

## II. Das Theater der deutschen Renaissance

### 1. Versuch einer Theorie

Es soll eine Bühne rekonstruiert werden, Bühne in dem erweiterten Sinn, der Raum, Spiel, kurz alles umfaßt, was mit Ausnahme des Publikums zur Aufführung gehört. Damit wird Verzicht geleistet, die Aufführung, die Schaffung des theatralischen Erlebnisses selbst zu rekonstruieren, denn daran sind Bühne und Publikum gleich stark beteiligt.

Theatralische Realität entsteht aus dem Zusammenwirken von Bühne und Publikum. Theater wird von aktiv und passiv wirkenden Kräften geschaffen, es kann nur dort entstehen, wo ein Publikum der Bühne die Bereitschaft zur Illusion mitbringt. Es wäre sinnlos und unmöglich, eine Aufführung aus Ueberresten wie Text, Raum oder Bild allein rekonstruieren zu wollen, ohne den Menschen zu berücksichtigen, vor dessen Auge und Ohr, vor dessen Seele diese Darstellung, dieser Text in diesem Raum, zur theatralischen Realität wurde. War er imstande, aus Andeutungen, aus theatralischen Abbréviationen, das Ganze zu erkennen, oder mußte die Bühne seiner Vorstellungskraft mit allen Mitteln einer naturalistischen Darstellung nachhelfen? Hatte er den unbedingten Willen zur Illusion, oder stellte er dem Zustandekommen einer theatralischen Realität Widerstand entgegen? Auch für eine nur kurz zurückliegende Zeit sind diese Fragen nicht mit letzter Sicherheit zu beantworten, zumal nicht einmal die erste Frage entschieden ist, ob die stilisierte oder die naturalistische Spielform als die ursprünglichere, die primitivere zu bezeichnen ist. Erlebt der unbefangene Zuschauer<sup>127</sup> theatralisch intensiver, wenn angedeutetes Bühnengeschehen ihn zu stärkerer ergänzender Mitarbeit zwingt, oder wenn naturalistisches Bild und Spiel auf der Bühne einer realen Welt bis zur Nachahmung nahekommt? Die Entscheidung in dieser Frage, bei der die Faktoren Tendenz und Tradition wesentlich zu berücksichtigen sind, ist kaum für die heutige Zeit endgültig zu

127. Klette, W., Ueber Theorien und Probleme der Bühnenillusion. Diss. Erlangen 1911, berücksichtigt nur die Wahrnehmungen des ästhetisch geschulten Betrachters. — Kjerbüll-Petersen, L., Die Schauspielkunst. Berlin, Leipzig 1925, läßt die historische Wertung vermissen.

treffen, keinenfalls aber für eine vergangene Epoche, deren Menschen nachzuempfinden wir nicht imstande sind<sup>128</sup>.

Die Schwierigkeit löst sich auch dann nicht, wenn man den einzelnen Zuschauer und Zuhörer durch die Publikums-  
masse, die Kollektivseele ersetzt. Wenn auch zweifellos die Reaktionen auf ein bestimmtes Ereignis bei zwei durch Jahr-  
hunderte getrennten Volksmassen mehr Ähnlichkeit mitein-  
ander haben als bei zwei durch den gleichen Zeitabstand ent-  
fernten Einzelmenschen, so unterliegt diese Menge doch dem gleichen Gesetz der Wandlung wie der Einzelne und ist durch diese Wandlung der Betrachtung vom modernen Standpunkt aus ebenso unzugänglich wie der Einzelmensch. Diese Fremd-  
heit hat zur Folge, daß wir zu einer vollkommenen, zu einer wirklich lebendigen Rekonstruktion des Theaters vergangener Zeiten niemals kommen werden.

