

ZUR GESCHICHTE DER BÜHNENKUNST

I. Das gross angelegte Buch von Hein. Bulle 'Untersuchungen an den gr. Theatern' enthält ein Kapitel: 'Bühnenbild und Raummalerei' (S. 306—322). Sein Inhalt soll ertragreich für die Theaterforschung überhaupt sein. Weil 'die szenische Darstellung ihrer Natur nach den Zwang zum Raum' in sich enthält', so sucht Bulle durch eingehende Analyse der Bilderkompositionen nachzuweisen, dass dieselbe auch der Malerei den Antrieb zur Darstellung des Räumlichen gab (S. 329). Dadurch erhalten die grundlegenden Gedanken W. Wundts¹⁾ über die Einheit der musischen und bildenden Künste eine neue Bestätigung. Ob seine Ansicht ungeteilten Anklang finden wird, ist allerdings die Frage: es ist ja ebenso gut auch das Gegenteil möglich, wie es das Theaterleben der Gegenwart beweist: führende Bahnbrecher, wie Dingelstedt, Possart, E. G. Craig u. a. schufen ihre reformatorischen Szenenentwürfe unter unbezweifeltem Einflusse der Leistungen auf dem Gebiete der Malerei und Reliefkunst.

Wie dem auch sei, nach Bulles Untersuchungen ist der feste Zusammenhang der Bühnenkunst mit den bildenden Künsten, ebenso wie ihre wechselseitige Einwirkung, ganz sicher festgestellt, und auf diesem Boden kann man noch weiter bauen.

Die in Bewegung und Gebärde wechselnde Gestalt des Schauspielers ist für die mithandelnden Künstler wie für die Zuschauer zugleich ein plastisches Objekt, das in jedem Augenblick neu geschaffen wird. H. Brunn hat glänzend nachgewiesen, wie stark die griechische Plastik durch die Agonistik und Gymnastik beeinflusst wurde²⁾. Von dieser Seite erhielten seiner Meinung nach schon die Aegineten das Gefühl für das Mechanische, das nicht nur in jeder Einzelstellung, sondern auch in den gesamten Gruppenbildungen der Giebel herrscht.

¹⁾ Völkerpsychologie III² S. 549—553.

²⁾ Griech. Kunstgeschichte II S. 235 ff.

Solche Massenszenen, wie z. B. Aisch. Agam. 750 sqq. Soph. Trach. 94 sqq. 179 sqq. 225 sqq. 734, 970 sqq. Eurip. Hipp. 54 sqq. 198 sqq. 1265 sqq. Iphig. A. 627 sqq. Phoen. 443 sqq. 466—598, 1460—1796 und viele andere zeigen, wie oft das Bühnenbild neben drei Schauspielern noch eine grosse Schar der Mitspielenden enthielt. Wie wurden diese gruppiert? Der Zuschauer schaute dieses lebendige Bild mit dem Auge, das auf den Giebelgruppen der bekanntesten Tempelbauten an der streng durchgeführten symmetrischen Einheit seine Freude fand. Dieselben optischen Anforderungen seiner Zuschauer musste auch der Bühnenkünstler berücksichtigen. Darum konnte er nicht seine Statisten als eine bunte Menge frei nebeneinander stehen lassen und man darf vermuten, dass in der Bildung dieser Bühnengruppen dieselben symmetrischen Stellungen bewahrt wurden, welche die meisten Giebelgruppen des V. Jhds. zeigen. Einige Spuren davon lassen sich noch auf den Vasenbildern mit den Bühnendarstellungen nachweisen. Ausser dem oberen Streifen der Münchener Medea-vase zeigt z. B. die Lukanische Hydria mit der Darstellung der Choephoroi (abgebildet bei J. H. Huddilston, Gr. Tragedy in the light of vase paintings, Lond. 1898, S. 48) dasselbe Schema: d c b a b c d, wie es die Giebelgruppen von Olympia zeigen¹⁾. Und wie die Meister dieser Giebelgruppen, so konnten auch die Bühnenkünstler den Antrieb dazu von der Gymnastik und Kriegskunst bekommen. Der Vollender der attischen Bühnenkunst Sophokles *διεπονθήθη τὴν παλαίστραν* (vita) und war auch als Feldherr bekannt. Die wackeren *Μαραθωνομάχοι* in den Reihen des athenischen Publikums hatten grosse Vorliebe für alles, was mit der Kriegskunst verbunden war, wie es Arist. Frösche 1016, 1021 zeigen.

