

## Berichte

### über die bei den Versammlungen des Vereins von Altertumsfreunden gehaltenen Vorträge.

(Vgl. B. J. 124, S. 198 ff.)

Am 11. November 1917 sprach Herr Geheimrat Winter über „Stilbesonderheiten in der römischen Architektur Galliens und des Rheinlandes.“ Der Vortrag wird, mit einem später gehaltenen vereinigt, im nächsten Hefte der Bonner Jahrbücher erscheinen.

Am 9. Dezember 1917 wurde die Zweihundertjahrfeier von Winkelmanns Geburtstag begangen. Herr Professor Frickenhaus (Strassburg i. E.) sprach über „antike Bühnenkunst“<sup>1)</sup>. (Hierzu Taf. XXXVII.)

Mitten in die Zeit, in der deutsche Heere auf italienischem Boden kämpfen, fällt der 200 jährige Geburtstag des grossen Gelehrten, der als reifer Mann im Verlaufe weniger Jahre fast zum Römer wurde und der mit dem, was er in Italien geschaut und geschrieben, die deutsche klassische Bildung begründen half. Johann Joachim Winckelmann, der Schustersohn aus Stendal in der Altmark, hat in der Jugend viel leiden müssen und davon einen dauernden Widerwillen gegen sein Vaterland behalten. Auf der Universität lernte er nur das gelehrte Handwerk und begann den pedantischen Betrieb der Wissenschaft zu verachten. Aber während er dann ein unerfreuliches Schulmeister- und Beamtenleben führte, wurde er als Philologe und Historiker heimisch in der Vergangenheit, und nachdem er in Dresden zum Kunstgelehrten geworden war, gelang es ihm um den Preis seiner Religion, als sächsischer Stipendiat nach Rom geschickt zu werden. Während der siebenjährige Krieg Deutschland durchtobte, waren ihm dreizehn überaus glückliche italienische Jahre beschieden; die Häuser und Herzen der Künstler und Gelehrten erschlossen sich ihm ebenso wie die Sammlungen und Ausgrabungen. So entstand ihm eine Fülle von Schriften, vor allem die Geschichte der Kunst des Altertums, deren neue Bearbeitung eben vollendet war, als eine italienische Kanaille 1768 den Meister zu Triest in der schauerlichsten Weise ermordete.

1) Der Vortrag gelangt unverändert zum Abdruck. Die Anmerkungen geben die Vorlagen der zu ihm gezeigten Lichtbilder an.

Doch nicht Winckelmanns Leben wollen wir heute erzählen, am wenigsten hier in Bonn, wo bis vor wenig Jahren Karl Justi gelehrt hat, er der in liebevollster Hingabe und mit weitestem Umblick uns das Bild des grossen Mannes und seiner Zeitgenossen zeichnete. Und wer möchte es ferner wagen, nach der begeisternden und glänzenden Preisschrift Herders, die zur Zeit ihrer Entstehung leider ungedruckt blieb, und nach Goethes weiser und klarer Würdigung noch einmal den ungeheueren Einfluss zu schildern, den Winckelmanns Kunstgeschichte auf die geistige Gesamtbewegung unseres Klassicismus und auf unsere deutsche Literatur und ihre Wertung im Auslande üben durfte? Wir werden es niemals vergessen, dass der grosse Gelehrte als erster den tiefen Zusammenhang der Kunst mit dem Leben erkannt, ein Verhältnis des Menschen zur Kunst geschaffen und dass er die Kunstbetrachtung zu einem Bestandteil der Allgemeinbildung gemacht hat; aber zugleich wollen wir uns auch ehrlich gestehen, das wir die Vergangenheit und im besonderen die Antike heute bereits mit etwas anderen Augen ansehen als Winckelmann. Sein Evangelium schon in Dresden lautete: „die Griechen allein seien Muster alles Schönen in der Kunst nach ihrer vollkommenern Natur und dem Vorzug ihrer Werke an schöner Form, natürlichen Gedanken und sanfter oder erhabener Einfach.“ Dieser überschwenglichen Schätzung der Alten entsprach die Verachtung, ja stellenweise der Hass gegen die nichtklassische Kunst. So schreibt Winckelmann in einem Briefe: „Es ärgert mich, dass ich aus Gefälligkeit einigen neueren Künstlern gewisse Vorzüge eingeräumt. Die Neueren sind Esel gegen die Alten, von denen wir gleichwohl das Allerschönste nicht haben, und Bernini ist der grösste Esel unter den Neueren, die Franzosen ausgenommen, denen man die Ehre in dieser Art lassen muss. Ich sage dir eine Regel: bewundere niemals die Arbeit eines neuen Bildhauers.“ Mit peinlichen Gefühlen lesen wir heutigen, die den Barock bewundern und verstehen gelernt haben, solche Sätze, und wir müssen zugleich zugeben, dass die Isolierung der antiken Kunst ihr auf die Dauer nicht heilsam gewesen ist. Je grossartiger die dithyrambischen Schilderungen Winckelmanns waren und je mehr er durch sie das Urteil seiner Zeitgenossen bestimmte, um so schwerer wurde damit den späteren eine unbefangene Schätzung gemacht. Es ist schwerlich Zufall, dass der erst in unsern Tagen entdeckte, von Winckelmann am wenigsten gekannte Teil antiker Kunst, der Archaismus, uns besonders lieb wurde, eben weil er uns noch zum neuen Erlebnis werden konnte. Es ist ja der antiken Kunst und damit der archäologischen Wissenschaft sicherlich zu gute gekommen, dass an ihr zum ersten Male die Gesetze stilistischer Entwicklung gefunden wurden, und immer noch erscheint ihr Gesamtgebiet dem Vertreter der neueren Kunstgeschichte als ein besonders wohlgepflegter Garten; aber die Mauer, die Winckelmann um die Antike her errichtete, muss teilweise noch weiter abgetragen werden, damit der innere Reichtum und die Eigenart der alten Kunst unserm heutigen Streben wieder voll zu gute kommen. Denn darin halten wir es mit einem der Führer der modernen Kunstbewegung, mit Peter Behrens: „Wir haben viel gearbeitet und viel ge-