Immerhin läßt sich für die nicht rekonstruierbare unbe-  
kannte Größe „Publikum“ häufig ein Ersatzfaktor einsetzen, der wenigstens eine annähernd richtige Vorstellung vom Theaterbegriff vergangener Zeiten zuläßt: das ist der Stil-  
wille der einzelnen Epochen, der sich vor allem aus der bildenden Kunst der Zeit abstrahieren läßt. Kann man aus Bauten, Plastiken, Bildern einer Zeit ihr Raum- und Form-  
gefühl, ihr Sehen erschließen, so ist damit auch ein Hinweis auf die Art des theatralischen Sehens gegeben, auf das Bild, das der Zuschauer unter Zuhilfenahme seiner eigenen Phantasie aus dem Dargestellten zu schaffen bemüht ist. Erst mit dem seit Winkelmann und Lessing gewonnenen Bild der Antike verbunden können die Tragödien, die Amphitheater, die Vasenbilder eine Ahnung von der theatralischen Realität, vom Wesen des griechischen Theaters geben; der aus Einzel-  
erscheinungen gewonnene Begriff der Kultureinheit ist der Schlüssel zum Verständnis dieser und anderer bisher unge-  
deuteten Einzeldokumente.

Eine solche Betrachtungsweise ist heute für alle die Zeiten möglich, die eine in sich geschlossene Kultur- und Stilepoche darstellen, Zeiten, die ihr Kunstwollen, den Ausdruck ihrer Geisteshaltung, in überzeitlichen Denkmälern so fest und ein-  
deutig dokumentiert haben, daß wir es heute aus diesen Sym-  
bolen wieder herausabstrahieren können. Für das Deutschland der ersten Hälfte des 16. Jh. fehlt aber ein solches Sym-  
bol als eindeutiger Ausdruck. Späteste Gotik (Breisacher

---

128. L a c h m a n n dürfte kaum imstande sein, seine Behauptung S. 17: „Die Menge, die vor einer Terenzbühne saß, sah mit ihrem geistigen Auge eine Straße“ zu beweisen.

Hochaltar 1526) und reine italienische Renaissance (Fuggerkapelle 1512) stehen unvermittelt nebeneinander, es gibt keine Stileinheit, alles ist Bewegung zwischen zwei Polen. Ziel und Sehnsucht der Zeit ist die Synthese, Vereinigung mittelalterlicher Ueberlieferung mit den neueindringenden Ideen und Formen der italienischen, einer internationalen Renaissance. Die Renaissance kann in Deutschland das Mittelalter nicht ablösen, wie sie es in ihrer Heimat Italien tat, denn selbst um 1530 ist das deutsche Mittelalter nicht tot. Sie hat sich mit seinen gewaltigen lebendigen Kräften auseinanderzusetzen und muß um einen Ausgleich ringen. Renaissance in Deutschland ist nicht wie in Italien Wiedergeburt der Antike, sondern Umwandlung und Neubelebung des Mittelalters.

Dieser Vorgang des Ineinanderübergehens zweier Kulturen ist darum so unübersichtlich, weil die Verschmelzung ganz ungleichmäßig vor sich geht und in jedem Punkt abhängig ist von den vielen inneren und äußeren Bedingungen, die sich aus der Doppelantithese Mittelalter — Neuzeit, Reformation — Humanismus ergeben.

Man wird darum zuerst untersuchen müssen, welche Bühnenmöglichkeiten jede der beiden zur Vereinigung drängenden Kulturen zu bieten hat, und ob und unter welchen Umständen eine Annäherung und Verschmelzung dieser Formen zustandekommen kann.

Das repräsentative Theater des Mittelalters ist das geistliche Spiel, das aus der Kirche herausgewachsen ist und auf dem Markt der Stadt zur Aufführung gebracht wird. Mit der Erwähnung des geistlichen Charakters der Spiele ist bereits das Wesentliche über den Zuschauer gesagt: er bringt dem vom Gottesdienst hergeleiteten Spiel den denkbar größten Willen zur Illusion mit, die Bereitschaft, mit allen seelischen und geistigen Kräften die Darstellung der Passion oder eines anderen heiligen Stoffes als Realität zu erleben, zu glauben<sup>129</sup>.

Die religiöse Tendenz ist nicht an sich theatralisch wie etwa das Römische, sondern sie ist — wie das Mythische überhaupt<sup>130</sup> — illusionsfördernd. Die Bühne kommt durch ihre eigene Wirklichkeitsnähe dem Entstehen dieser theatralischen Realität entgegen. Die ganze Landschaft des Spiels

129. Wolff, L., Die Verschmelzung des Dargestellten mit der Gegenwartswirklichkeit im geistlichen Drama des deutschen Mittelalters. Dtsch. Vierteljahrsschrift f. Literaturwiss. u. Geistesgeschichte 1929, 2.