Cicero verlangt von seinem Idealredner, dass seine Bewegungen *non ab scaena et histrionibus, sed ab armis et palaestra* (De orat. III 220, vgl. § 83) entnommen seien. Hier kann er den Vorschriften seiner griechischen Quellen aus der besten Zeit folgen. Wie bekannt, durchdringt die strengste Symmetrie und eine in festen Zahlenverhältnissen sich ausprägende Gesetzmässigkeit den Aufbau der Hauptteile des

¹⁾ Vgl. Alkmenebild bei R. Engelmann, Archäol. Studien zu den Tragikern, Berl. 1900, S. 55 Fig. 19 und das Vasenbild mit der Andromeda, ebd. S. 73 f., 23. Über die Komposition auf Vasenbildern vgl. F. Studniczka, Archäol. Jahrb. XXVI (1911) S. 157—162.

griechischen Dramas. Sind diese Vermutungen statthaft, so entsteht eine harmonische Einheit der Kunstgesetze, welche die ganze Baugestaltung der Gesangspartien des Dramas ebenso wie seiner plastischen Formen beherrschen.

II. Bulle sucht nachzuweisen, dass manche Baueigenschaften des griechischen Theaters in Anpassung an die Bedürfnisse der Tanzbewegungen geschaffen wurden (S. 75, 212, 235). Der Keimgedanke der Szene selbst soll der auf der Orchestra von Anbeginn heimische Langaltar, um den getanzt wurde, sein (S. 77, 211). Aber die Vorstellung vom Betanzen eines Altars (vgl. z. B. Euanthius, De com. II p. 63 Kaibel: *chorus circa aras fumantes spatiatus nunc consistens nunc revolvens gyros cum tibicine concinebat*) ist 'nicht aus der Tragödie entnommen, sondern hineingetragen aus der gelehrten Spekulation des Altertums'¹⁾. Derselben Deutung widersteht aber am schärfsten die Benennung der Szene, welche gar keine Andeutung an den Altar enthält. Diese Hypothese legt ausserdem dem Tanze die Bedeutung bei, die ihm schwerlich gebührt. Zwar soll Aischylos nach alter Überlieferung (Chamäleon bei Athen. I 22 d) *τοῖς χοροῖς τὰ σχήματα ποιεῖν τῆς ὀρχήσεως*, aber schon Fr. Schoell²⁾ zeigte, wie gering der Beweiswert dieser Nachricht sei. Die Sache stünde wohl anders, wenn irgendwie zu belegen wäre, dass gerade die älteste Tragödie dem Tanze grossen Raum zugeteilt hätte. In den Texten des Aischylos und Sophokles kommen solche Stellen, wie Eum. 307 oder O. R. 896 zu selten vor und man bekommt den Eindruck, dass diese Dichter viel seltener in ihre Dramen Tanzszenen eingeführt hätten³⁾ als Euripides und die Meister der alten Komödie, besonders Aristophanes. S. 235 wird als Belegstelle der Tanzszenen der *μέση* fr. 107 K. aus Alexis *Κουρῖς* angeführt; v. 3—5 sagt dort Jemand: *μὴ γένοιτό μοι μόνῳ νύκτωρ ἀπαντῆσαι καλῶς πεπραγόσιν ὑμῖν περὶ τὸν βαλλισμὸν*. Kock z. St. verstand hier *βαλλισμὸν* als gleichbedeutend dem *ἐορτάζειν*, aber wenn es auch den Tanz bedeuten soll, so ist dieses Bruchstück mit solchen Stellen wie Arist. Lys. 392. 409, Vesp. 1470. Eurip. Phoen. 316 und 791 oder

¹⁾ E. Bethe, Hermes LIV (1924) S. 113.

²⁾ De locis nonnullis ad Aeschyli vitam pertinentibus. Jena 1876. S. 50.