wertet und sind des Spielens überdrüssig, des Spielens mit den alten Formen. Wir fühlen, dass wir für das praktische Leben etwas erreicht haben, was nie da war und was nicht verlierbar ist, und dieses Gefühl stimmt uns froh. Wir können unsere Kräfte betätigen, unsere Bedürfnisse befriedigen. Wir können ein übriges leisten mit unseren Kräften und werden dann grössere und höhere Bedürfnisse haben und werden auch diese stark und schön befriedigen. Wir gehen einer, unserer Kultur entgegen.“ Das ist neudeutsche Gesinnung, wie sie uns vor allem während des Krieges ansteht, und mit ihr wollen wir an die Aufgabe des heutigen Tages herantreten. Von den Griechen Winckelmanns soll, wie stets an diesen Gedächtnistagen, gesprochen werden, aber wir wählen einen Teil ihrer Kultur, den Winckelmann und seine Zeit noch rein literarisch bewertete, um dessen Verständnis wir uns aber wegen der künstlerischen Probleme der Gegenwart mit fast leidenschaftlichem Eifer bemühen: die antike Bühnenkunst. —

In keiner Zeit sind die Grundprinzipien der Theaterkunst lebhafter erörtert und liebevoller ausgeprobt worden als in der Gegenwart. Von Meinungen und Bayreuth ging die Bewegung aus, die immer weitere Kreise zog; seit der Jahrhundertwende hat auch die bildende Kunst erfolgreich mitgeholfen, und das Ergebnis ist eine Blüte des Theaters und eine Freude an ihm, wie sie niemals vorher bei uns bestand. Nicht nur jagten sich die technischen Versuche in Beleuchtung und Hintergrund, Gebärde und Maske, Bühne und Zuschauerraum; auch das Verhältnis von Drama und Oper, Schauspielkunst und Tanz, illusionistischer und dekorativer Gestaltung, Naturalismus und Stil wurden mit neuem Ernst erörtert, ja man könnte fast meinen, dass der Begriff des Spieles neu entdeckt worden sei. Unsere Schulen pflegten das Drama nur als Dichtung, als Literatur zu betrachten; wir aber beginnen es wieder als ein sichtbares, schaubares, hörbares, miterlebtes anzusehen. Und indem wir so einen Sinn zurückgewannen, den wir lange Zeit fast entbehrt hatten, wurden uns einige grosse Namen der Vergangenheit ganz neu lebendig, vor allem Shakespeare, den wir bis dahin meist nur als Dichter liebten und den wir jetzt auch als den unerreichten Bühnenmeister erkannten. Wir lebten uns ein in vergangene Bühnenformen, so das italienische Kulissentheater und die altenglische Bühne, das Gartentheater des Rokoko und die Simultanbühne des Mysterienspiels. Die Antike aber hat bisher von dem Geiste der neuen Zeit vielleicht am wenigsten gespürt, nur hier und da erwiesen die Orestie und der Ödipus ihre alte Kraft. Und doch erinnern schon die Worte auf ewig daran, wo Drama und Theater, Tragödie und Komödie, Orchester und Scene erfunden und ausgestattet wurden. Wir aber wollen die alte Kunst da packen, wo sie uns interessiert und fördert, und der festliche Winckelmannstag ist uns doppelt willkommen um künstlerische Probleme des Altertums und der Neuzeit in nahe Beziehung zu setzen.

Was ist Bühnenkunst? Einer der einflussreichsten unter den modernen Bühnenreformern, der Engländer Edward Gordon Craig, sagt darüber so: „Die Kunst des Theaters ist weder die Schauspielkunst noch das Spiel, es ist

nicht Ausstattung und nicht Tanz, aber es ist alles zusammen, was diese Elemente in sich hat: die Bewegung, die der Geist der Schauspielkunst ist; die Worte, die der Halt des Stückes sind; die Linien und die Farbe, die die Ausstattung ausmachen; und der Rythmus, der das Wesen des Tanzes ist.“ Allerdings besitzen wir ja nun von den meisten der alten Dramatiker lediglich die Worte; von Aeschylus und Aristophanes, Lope und Shakespeare ist wenig mehr als der Text übrig geblieben. Aber wer es, ganz in Winckelmanns Geist, versteht, sich in die äussere und innere Verfassung der einstigen Zuschauer, für die der Dichter schrieb, hineinzudenken, wer sich in die Kunst und das sonstige Empfinden jener Zeiten eingelebt hat: dem werden im Angesicht des Bühnenraumes, dessen architektonische Gestaltung den Charakter der dramatischen Durchführung so wesentlich bestimmt, die erhaltenen Verse auf geheimnisvolle Weise lebendig. Wie unscheinbare Reste oft die Kraft besitzen, die Augen, die auf ihnen einst ruhten, und die Hände, die sie hielten, von den Toten zu erwecken, so dürfen wir hoffen, dass die grossen Gestalten des geschriebenen Dramas zu schreiben und zu sprechen beginnen, wenn unsere Phantasie sie wieder auf die Bretter stellt, über die sie einst dahergingen. —