130. Mit dieser Wirkung rechnet z. B. sehr stark Richard Wagner. — Vgl. auch Kerr, A., Die Welt im Drama, Berlin 1917. Bd. III S. 62 ff.

ist auf dem Markt aufgebaut, eine kleine Stadt entsteht innerhalb der „wirklichen“ Stadt. Durch die Anordnung der einzelnen Häuser ist das Raum- und Zeitproblem mehr aufgehoben als gelöst, der Zuschauer sieht den Ortswechsel als wirklichen Ortswechsel in einem bestimmten Zeitablauf sich vollziehen. Das Nebeneinander und Nacheinander gewinnt eine eigene Realität, die zwar von der Wirklichkeit abweicht, in sich aber konsequent und einheitlich ist. Und weiter kann diese Bühne, weil sie den Wechsel von „innen“ und „außen“ sichtbar zu machen imstande ist, auf verdeckte Handlung verzichten. Es gibt kein „hinter der Bühne“ wie es keine Schauseite gibt, alles ist konzentrisch, räumlich orientiert. Der Zuschauer sieht, erlebt, wie eine heilige Geschichte auf dem Platz sich ereignet, zu einer Realität mit eigenen Raum- und Zeitgesetzen wird.

Daß die Verbindung von religiöser Spieltendenz mit realistischer Darstellung nicht Selbstverständlichkeit und einzige Möglichkeit ist, beweist das Theater der antiken Tragödie, das ebenfalls aus der kultischen Aufführung hervorging. Hier steht — bei Gleichheit des Illusionswillens — alles, was von der Bühne ausgeht, in schärfstem Kontrast zum mittelalterlichen Theater: der Spielplatz ist von der Zuschauermenge nicht allseitig eingeschlossen, sondern es gibt eine Bühnenrückwand, die zwischen sichtbarem und unsichtbarem Geschehen scheidet, also Verdeckung wesentlicher Handlungsteile ermöglicht. Raum und Zeit sind in ihrer Neigung zur Einheitsbewahrung wirklichkeitsfern, sie wollen nicht als Realitäten dem Zuschauer bewußt werden. Die ganze Aufführung ist nicht wie im Mittelalter Wirklichkeit — wenn auch höhere Wirklichkeit — in theatralischer Verkürzung, sondern sie ist Symbol dieses höheren Geschehens, Projektion ins Unreale.

Zwischen den beiden Formen des religiösen Theaters besteht also als einziger Vergleichspunkt nur die Tendenz. Der erhöhte Wille zur Illusion schafft im mittelalterlichen Spiel wie in der griechischen Tragödie dem Zuschauer stärkstes theatralisches Erlebnis. Bei dieser Gleichsetzung ist aber zu berücksichtigen, daß die religiösen Tendenzen an sich in beiden Fällen nicht als absolute Größen gleich sind, daß also auch die Ergebnisse — theatralisches Erlebnis beim mittelalterlichen und beim antiken Zuschauer — nicht tatsächlich gleich sind. Sie stellen nur die gleiche Stufe der Aufnahme- und Erlebnisintensität dar.

Mittelalterliches und antikes Theater stehen sich also durchaus antithetisch gegenüber, soweit man ihre im Kultischen

wurzelnden Formen in Betracht zieht. Mit diesem Abstand ist zugleich auch das Verhältnis der spätmittelalterlichen Bühne zum Theater der beginnenden Renaissance gegeben. Denn wenn man auch die wirklich zustande gekommenen Bühnenformen aus der Frühzeit der Renaissance nicht mit dem antiken Theater gleichsetzen kann, so ist doch unverkennbar das Streben und die theatralische Sehnsucht dieser Zeit auf ein Ziel, das Theater der Antike<sup>131</sup> gerichtet. Zwar dringen die Versuche eines Pomponius Laetus<sup>132</sup>, eines Jodocus Badius<sup>133</sup> nicht bis zur vollkommenen Erneuerung der antiken Bühne durch, doch übt diese fortwährend eine so starke latente Wirkung aus, daß man sie als die dem Theatergefühl der beginnenden Renaissance, des Früh-Humanismus gemäße Form bezeichnen kann, mit der sich die mittelalterliche Bühnenvorstellung auseinanderzusetzen hatte.