³⁾ Vgl. F. Noack, *Σκηπὴ τραγικῆ*. Tübingen 1915. S. 10.

Hyps. fr. 752, 3 N. zu vergleichen, wo vom Tanzen nur gesprochen wird, ohne dass diese Worte als mit Tanz begleitet zu denken wären.

Seinen baugeschichtlichen Erörterungen legt Bulle (S. 212) die Vierecksform des Chortanzes zugrunde: leider wird dieselbe ebensowenig durch Athen. XV 678 belegt wie durch die Worte des Timaios über die *Λακωνισται*, ebenda ausgeschrieben (V 181 c: *ἐν τετραγώνοις χοροῖς ἦδον*). Beide Stellen stehen in keiner Beziehung weder zum Tanze noch zu den dramatischen Aufführungen überhaupt. Aischylos und Sophokles, die führenden Meister der tragischen Kunst, bauten die Wirkung ihrer Stücke auf musikalische Wirkung¹⁾, und hinter den Gesangspartien steht bei ihnen der Tanz, als begleitendes Verstärkungsmittel derselben, sichtlich zurück. Getanzt wurde dabei allerdings viel weniger als gesungen.

III. Im Schlusskapitel seiner Poetik (c. 26 p. 1462) behauptet Aristoteles, dass die besten (*ἐπιεικέις*) Zuschauer *οὐδὲν δέονται τῶν σχημάτων*: das verlangen nur *οἱ φασῖνοι*. Diese Ansicht wird dadurch begründet (1462 b), dass *ἡ τραγῳδία καὶ ἄνευ κινήσεως ποιεῖ τὰ αὐτῆς*, vgl. c. 6 p. 1450 b: *ἡ γὰρ τραγῳδία δύναμις καὶ ἄνευ ἁγῶνος καὶ ὑποκριτῶν*²⁾. Die grossen Dramatiker des V. Jhds. dachten darüber ganz anders, und das konnte nur den befriedigen, der für das Malerische in der Bühnenkunst keinen Sinn hatte. Das Drama ist für ihn nur eine Gattung der Dichtung; er sagt ja selbst c. 6 p. 1450 b: *ἡ ὅψις ἤμιστα οἰκῆιον τῆς ποιητικῆς*, vgl. c. 26 p. 1462 a *οὐ τῆς ποιητικῆς ἢ κατηγορία, ἀλλὰ τῆς ὑποκριτικῆς*.

Das kann vielleicht zur Erklärung einer Eigentümlichkeit in der Kompositionsart Menanders benutzt sein: seine grösseren³⁾ Bruchstücke enthalten nur sehr wenige Andeutungen über die Gebärden der handelnden Personen (Her. 15. Georg. 85. Perik. 64. Ep. 182. 230. 338. 464. Sam. 215. 240), dabei verlangen alle diese Stellen nur einfachste Handbewegungen, während gerade jene Szenen, welche dem lebhaften

¹⁾ E. Bethe, Griech. Dichtung S. 165.

²⁾ Näheres siehe bei H. Dinger, Dramaturgie als Wissenschaft (Leipzig 1904) II S. 28 ff.

³⁾ Kleinere, aus dem Zusammenhange gerissene Bruchstücke sollen hier beiseite gelassen werden, weil es meist zweifelhaft ist, ob Worte auch in der ersten Person von dem Sprechenden nicht jemand anderem in den Mund gelegt sind.

Spiele der Darsteller breiteren Raum lassen (Sam. 9—45. Epit. 465—485), nicht durch unmittelbares, in Handlungen vor den Zuschauern vorgeführtes Spiel dargestellt, sondern nur durch episches Erzählen der anwesenden Zeugen ersetzt werden. Bei ihm fehlen auch geringste Winke über das Aussehen des Antlitzes der handelnden Personen, welche bei Aristophanes im Gegenteil nicht selten zu finden sind. So z. B. Lys. 8: *τί συντεάραξαι; μὴ σκυθρόπαξ' ὃ τέκνον*, 426: *τί κέχηνας ὃ δύστηνε*. Die Maske erlaubte dem Schauspieler dies ebenso wenig darzustellen, wie den Befehl Thesm. 221 *φύσα τὴν γνάθον τὴν δεξιάν*, und diese Stellen gehören zu denen, welche nur an die Einbildungskraft der Hörer appellieren wollten.