Wenn wir vom antiken Theater schlechthin reden, so pflegen wir uns nicht immer klarzumachen, dass jenes eine fast tausendjährige Geschichte erlebte und dass die Formen seines Anfangs und seines Endes sich weniger glichen als das Renaissancetheater dem heutigen. Was Winckelmann für die bildende Kunst der Alten gefunden, gilt auch für ihre Schaubühne. Von den drei deutlich geschiedenen Entwicklungsstadien kannte er, vor allem durch Herkulanum, nur das letzte, das auch uns auf den ersten Blick am vertrautesten bleibt, zumal an ihm der Ruhm der stärksten baugeschichtlichen Wirkung, ja des ersten Welttheaters haftet. Wie die Italiener der Renaissance vor dreihundert Jahren ihre Oper und ihren Opernbau der ganzen europäischen Welt aufzwangen, so zeugt noch heute eine grosse Zahl stolzer Ruinen von dem Herrschaftsgebiet der römischen Mimen: in Arabien und Syrien, Kleinasien und Griechenland, in Afrika und Sizilien, Italien, Frankreich und der Schweiz ragen sie empor; ja ebenso wie wir auf deutschem Boden, in Trier, ein gutes Beispiel der für Tierhetzen errichteten Amphitheater nach Art des Kolosseums besitzen, so bewahrte uns Mainz die Reste eines wirklichen römischen Theaters von dem Typus, der uns hier vorerst beschäftigt. Denken wir uns in eines dieser Gebäude hineinversetzt<sup>1)</sup>. Das Halbrund der steinernen Sitze steigt hoch empor und mit ihm der gegenüberliegende Bühnenbau; nur oben gegen den Himmel kann der Blick entfliehen, wofern nicht das riesige Sonnensegel ausgespannt ist und den Raum auch hier abschliesst. Niedrig (damit die ganz unten sitzenden Rats Herrn einen guten Überblick haben), mit geringer Tiefe, aber um so grösserer Breite bietet sich der Bretterboden der Bühne den Zuschauern, auf den Seiten durch hohe turmartige Bauten eingefasst und

1) d'Espouy, Fragments d'architecture antique. I. Taf. 100.

oben durch eine kostbare Holzdecke abgeschlossen. Die äussere Umgrenzung des eigentlichen Spielplatzes ist weiter, lockerer als in unseren Theatern, die mit künstlicher Beleuchtung die Blicke in die Bühnenöffnung hineinziehen, aber es ist doch schon ein Rahmen, und aus ihm leuchtet nun eine in mehreren Stockwerken prunkvoll aufgebaute Architektur strahlend in den riesigen Raum hinein. In Ephesos<sup>1)</sup> etwa springen die Säulengruppen zwischen den fünf Türen der unteren Reihe kräftig aus der Wand hervor, biegen nischenartig zurück und tragen ein zweites Stockwerk, das in kleine Giebel endet; ja eine spätere Zeit hat etwas weiter rückwärts noch ein drittes Geschoss aufgesetzt und so die reichbewegte und starkgegliederte Wand in einem leichteren und flacheren Aufbau ausklingen lassen. Tritt man näher heran an einen Ausschnitt derselben Fassade<sup>2)</sup>, so staunt man über die üppige Pracht der Einzelformen, die wechselnden Nischen, die Gegensätzlichkeiten der glatten Säulen und reichornamentierten Pilaster und Friese und die riesige Kraft und Eindringlichkeit, die repräsentative Fülle der Durchführung. Was mussten das für Spiele sein, die von so lärmender Bewegung des Hintergrundes nicht von vorne herein totgemacht wurden? Was für Menschen vermochten sich vor solch gigantischer Kraft die Aufmerksamkeit zu erzwingen? Bedürfen die Helden einer Wagneroper schon der Vollkraft ihrer Posen und Stimmen, um die massigen Szenerien einzelner Akte zu füllen: wieviel einsamer und schwächer mussten sich die römischen Mimen in dem so weiten und häuserhohen, pomphaften Raume, der stets gleich blieb, fühlen.