Es ergibt sich folgendes Bild der Antithese:

	Mittelalter	Antike (Renaissance)
Raum, Zeit:	real	indifferent
Handlung:	offen	verdeckt
Stil:	naturalistisch	unnaturalistisch

Zwei Kulturwelten schufen unabhängig voneinander ihr Theater, zwei Welten, die in der deutschen Renaissance aufeinandertrafen. Eine Angleichung ist bei der grundsätzlichen Verschiedenheit nicht denkbar, es gibt keinen gemeinsamen Punkt, der Ausgang einer Vereinheitlichung werden konnte.

In jedem der beiden Kulturkreise gab es aber neben dem religiösen Spiel noch eine zweite Art des Theaters: die komische. Wie neben dem geistlichen Spiel das Fastnachtspiel entstand, so entwickelte sich auf griechisch-hellenistischer Seite die Komödie, die zwar in ihren Anfängen noch kultische Bindungen zeigt, in ihrer endgültigen Prägung aber, die sie in Rom findet, rein komödiantisch ist. Die außerordentliche Bedeutung, die besonders Terenz auch in der Renaissance Deutschlands gewann<sup>134</sup>, ist zwar in erster Linie durch die

131. Zugrunde liegt die Form, die Vitruv V, 3—9 gibt.

132. Creizenach Bd. II S. 2 ff.

133. Herrmann S. 300 ff.

134. Herrmann, M., Terenz in Deutschland. Mitteilungen der Gesellschaft für deutsche Erziehungs- und Schulgeschichte, 3, 1. — Ditt-  
rich, P., Plautus und Terenz in Pädagogik u. Schulwesen der deutschen Humanisten. Diss. Leipzig 1915.

Schule geschaffen, die lateinische Lehrstoffe suchte; daneben wird aber schon verhältnismäßig früh die theatrale Bedeutung der Komödien erkannt. Diese Erkenntnis beruhte auf einem Analogieschluß: man mußte hier — nach anfänglicher Verkennung — vertraute theatrale Elemente spüren, die man in der Tragödie aus Mangel an Vergleichbarem nicht zu finden vermochte. Vom Fastnachtspiel zur römischen Komödie läßt sich die Brücke schlagen, die beim Vergleich der religiösen Formen des Theaters vergeblich gesucht wurde.

Die Erklärung für diese Zusammenhänge gibt die Entstehungsgeschichte: das Passionspiel und das tragische Theater entstanden aus Kultischem, sie übernahmen bestimmte Gestaltungsprinzipien aus dem Gottesdienst und verleugneten bis zuletzt ihre Herkunft — vom Stationenweg der Kirche, vom freistehenden Altar her — niemals. Der Lustspielbühne fehlt diese Gebundenheit: sie entsteht aus einem ursprünglichen Spieltrieb, der durch keinerlei formale Gesetze gebunden ist. Ihr Darstellungsstil ist weder sacral-liturgisch verwurzelt noch nachahmend naturalistisch, sondern er ist bestimmt durch die Freude am Komischen, an Uebersteigerung, er ist rein spielerisch und ohne Tendenz: Theater an sich.

Als man für das geistliche Spiel noch durchaus an den Einrichtungen der Simultanbühne festhielt, war das Fastnachtspiel schon lange bei der „modernen“, der zeitlosen Form der neutralen Bühne angelangt, des einen Bühnenraumes, der „alles“ darstellen kann. So stand es im formalen Gegensatz zum geistlichen Theater, dessen komische Einzelszenen überhaupt nur ein schwaches Bindeglied bildeten. Die Verbindung zwischen antiker Lustspielbühne und dem Theater der Tragödie war enger, sie war es sowohl ihrem Entstehungscharakter nach als vor allem auch in der Anschauung der Renaissance, die dazu neigt, die Begriffe Antikes Theater — Römische Komödie gleichzusetzen. In der Behandlung des Räumlichen und Zeitlichen herrscht noch prinzipielle Uebereinstimmung. Bei der Verteilung der Handlung überwiegt dann in der Komödie die unbedeckte Handlung gegenüber der Tragödie, und der entscheidende Unterschied liegt im Stil der Darstellung: Komisch gegen Pathetisch-stilisiert.