Dieser Unterschied ist durch veränderte Ansprüche der Zuschauer an das Szenenbild zu erklären: Die Kunst des Zeitalters des Hellenismus mit ihren realistischen Wirklichkeitsbildern auf dem Gebiete des Porträts und des Genre¹⁾ verwöhnte das Auge der Zuschauer so sehr, dass auch dem Bühnendichter jetzt die Illusionsfähigkeit der Hörer durch die Worte des Textes in Bewegung zu setzen unmöglich wurde. So wurde das Drama ins reine Sprechstück umgebildet, wie es Aristoteles auch betrachtet. Eben darum wandte Menander so viel Mühe auf die Anpassung seines Textes an die Vortragsmittel der Darsteller, dass seine *λέξις* als *ὑποκριτικὴ* bezeichnet wurde (Demetr., De elocutione § 192), indem Mimik und Gebärdenspiel der Schauspieler nur sehr wenig von ihm berücksichtigt werden. Ob er dabei prinzipiell den Ansichten des Aristoteles folgte, soll dahingestellt gelassen sein.

Nach dem Vorbilde Menanders setzt Terenz eine Dialogszene des Apollodor in Monolog Erzählung um [Donat ad Hec. 825: *Graeca haec aguntur non narrantur*. Im Eunuchus (vgl. Donat v. 539) hat er umgekehrt aus dem Monolog einen Dialog gemacht]. Bei dieser Umarbeitung hatte er am wenigsten die Vorteile der Schauspieler im Auge, denen diese Szene (Hec. 816—840) gar keine Schwierigkeiten bereiten konnte. Ausserdem: gerade in dieser Richtung verfolgten die römischen Lustspieldichter einen ganz anderen Weg. Bei ihnen sind im Gegenteil nicht selten solche Stellen, wie Pl. Pers. 24 *edepol pulles* zu finden, vgl. Asin. 265. Bacch. 611.

¹⁾ L. von Sybel, Weltgeschichte der Kunst (1903²) S. 342—352.

Capt. 557. 594. 637. Cas. 982. Curc. 309. 311. Merc. 365. 373. Mil. 1272. Most. 811. Rud. 313. Truc. 290. 291. 321. Sehr bewegtes Spiel verlangen solche Stellen wie Pl. Asin. 702 sq. Cas. 875 sq. Men. 910. Mil. 201—213. Most. 265 sq. 465—468. Poen. 1048 sq. Ter. Phor. 211; vgl. Donat. zur Stelle: *hic locus actoris magis quam lectoris*¹⁾. Alle diese Andeutungen haben einen ganz anderen szenischen Wert als die oben angeführten aus Aristophanes, der für maskierte Schauspieler dichtete. Zu Rom wurde die Maske nur spät in den Bühnenapparat aufgenommen²⁾, was von A. S. W. Gowvergerens bestritten wurde³⁾. Seine Einwände sollen nicht nur durch die eben angeführten Stellen aus Plautus beseitigt sein, sondern auch durch ganz zuverlässige Nachrichten über Leistungen gerade auf dem Gebiete des Mienenspiels solcher Künstler wie Ambivius Turpio (Donat. ad Ter. Phor. 15) und Roscius (Cic. p. Rosc. c. 7, 21). Auch bei Aesopus konnte Cicero (de div. I 37, 80) *ardorem vultuum* preisen nur wenn derselbe ohne Maske spielte. So konnten die Meister der Palliata, Plautus und Terenz, an den unmaskierten Darsteller auch solche Forderungen stellen, auf welche Menander verzichten musste.

Odessa.

B. Warnecke.

¹⁾ Näheres siehe B. Warnecke, Ilbergs Jahrbücher XXV (1910) S. 580—594.

²⁾ J. van Wageningen, *Scaenica Romana* (Groningen 1907) S. 33—41.

³⁾ *The Journ. of Rom. Studies* II (1912) S. 65.