Es ist ein stolzes Vorrecht des Bayreuther Hauses, dass in ihm nur Werke einer einzigen Zeit, ja eines einzigen Mannes zur Darstellung gelangen. Ebenso wie aber unser Gegenwartstheater die für eine ältere, einfachere Bühnenform gedachten Dramen der Vergangenheit nicht missen mag, sondern ihren Rythmus und ihre Gesamterscheinung oft dem neuen Bau und seinen Möglichkeiten anpasst — so verfahren auch die Römer der Kaiserzeit mit den Dramen der älteren griechischen Epoche. Am wenigsten mag darunter die Komödie gelitten haben, obwohl sicherlich nicht nur die Umsetzung in die fremde Sprache eine Vergröberung bedeutete, sondern auch der unruhigere Raum. Aber das kann man nur ahnen, wie denn die in noch früher Zeit entstandenen Komödiendarstellungen ganz griechisch anmuten, so die Neapler Szene<sup>3)</sup> mit ihrem noch mehr reliefartig gegliederten Hintergrunde, vor dem ein Mädchen dem fröhlich vom Bankett heimkehrenden und von dem treuen Sklaven gestützten Bürschen aufspielt, während der Papa links zornig herbeieilt und nur mühsam von seinem alten Freunde beschwichtigt wird. Deutlicher war die innere Wandlung der Tragödie. Senekas Stücke sind vermutlich niemals aufgeführt worden, aber ihre bombastische Sprache und ihre schwülstige Grausamkeit, die so unangenehm auf die Anfänge der neuzeit-

1) Forschungen in Ephesos II Taf. 7.

2) Forschungen in Ephesos II Taf. 8.

3) Brunn-Bruckmann Taf. 630.

lichen Tragödie eingewirkt haben, erscheinen dem kaiserzeitlichen Bühnenraum beinahe angemessen. Prunkvolle Aufzüge mit rasselnden Waffen und überladenen Kostümen, mit seltenem Getier und rollenden Wagen beglückten den römischen Bürger. Szenen solcher Art wurden älteren Stücken neu eingefügt, und dem zeitgenössischen Empfinden wurde auch die Gesamterscheinung des einzelnen Tragöden angepasst, der in dieser Zeit den hohen Stelzfuss des Kothurn und durch ihn die drastisch steife Bewegung und die schreckhafte Gesamterscheinung erhielt, wie sie uns die im Pariser Petit Palais aufbewahrte Elfenbeinfigur Castellani zeigt<sup>1)</sup>.

Für gewöhnlich allerdings wollte der Römer nicht viel von griechischer Komödie und Tragödie wissen: er verlangte nach mehr Tanz und mehr Musik, und so entstand eine mehr pantomimische Oper, gespielt von einzelnen Verwandlungs- und Tanzkünstlern, die von einem ganzen Orchester und einem Chor unterstützt wurden. Dazu half ein reicher Bühnenapparat mit Versenkungen und Springbrunnen, künstlichen Aufbauten und Flugmaschinen, mit den gewagtesten Entblössungen und raffinierten Balletszenen. Wir besitzen zwar nicht die Libretti, aber die Beschreibungen solcher mythologischer Tanzspiele, und wir finden ähnliche auf pompejanischen Wänden gemalt; so stehen etwa vor einer ganz leicht und locker gemalten Architektur die Figuren eines Marsyasstückes<sup>2)</sup>: in der linken Türe Athena, in der mittleren Apoll und rechts Marsyas, in Wirklichkeit alle wohl gemimt von einem und demselben Künstler, der bei blitzschnellem Kostümwechsel nacheinander in den verschiedenen Männer- und Frauenrollen erschien. Denn wie noch in der Frühzeit Shakespeares trat im hohen Drama der Antike keine Frau auf, sondern nur in den zwar untergeordneten, aber nicht weniger beliebten Zwischenspielen des sog. Mimus. Und da ist es nun sehr lehrreich zu erfahren, dass bei derartigen Spielen vor der mächtigen Säulenwand ein Zwischenvorhang gespannt wurde, der einen neutralen und stilleren Hintergrund bildete und nicht nur die körperlichen Qualitäten der Spieler mehr zur Geltung brachte, sondern der auch die Phantasietätigkeit des Hörers lebhafter anregte. Jene Säulen mussten immer einen Prunkbau, einen Palast vorstellen (merkwürdig genug, dass sie in der Komödie als Bürgerhäuser zu gelten hatten): eine Leinwand konnte alle Orte der Welt und dazu noch in ständigem Wechsel bedeuten.

Um nun aber zu den Aufführungen hohen Stils zurückzukehren, so dürfen wir endlich nicht den grossen Vordervorhang der kaiserzeitlichen Bühne vergessen. Von oben konnte er wegen der gewaltigen Wandhöhe nicht herabgelassen werden, daher liess man ihn an Masten aus dem Boden hervorsteigen. So fehlte schon damals nicht die bewegliche „vierte Wand“, wie wir denn überhaupt die Verwandtschaft unseres heutigen Theaters mit dem römischen in vielen Punkten lebhaft empfinden, und um zu zeigen, dass das kein Zufall ist, genügt ein Blick auf Palladios Teatro Olimpico in Vicenza<sup>3)</sup>, das einer-

1) Mon. dell' Inst. X1 13.

2) v. Cube, Die römische scaenae frons (1906) Taf. 6.