Der Vergleich für Fastnachtspiel und Komödie ergibt:

	Fastnachtspiel	Römische Komödie
Raum, Zeit:	neutral	indifferent
Handlung:	teilweise verdeckt	teilweise verdeckt
Stil:	komisch	komisch

Eine Abweichung besteht also nur noch im Räumlichen und Zeitlichen: dem einheitlichen unveränderten Spielplatz der Komödie steht die als neutral bezeichnete Bühne des Fastnachtsspiels gegenüber, ein Raum ohne bestimmte Bedeutung, der sich mit dem Spiel und durch das Spiel in die verschiedenen Orte wandelt. Da im Zeitbegriff der Unterschied weniger spürbar ist — die Komödie behandelt die Zeitverhältnisse willkürlicher als die Tragödie — handelt es sich also darum, im Räumlichen einen Ausgleich zu schaffen. Diese Synthese vollzieht sich, sie vollzieht sich aus dem Weltgefühl der Zeit heraus.

Die Renaissance schafft ein neues Verhältnis des Menschen zum umgebenden Raum, nicht mehr Unterordnung, die das Mittelalter forderte, sondern Beherrschung: der Mensch wird zum Mittelpunkt, zur zentralen Macht, die die Umwelt belebt. (Gotischer Dom — Zentralbau der Renaissance). Diese Umkehrung der Beziehung gibt auch die geistige Begründung für den Wandel der Bühnenauffassung vom Mittelalter zur Neuzeit. Im Passionspiel ging der Mensch durch die verschiedenen getrennt sichtbaren Orte der Handlung hindurch, und der ihn umgebende Raum bestimmte jedesmal die Situation. Die Renaissance löst das Problem von einer neuen Seite, sie gibt Ortswechsel nicht mehr als Realität, sondern als Erlebnis des Menschen. Der Mensch auf der Bühne wandelt den neutralen Raum zur ihm gemäßen Umwelt, und der Zuschauer erlebt in jeder Szene die Einheit von Mensch und Raum. Wenn z. B. im Drama vom Verlorenen Sohn der Sohn sich vom Vater getrennt hat und nun allein auf der Bühne steht, so bedeutet das „Fremde“, erscheint zwischendurch in einer Einzelszene der Vater, so umgibt ihn „Heimat“. Das ist das eigentlich Neue, was die Renaissance, nachdem sie das erste Stadium des Wiederaufnehmens antiker Vorstellungen überwunden hat, ausdrücken will. Sie schafft aus vorhandenen Bühnenformen die ihr gemäße Bühne, die es ermöglicht, dem neuen Weltgefühl theatralische Gestalt zu geben. Diese Form aber ist gefunden, wenn man der Bühne der römischen Komödie die Wandlungsfähigkeit gibt, die das Fastnachtspiel als primitives Hilfsmittel schon immer besaß.

Die neue Bühne war aus der Verschmelzung zweier Komödienbühnen entstanden, sie war ursprünglich also selbst auch Komödienbühne. Das Bewußtsein dieser einseitigen Bestimmung geht aber schon bald verloren, die nächste Stufe der Entwicklung bringt die Gleichsetzung der Begriffe Komödie und Theater. Namen wie „*comoedia tragica*“, „*comoedia*

sacra“ enthalten in dem Augenblick keinen Widerspruch mehr, in dem diese Gleichsetzung stattgefunden hat, der Begriff des Komödiantischen zum Theatralischen sich erweitert hat.

Die Entwicklung, die das von der Komödie her gewonnene Theater nimmt, ist mit dem Begriff der „*comoedia sacra*“ auf die einfachste Formel gebracht. Das Theater wurde vor allem von der Schule gepflegt, die damit ein Erbe der Kirche antrat, es stand im Dienst der Schule und hatte ihren Zwecken zu dienen. Dazu konnte aber das Komödienhafte in seinem ursprünglichen Sinn — als Spiel um des Spieles willen — nicht genügen, und darum gab die Schule dem Theater einen neuen Gehalt, den pädagogischen. Damit brachte sie ein durch und durch theaterfremdes, untheatralisches Element auf die Bühne. Nur-pädagogisches Theater ist kein Theater, es kann nicht für sich bestehen, weil reine Tendenz illusionseindlich ist. Man mußte sich darum entschließen, eines der als theaterwirksam bekannten Elemente dem Pädagogischen zu verbinden, entweder das an sich theatralische komische oder das nur mittelbar illusionsefördernde religiöse.

