der Idee das Urteil: und wenn das Talent in der Volkheit sich vielleicht noch mehrte, verarmte diese doch ersichtlich an Charakter. Auch wirtschaftlich verschoben sich die Verhältnisse wesentlich: für öffentliche Angelegenheiten war im Staatsäckel selten noch Geld; was der Krieg und seine Zubereitung nicht verschlang, wanderte in die Taschen der ihre kurze Herrlichkeit ausnutzenden Erbeuter der

Herrschaft. Die Kunst wurde auf allen Gebieten mehr und mehr Privatangelegenheit, den Anforderungen, dem Geschmack der gerade am Ruder und im Reichtum sitzenden Emporkömmlinge unterstellt. Nicht mehr einer früher beinahe heilig geachteten Stimme der Öffentlichkeit untergeordnet, sondern von der Gunst des Augenblicks, von der Mode des Tages, von der Laune der politischen Parvenus abhängig, wurden die Künstler zu Virtuosen und die Schauspieler — zu Komödianten. Auch hierin war Hellas wirklich das Muster der sich im späteren Abendlande häufig oder gar regelmäßig wiederholenden Entwicklung der Dinge.

In kurzer Zeit war das Theater so gesunken, daß seine ehemals zu Ehrenfesten ausersehene Kunst als politisches Bestechungsmittel gebraucht wurde: man ließ Komödie spielen, sobald die wandelmütige Menge einer bestimmten Absicht der Regierung gewonnen oder ihr drohendes Murren beschwichtigt werden sollte. Der berühmte Obolus, den jeder griechische Bürger an den Festtagen außer freiem Eintritt zum Besuch des Theaters empfing, erhielt nun eine besondere Bedeutung, da er dienen mußte, den unruhigen Demos zur Freundlichkeit zu stimmen.

Mit dieser Korruption des öffentlichen Institutes ging die Entartung des Dramas Hand in Hand: der Fall von der Höhe des sittlichen Austrages in der aischyleischen und der sophokleischen Tragödie zu der fast immer philiströsen, immer dem juste milieu sich anpassenden, engbrüstigen Moral bei Euripides, der bei den Sophisten aber auch bei Sokrates philosophisch sich gebildet hatte, ist das deutliche Merkmal für die Wandlung des Geistes und für die überhandgewinnende rationalistische Gesinnung des Volkes in seiner derzeitigen Zusammensetzung. Mehr und mehr neigte man zu jener Moral, die, nach Platons Vergleich, ein Tauschhandel ist, wo man Lust gegen Lust, Schmerz gegen Schmerz und Furcht gegen Furcht wie Münzen umwechselt. Und damit diese Moral wichtig und wehevoll erscheine, hüllte sie Euripides in das Gewand einer nur zu oft von Trivialitäten schlimmer Art wimmelnden Rhetorik. Der Stil des Theatralischen in seinem Gegensatz zum Dramatischen wurde von ihm erfunden und der Nachwelt vererbt. Die schlichte einfache Größe des Aischylos wurde verdrängt durch zumeist sehr platte Psychologie. Und das immer noch große und fruchtbare Talent des Euripides verhörten dann die nur noch raffinierten Theaterspekulanten, denen nichts mehr heilig war als der Erfolg. Zeigte doch schon Euripides das heilige, das Göttliche und Erhabene gleichsam immer mit einem Vorbehalt, immer in eine leicht durchsichtige Ironie gehüllt, wodurch es den Aufrichtiggläubigen widerlich werden mußte.

Dafür freilich steht außer Frage, daß wir in Euripides den Protagonisten des modernen Dramas zu verehren haben: er zuerst nuancierte die Leidenschaften, die jenseits des Heroischen verliefen; er zuerst gab eine charakteristische Psychologie des Individuums. In der Entwicklung zum Drama der christlichen Weltanschauung bedeutet er die wichtigste Zwischenstufe. Die reiche Entfaltung der Technik, die er bewirkte, kam reiner dann in der Komödie zur Geltung, die eine lange Reihe fruchtbarer Dichter fand, unter denen besonders Menander, den Goethe an Kunst neben Sophokles stellte, vielfach nachgeahmte Muster schuf.