3) A. Streit, Das Theater (1903) Taf. XII.

seits die an das Altertum anknüpfenden Versuche des XVI. Jahrhunderts abschloss und mit dem andererseits das moderne italienische Operntheater begann. —

Das Welttheater der Römer, das zeitlich und räumlich so ausserordentliches gewirkt hat, ruhte auf dem Nationaltheater des Hellenismus, jenes späten Griechentums zwischen Alexander und Cäsar, dessen Heiterkeit Nietzsche eine Abendröte genannt hat. Die eine Kultur entstammte der andern, und doch ist alles so sehr verändert von der künstlerischen Atmosphäre an. War dem Römer das Schauspiel ein Vergnügen neben dem Circus, zwar ein Fest aber ohne Frohsinn, eine Augenweide aber kein Spiel, so spürt man selbst beim hellenistischen Drama die Nähe des Dionysos, wobei sein Name mehr die Bedeutung eines Symbols und einer Stimmung als eines Glaubens hat. Nur an seinen Festen erschienen all die frohen und ernsten Gestalten des Dramas, und sie gehörten eng zusammen mit Mummenschanz und Reigentanz, Schmaus und Wein, Sonne und Frühling. Mit solchen Empfindungen zog man zum Bezirk des Gottes, bei dem das Theater lag.

Was eine hellenistische Bühnenanlage war, das haben wir erst seit etwa 40 Jahren, nicht auf einmal, sondern Stück um Stück und mit reichlichen Irrwegen kennen gelernt. Allenthalben, wo nach Alexander Griechen wohnten, hat man ähnliches gefunden, in Sizilien und Unteritalien, Griechenland und Mazedonien, Kleinasien und Syrien, Aegypten und Babylon. Stets ist es eine lockere, frei gegliederte Baugruppe, die Zuschauer auf den Stufen eines Hanges und unten vor ihnen das Bühnenhaus. Die meisten sehen über dieses hinweg und an ihm vorbei in den blühenden Frühling hinein, kein Obervorhang sperrt die liebe Sonne ab; sie flutet breit und leuchtend über die festfrohe Menge hin, in den freien Bezirk hinein. Ohne dieses Landschaftsgefühl, diesen auch im Hellenismus noch leise hörbaren Einklang mit der Natur wäre der griechische Dionysosdienst, wäre das griechische Theater undenkbar.

Der Schauplatz (das heisst ja das griechische Wort Theater) diente für alle Arten von Volksversammlungen, nicht nur zu künstlerischen Zwecken, und seine Anlage erklärt sich aus dieser Mehrheit der Aufgaben. Im eigentlichen Mittelpunkt, zum Hören wie zum Sehen, liegt ein kreisrunder, geräumiger Platz. Ein kleines hölzernes Podium in seiner Mitte genügte für die Volksredner, aber auch für irgendwelche Einzelkünstler, wie Musikvirtuosen und Rezitatoren. Wir hören mit Staunen, dass sich hier auch Akrobaten und Zauberkünstler, Gaukler und Hahnenkämpfe, Einzeltänzer und Pantomimen zeigen durften, und wir fragen uns nebenbei, ob die Gegenwart gut tut, all dies Wesen aus dem vornehmen Spielhause ins Variété (das seinen welschen Namen halten mag) zu verbannen, und ob sie nicht erst dadurch seinen niedrigen Durchschnittscharakter verschuldet hat. Die Hauptabsicht aber bei der Anlage des grossen Rundplatzes war die Verwendung für tanzende und singende Chöre, teils als selbständige Chordichtung teils im Rahmen der dramatischen Gattungen. Denn höchstens noch als Zwischenaktfüllung verwendeten die Tragödie und Komödie der hellenistischen Zeit den Chor, der somit aber

rythmisch noch von grosser Bedeutung blieb; das weiss jeder, der etwa in neuerer Zeit eine Molière-Aufführung mit zierlichen Intermezzi in den Pausen sah, das Auge wird dabei entlastet und ein graziöses Tanzspiel scheidet und verbindet die Akte in der anmutigsten Weise.

Zu dem Tanzplatz führten von aussen her zwei Wege, und sie waren häufig durch leichte Torbauten bezeichnet; einen davon hat man in Epidaur<sup>1)</sup> wieder aufrichten können, unter Benutzung der am Boden gefundenen Steine. Diese Tore wurden entweder mit Holztüren oder mit Ledervorhängen verschlossen; so entstand eine schlichte Grenze zwischen aussen und innen, während zugleich sich eine lockere architektonische Brücke vom Zuschauer-raum zum Bühnenhause hinüberspannte. Um aber diesen wichtigsten Teil der Gesamtanlage recht zu erkennen, empfiehlt es sich, von einer schlichten architektonischen Rekonstruktion<sup>2)</sup> auszugehen. Da sieht man einen breiten zweistöckigen Bau, auf dessen Schauseite in geringem Abstände von der Wand sich eine Säulen- oder Pfeilerreihe hinzieht. Eine oder drei Türen führten hindurch, die übrigen Zwischenräume waren durch bemalte Holztafeln geschlossen. Die rund drei Meter hohen Säulen aber trugen eine etwa 2 bis 4 Meter tiefe und rund 20 Meter breite Estrade mit hölzernem Boden, die durch mehrere grosse und hohe Öffnungen vom Oberstocke her betreten werden konnte; ein niedriges, luftiges Metallgeländer verhinderte das Herunterfallen.