Die Möglichkeit, Komödie und pädagogische Tendenz zu verbinden, ist eine der brennendsten Bildungsfragen dieser Zeit: gehören Plautus und Terenz in die Schule? Eine endgültige Uebereinstimmung der Meinungen wird nicht erreicht, wenn auch mit dem Uebergang vom Humanismus zur Reformation die Ablehnung der „heidnischen“ Komödien stärker in den Vordergrund tritt. Immer häufiger wird der „*Terentius christianus*“ für die Schule gefordert. Das bedeutet, daß man es nun einmal mit der Verbindung von Religiösem mit Pädagogischem versuchen will. Die Illusionsbereitschaft, die dem religiösen Spiel immer noch entgegengebracht wird, soll dem pädagogischen Theater zu einer Wirkung verhelfen, die sich dieses als Tendenz-Theater selbst nicht zu verschaffen vermag. Damit wird die bisher fehlende Verbindung nach rückwärts, zum geistlichen Theater des Mittelalters geschaffen. Denn es zeigt sich, daß mit dem religiösen Inhalt bestimmte Formvorstellungen verbunden sind, die bei der Anknüpfung an die biblischen Stoffe jetzt auf die neue Bühne mitübernommen werden.

Vom mittelalterlichen Passionspiel gab es keinen Weg der Weiterentwicklung; erst jetzt, nachdem durch Vermittlung der komischen Bühnen das Neue entstanden war, hatte man für einzelne Formelemente der mittelalterlichen Bühne auch wieder Verwendung, ohne daß sie eigentlich aus dem ver-

änderten Raumgefühl sich ergeben hätten. Diesen Ablauf zeigt 3. B. die wechselnde Einbeziehung des Innenraumes:

1. Die mittelalterliche Bühne schafft den Innenraum, sie kann wechselnd Szenen zeigen, die vor und in dem Haus spielen.

2. Die Renaissancebühne kennt gemäß ihrer Entstehung keine Darstellung des Innenraumes und sucht sie auch zunächst nicht, da ein solcher Wechsel von innen und außen nicht wie der Ortswechsel veränderte Haltung des Menschen zur Umwelt bedeutet, sondern rein theatralisch ist.

3. Die erweiterte Renaissancebühne sucht nach theatralischen Hilfsmitteln und übernimmt von der mittelalterlichen Bühne den Innenraum als fertige Form.

Ebenso ist der umgekehrte Fall denkbar, daß die Renaissancebühne das Simultanprinzip wieder aufnimmt, dabei eine Anzahl von Einzelbühnen nebeneinander stellt, von denen jede einzelne wieder eine Komödienbühne ohne Innenraum ist.

Da die Entwicklung an den einzelnen Stellen ganz ungleich vor sich geht, gibt es also gleichzeitig drei Haupt-Typen nebeneinander:

1. die rein mittelalterliche Bühne,
2. die Renaissancebühne,
3. die erweiterte Renaissancebühne, die Elemente der mittelalterlichen Bühne einbezieht.

Da die Simultan-Raumbühne des Mittelalters sich nur im wirklichen Volkstheater erhält und in ihrer unvermischten Form für das Schultheater ganz ausscheidet, hat die Untersuchung im weiteren Verlauf sich nur mit den beiden anderen Typen zu beschäftigen.

Bei der reinen Renaissancebühne, also der rückwärts geschlossenen Bühne mit einem neutralen Spielplatz, der seine Bedeutung mit dem Verlauf der Handlung wandelt, können nach der Ausgestaltung dieser Rückwand sowie nach Anzahl und Lage der Auftrittsmöglichkeiten noch mehrere abweichende Formen unterschieden werden. Ganz besonders aber der dritte Typ, die erweiterte Renaissancebühne, umfaßt eine Gruppe stark untereinander verschiedener Bühnen, wie die bereits genannten Mischformen aus Neutralbühne und Innenraum oder Simultan-Anordnung mehrerer Neutralbühnen.