Im ausgesprochenen Geiste des Protestes gegen diesen Niedergang des politischen, sittlichen und künstlerischen Lebens bewegte sich jedoch die Komödie des Aristophanes: dieses wunderbarste Gewächs, das doch wieder nur aus diesem von reichsten Kräften geschwängerten Boden sprießen konnte, für alle späteren Zeiten unerreichbar an Grazie und Reichtum der Farben in seiner phantastischen Gestalt, unerreichbar auch in seiner souveränen Ironie, in der Verwegenheit seiner Kritik, seines Spottes. Doch aller Frechheit stand als Gegengewicht die Unerlöschlichkeit des Glaubens an eine ideale Weltordnung gegenüber und adelte diese Kunst. In späterer Betrachtung verlor man nur auch bei Aristophanes das richtige Verhältnis aus den Augen: er war trotzdem nicht der Offenbarer seiner Zeit und der damals herrschenden Weltanschauung; er würde bei uns als ein Reaktionär angesprochen werden; er wurzelte nicht im Volksgeiste, vielmehr band er diesem eine flammende Zuchtrute. Seine Wirkung aber haben wir, wie oft bei ähnlichen Erscheinungen, im Geleß des Kontrastes zu suchen, das in entartenden Kulturen sich immer behauptet: die blutigen Striemen der satirischen Züchtigungen, die er an der demagogischen Meute vollzog, verursachten dieser wollüstigen Kitzel. Ein empfindendes böses Gewissen war jenem Volke fremd; noch immer überwog das Gefühl der Kraft, daß man alles ertragen müsse und daß der Streit der Vater aller Dinge sei, wie denn die Schadenfreude von den Griechen überhaupt als eine der Lustempfindungen des Daseins geschätzt wurde. So muß Aristophanes als eine demonstrative Erscheinung in der griechischen Theaterkultur betrachtet werden und nicht als eine entwickelnde, von der ein Stil ausgegangen wäre. Den Verfall des Theaters konnte er nicht aufhalten.

Schon in der klassischen Zeit war die Tragödie mit ihren nur erhebenden Stimmungen allein nicht ausreichend gewesen, das Genußbedürfnis der Menge zu befriedigen. Das damals schon angehängte „Satyrspiel“ sollte man darum nicht ausschließlich durch das ästhetische Geleß erklären: es habe nach der Erschütterung eine Ent-

lastung der Gemüter stattfinden müssen. Wenn die Tragödie ihren Zweck erreicht, Furcht und Mitleid, wie Aristoteles so weise definiert — und wie wir ihn, nach langem Streite um den Sinn seiner Lehre von der „Katharsis“, heute verstehen — „gereinigt“, das heißt in tapfere Empfindung der Bereitschaft gegen das tragische Geschick gewandelt hatte, so hätte doch gerade diese Stimmung, in der sie den vornehm Empfindenden entließ, das Bedürfnis eigentlich ausschließen müssen, diesen Gewinn schleunigst wieder durch eine heitere Auffassung des Daseins zu verwischen. Diese mehr moderne als griechische Interpretation des Daseins mag sich jedoch frühzeitig schon geltend gemacht haben, und so stellt sich vielleicht die Zugabe des Satyrspiels einfach als eine Konzession, wie wir sagen würden, an die „Galerie“ heraus: man sorgte auch für die, die im Theater keinen aristotelischen Reinigungsprozeß durchmachen, sondern sich nur amüsieren wollten. Denn auch zur guten Zeit schon trieben Gaukler, Mimen, Tänzer und Puppenspieler ihr Wesen auf den öffentlichen Schauplätzen und hatten nicht minder starken Zulauf als Sophokles und Aischylos. Im Gastmahl Xenophons fragt Sokrates einen Charlatan, wie er bei einer so traurigen Beschäftigung so lustig sein könne, und dieser antwortet: Ich lebe sehr angenehm von der Torheit der Menschen, die mir, indem ich etliche Stücke Holz in Bewegung setze, viel Geld einbringt. Zu des Euripides Zeit schon erlaubte man dem Puppenspieler Pothin die Benutzung jenes selben Schauplatzes, von dem sonst die feierlichste Weihe, „als ob die Gottheit nahe wär“, über das atemlos lauschende Auditorium sich breitete, so daß, angesichts dieser Blasphemie, vornehme Athener aufstanden und den entwürdigten Ort verließen.