Man kann die Bedeutung dieser merkwürdigen Anlage, über deren Erklärung die Gelehrten sich seit Jahrzehnten nicht einigen können, nur durch die zugehörige Dramenliteratur zu finden hoffen, und hier befinden wir uns in viel günstigerer Lage als wie beim Theater der Kaiserzeit. Die Bühne, mit der wir es zu tun haben, ist die des Plautus und Terenz und ihrer griechischen Vorbilder, von denen wir den grossen Dichter Menander allmählich durch umfangreiche Papyrusfunde immer besser kennen lernen; die zugehörige dramatische Gattung aber nennen wir die neue Komödie. Ihre „ausgesuchtesten Worte“ und ihre „abgemessensten und wohlklingendsten Masse“ hat schon Winckelmann prächtig geschildert. Es war ein sehr stilisiertes, fest gegliedertes Spiel aus dem hellenistischen Leben, mit vorwiegend scherzhaftem oder ironisierendem Charakter. All die Figuren des täglichen

1) Aufnahme der Preussischen Messbildanstalt Nr. 1339,8.

2) E. Fiechter, Die baugeschichtliche Entwicklung des antiken Theaters (1914) Abb. 64a. Seitdem hat Prof. Fiechter auf meine Veranlassung zwei wohlgelungene hellenistische Bühnenmodelle durch die Stuttgarter Verwundetenschule anfertigen lassen, und ich freue mich, Abbildungen danach dem Abdrucke des Vortrages beigegeben zu können. (Taf. XXXVII.) In dem Modell von Priene (1), dem besten Beispiel einer frühhellenistischen Theateranlage, wurde auch der untere Teil des Zuschauerraums angefügt. Die beiden anderen Bilder 2 und 3 zeigen die Vorder- und Rückseite des ephesischen Bühnengebäudes, wie es in der späthellenistischen Zeit aussah. Das Dach der im Massstab 1:50 hergestellten Modelle ist abnehmbar. Bestellungen für Abgüsse sind an Prof. E. Fiechter in Stuttgart, Birkenstr. 15 zu richten. Die Herstellung weiterer Modelle ist geplant.

Lebens traten in der geistreichsten Gestaltung auf, Väter und Söhne, Nachbarn und Freunde, Sklaven und Köche, Soldaten und Dirnen; gleichzeitig aber zeigten sich nur wenige Personen auf der Bühne, welche die Strasse vor meist zwei Häusern mit einem Ausgang zum Markte und einem zum Lande vorstellte. Wir wissen, dass die Schauspieler des Hellenismus mit Hilfe der grossen Verbände, in die sie sich zusammenschlossen, einen eigenen und sehr festen Bühnenstil ausbildeten; so traten also stets nur ausgewählte Virtuosen in kleiner Zahl auf, und nur in den Pausen zwischen den Akten konnte sich ein Chor, wenn es überhaupt einen gab, zeigen, dessen Darbietungen aber durch keine thematische Notwendigkeit mit dem Inhalt des Dramas verbunden waren.

Um aber nun zu den baulichen Einrichtungen zurückzukehren, so zweifelt niemand daran, den Chor in dem runden Vorderplatze zu denken; der ganze Streit dreht sich lediglich darum, ob die Einzel-Schauspieler, die Träger der Handlung, auf dem gleichen Boden mit dem Chore, also vor den Säulen des Unterstocks, auftraten, oder oben auf der schmalen Estrade vor den grossen Öffnungen. Das Hin und Her der Gründe kann hier nicht erwogen werden, der Sieg wird unzweifelhaft der zweiten Annahme gehören, so sehr der Naturalismus sich dagegen wehrt. Eine Eigenschaft der oberen Bühne, nämlich ihre geringe Tiefe, scheint ein „natürliches“ Spiel sehr zu erschweren, zumal vorne nur ein leichtes Gitter vor dem Herabfallen bewahrte. Aber ein auf einem pompejanischen Mosaik bewahrtes Szenenbild<sup>1)</sup> lehrt uns zunächst, dass gelegentlich auch der Raum innerhalb der Hintergrundsöffnungen ausgenutzt wurde; denn die glatten Pfeiler rechts und links des kleinen Podiums, auf dem sich die alte Hexe und die beiden ihren Rat heischenden Damen der Gesellschaft darbieten, bilden offenbar die im Oberstock mehrerer Bühnenhäuser erhaltenen Steinpfeiler nach. Doch wo sind nun die beweglichen und nie ruhenden Haustüren, aus denen die Spieler in den Dramen hervortreten? Man könnte daran denken, dass jene grossen Öffnungen zwischen den genannten Pfeilern für gewöhnlich durch mächtige Holztüren verschlossen wurden. Aber nun meldet die literarische und inschriftliche Überlieferung von grossen auswechselbaren Gemälden, die je nach dem Inhalt des Spieles den Hintergrund bildeten, ja wir finden in Pompeji<sup>2)</sup> Bilder dieser Art auf die Wände der Zimmer gemalt. Um also das einstige Aussehen der hellenistischen Bühne zurückzugewinnen, brauchen wir lediglich jene pompejanischen Prospekte zwischen die rückwärtigen Pfeiler hineinzuzichnen<sup>3)</sup>. Da führen etwa durch zwei der bemalten Holzwände kleine Haustüren in das Innere, andere Bilder enthalten keinen Durchgang, während die beiden äussersten Öffnungen als Zugänge zum Markt oder zum Land entweder ganz freibleiben oder (ähnlich wie die unteren Eingangstore) nur durch Vorhänge verschlossen wurden.

1) Herrmann-Bruckmann, Denkmäler der Malerei Taf. 107.

2) Fiechter a. a. O. Abb. 44.

3) A. Frickenhaus, Die altgriechische Bühne (Schriften der Wissenschaftl. Gesellschaft in Strassburg; 31. Heft, 1917) Taf. I.

So erschliesst sich uns denn das Wesen der hellenistischen Bühne. Der Raum, auf dem sich die Spieler bewegten, blieb meist derselbe, nur die Hintergrundbilder bewirkten die szenische Illusion. Eine naturalistische Wiedergabe von Häusern, Tempeln, Höhlen usw. unterblieb; die grossen Tafelbilder innerhalb der stets sichtbaren Pfeiler genügten. Auf dem langen und schmalen Raum vor ihnen bewegten sich dann die Schauspieler. Um aber die künstlerische Absicht dieser Platzgestaltung einleuchtend zu machen, weiss ich nichts Besseres zu tun als Sie zu einem der grössten Künstler der Gegenwart zu führen, zu dem Architekten Peter Behrens. Wer die von ihm 1909 in Hagen entworfenen Szenenbilder zu Hartlebens Diogenes betrachtet<sup>1)</sup>, der muss zugeben, dass kein Gelehrter das Wesen des hellenistischen Spieles so tief verstanden hat wie der zeitgenössische Künstler, dem jede historische Nachäffung fremd ist, ja der schwerlich viel vom griechischen Theater wissen konnte. Ein Philologe hat damals den Mut gehabt, ihm den Hinweis auf die Griechen zu verbieten; damals herrschte eben noch jene falsche Theorie, die alles hellenische Spiel auf die Höhe des unteren Tanzplatzes verlegte. So aber erläuterte Peter Behrens, dessen künstlerisches Glaubensbekenntnis wir bereits in unserer Einleitung erwähnten, seine Regie: „Die Bühne darf nichts sein als Podium des Hauses, bestimmt für den Vortrag, für den Schauspieler. Alle Bewegungen müssen, um überhaupt stärkeren Ausdruck geben zu können, im Prinzip seitliche sein, denn eine Bewegung, die in der Richtung auf die Zuschauer geschieht, ist aus optischen Gründen wirkungslos. Alle Bühnenkunst ist ihrem ganzen Wesen nach auf Reliefwirkung angewiesen. Dieser Grundsatz hat seine Gültigkeit seit den Tagen des griechischen Theaters immer wieder erwiesen, wenn auch die Neigung, anstelle der Reliefwirkung die Tiefenwirkung zu setzen, zu gewissen Zeiten das Übergewicht gewann. Das eigentliche optische Element der dramatischen Kunst bleibt das Relief. In dieser Erwägung habe ich schon früher die Forderung der Reliefbühne aufgestellt.“ Wer kann zweifeln, dass mit diesen Worten zugleich das künstlerische Prinzip des hellenistischen Dramas ausgesprochen ist, und wer wird es jetzt für Zufall halten, dass Behrens auch die glatten Hintergrundpfeiler neugefunden hat, an denen die Konturen und Silhouetten der seitlich geführten Bewegungen sich so reizvoll brechen und messen? — —

Von Rom zum Hellenismus, von diesem nach Athen: so schreiten wir aufwärts gegen den Fluss der Geschichte. Die reichen Formen der antiken Spätzeit verstanden wir unschwer aus unserer eigenen, jüngsten Vergangenheit, der Epoche Richard Wagners; aber je weiter wir uns davon entfernen, um so fremder fühlen wir uns, während uns zugleich eine innere Stimme sagt, dass wir um unserer eigenen Zukunft willen nicht Halt machen dürfen. „Die reinsten Quellen der Kunst suchen, heisst nach Athen reisen“, sagt Winckelmann einmal, und es war schon etwas sehr grosses, wenn er, ohne

1) Kunstgewerbeblatt N. F. XXII 1910, 43 (vgl. die Artikel von P. Behrens und M. Maas ebenda S. 86 und Frankf. Zeitung vom 20. und 30. März 1910).

den Parthenon zu kennen, die edle Einfachheit und stille Grösse der perikleischen Kunst ahnte und den Wohlklang und Zauber des Sophokles empfand. Die archaische Plastik, selbst wenn er mehr von ihren echten Werken hätte sehen dürfen, würde ihm nie voll lebendig geworden sein, so wenig wie er und seine Zeitgenossen ein Verhältnis zu Aeschylus gefunden haben. Erst die letzten Jahrzehnte, ja Jahre haben uns die Augen für die ganze Grösse der Ägypter und der frühen Griechen geöffnet. Wäre mitten in diesem Kriege der Apoll von Belvedere oder der Laokoon uns zum ersten Male erschienen, wir hätten ihn sicher nicht mit den Hymnen, wie sie Winckelmann einst dichtete, begrüsst; aber dass die wunderbar strenge und unnahbare Göttin des Berliner Museums unter uns Wohnung nahm, hat einen jeden, der vor ihr stehen oder der nur ihr zum heutigen Fest erschienenen Abbild betrachten durfte, aufs innigste beglückt. Um solche Kunst aufzunehmen, ist es notwendig sich innerlich einzustellen. Nicht nur die Stimmung, aus der heraus sie geboren wurde, will erfasst sein, sondern auch der Glaube, der sie zeugte.