Der kunstfeindlichen Stimmung Platos wurde schon Erwähnung getan; es war die Einsicht in das sich immer mehr entwürdigende Treiben der Künste, die sie ihm bewirkte. So kam er dahin, in seinem ‚Staat‘ für alle Kunsttätigkeit ein strengstes Gesetz zu heischen: nur, wer mindestens fünfzig Lebensjahre erreicht habe, solle sich mit der Dichtkunst befassen dürfen; die Polizei solle staatsgefährliche Lieder und Schriften verhindern und die Abfassung „loyaler“ Gedichte anbefehlen! Das war das schließliche paradoxe Ergebnis eines Kulturverlaufes, in dem sich Idee und Leben endgültig getrennt hatten.

Das Theater der Römer hat eine selbständige Bedeutung bekanntlich überhaupt nicht besessen. Höher als zu Adaptationen und Nachahmungen der schon verfallenen aber namentlich in der hellenistischen Periode üppig wuchernden griechischen Theaterkunst hat es in seinen besten Leistungen sich nie erhoben. Die populären Darstellungen pantomimischer Art, die Wett- und Tierkämpfe, die Nau-

machien, die Tingeltangel der Kaiserzeit, die Verkleidung aller Arten von Sport in theatralische Hüllen — das alles bietet eigentlich nur immer mehr entartende Formen griechischer Kulturmuster; in ein Volkstum versetzt, das, wie es früh zum Luxus zu neigen begann, bald auch des sittlichen Einklangs entbehrte, das nie eine ernsthafte religiöse Unterlage besessen hatte und in der immer zunehmenden Rassenvermischung, unter stetigem Wechsel der führenden Stände, im wüsten Hazart des Drängens und Treibens nach Macht kein soziales Ideal zu befestigen vermochte. Sittengeschichtlich die lehrreichste Epoche der Menschheit, kann sie hier übergangen werden, da ihr im Dramatischen keine vorbildliche Bedeutung beizumessen ist. Wohl aber ist zu betonen, daß Rom der geeignete Boden war, alle virtuosen Kräfte der übernommenen künstlerischen Kultur und alle technischen Künste des Theaters zur äußersten Entfaltung zu bringen und ihnen ein Fortleben durch die Jahrhunderte zu ermöglichen.

Nach anfänglich sehr schroffer Ablehnung aller theatralischen Künste und Kunstbesessenen seitens der älteren christlichen Kirchenväter, eines Tatian, Tertullian, Athenagoras und anderer, hatte allmählich das schon lange Zeit vor dem Stifter des Jesuitenordens adoptierte Prinzip von der Heiligung der Zwecke mit dem heidnischen Komödien- und Teufelswesen seinen Frieden gemacht. Denn als eine Maßregel kluger Ausnutzung vorhandener Triebe und nicht, wie die Theatergeschichte gern möchte, aus künstlerischen Bedürfnissen herausgewachsen, ist die Entstehung des geistlichen Volksschauspiels in den romanischen und deutschen Ländern des Mittelalters aufzufassen. Diese priesterlichen Dramaturgen verfolgten zunächst keineswegs ein künstlerisches Ziel; sie trachteten vielmehr, die „leider Gottes“ nun einmal vorhandenen unausrottbaren sündlichen Anlagen der Befehrten und zu Befehrenden dem einen großen Heilswende der Kirche anzupassen.

So brachte man in Griechenland, wo man die Reste des verfallenen attischen Theaters vorfand, zuerst gewisse szenische Gebräuche für die gottesdienstliche Liturgie in Anwendung: vom feierlichen Platz am Hochaltar las der Diakon die Legende, und von beiden Seiten her erschienen in festlichem Aufzuge die Priester, um die unterbrechenden Chorsätze im Wechselgesang auszuführen; zuletzt trat häufig der Heiland selber auf, von einem Geistlichen im „purpurnen Gewande“ dargestellt, und sang die Worte der Passion, so daß der kirchliche Akt sich schon dem Charakter eines Dramas näherte. Geburt und Tod Jesu Christi waren die gegebenen heiligen Stoffe; Weihnacht und Ostern erhielten durch diese Aufführungen eine besondere festliche Weihe. Auf diesem Wege schritt die christliche