Es wäre unrecht, wenn wir hier nicht Friedrich Nietzsches gedächten, dessen Gedanken über den Ursprung der Tragödie „in jenem Moment tiefster Spannung, als man in Versailles über den Frieden beriet“, zum Abschluss kamen. Noch ist allerdings die Zeit nicht reif, um endgültig über die von ihm gestellten Fragen, die ohne vertiefte Kenntnis der dionysischen Kulte nicht gelöst werden können, zu sprechen; nur einige Grundzüge des Problems müssen auch hier berührt werden, obwohl es uns mehr auf eine Charakterisierung des Spieles als der Dichtung ankommt. Die Tragödie war einst kein Drama, sondern ein dionysischer Chorgesang, vorgetragen und getanzt von einem Satyrchor unter der musikalischen Leitung eines Silen<sup>1)</sup>. Dieser prächtige Geselle, der burlleskes und schwermütiges Wesen vereinigte, war äusserlich das Abbild eines dem Pan nahe verwandten peloponnesischen Gottes, der in Bocksgestalt auftrat; wenn das Wort Tragödie Bocksgesang bedeutet, so bezieht sich das nicht auf die mehr pferdegestaltigen Satyrn, sondern auf ihren Anführer den Silen. Das Chorlied dieser Satyrn<sup>2)</sup> nun, die als Fruchtbarkeitsdämonen ursprünglich durch ihre burllesken Tänze der Gemeinde Segen und Gedeihen bescheren sollten, hat der Athener Thespis dadurch zu einer Art von Drama gemacht, dass er ihren Führer, der ehemals die Flöte spielen musste, dem singenden und tanzenden Chor in Jamben antworten liess. Der Dirigent bekam also die Möglichkeit, diesem selbständig gegenüber zu treten: hatte man bis dahin einen poetischen Stoff nur besingen können, so begann man ihn nun zu agieren. Dieses Satyrspiel hat dann Aeschylus zu der späteren Tragödie gemacht, indem er nicht nur das dionysische Kostüm der Teilnehmer beseitigte, sondern auch den dionysischen Inhalt ihrer Lieder. Der Chor konnte dadurch bald diesen, bald jenen Mythos handelnd verkörpern, einerlei ob er sich auf den dionysischen Kult bezog oder

1) Bull. de Corr. Hell. XXXI 1907 Taf. XI.

2) Arch. Jahrb. XXXII 1917 S. 6.

nicht; der ehemalige Chorführer aber wurde zum ersten „tragischen“ Schauspieler, dem bald ein zweiter und ein dritter beigegeben wurde. Vor allem aber trat der hohe Ernst grosser Dichtung an die Stelle einer primitiven Posse.

Die dargelegte Entstehungsgeschichte bestimmte den künstlerischen Charakter der Tragödie in entscheidenden Punkten. Das nachahmende, agierende Element war nur sekundär in diese Dichtart hineingetragen, die erzählenden und lyrisch-reflektierenden Teile waren älter als die Handlung, der chorische Tanz früher als die menschliche Einzelaktion. Der ursprüngliche religiöse Zweck dieser Lieder verbot die Mitwirkung von Frauen, deshalb liess Äschylus die Frauenrollen, die er neu einführte, durch Männer spielen, so dass das persönliche und imitative Interesse auch von dieser Seite her zurücktrat. Der Chor hatte, eben um Satyrn nachbilden zu können, die Maske getragen, sie ging dann auch auf die Schauspieler über. Dies alles hatte zur Folge, dass die Tragödie keine Nachahmung des wirklichen Lebens sein wollte, sondern alle Teilnehmer waren Gestalten, die ursprünglich nur in der dichterischen Phantasie gelebt hatten und die nun jetzt als überpersönliche, fast wie architektonische Gebilde dastanden; dazu passte auch das langfliessende feierliche Ärmelgewand, das Äschylus den Schauspielern gab<sup>1)</sup>. Geberde und Tanz, gesungene und gesprochene Verse standen als Ausdrucksformen zu Gebote, und es musste sich notwendig ein hoher, übermenschlich gesteigerter tragischer Stil entwickeln.

Nach solchen Vorbemerkungen wollen wir versuchen, uns einige der älteren Tragödien gespielt zu denken. Allerdings „Lyrik erzählen, das ist, als ob man Musik oder einen Tanz erzählen sollte. Und gar eine Lyrik wie die Chorlyrik des Äschylus, die mit Musik und Tanz noch so innig zusammenhängt wie der Leib mit der Seele. Heute liegt nur ihr stummer toter Text vor uns“ (A. von Berger). So seien denn nur einige der Bilder, wie sie der Zuschauer unten auf dem grossen kreisförmigen Platz von 24 Meter Durchmesser erblickte, dem inneren Auge gemalt. Irgend ein Hintergrund fehlte bis etwa zum Jahre 465 vor Christo; die untere runde Abschlussmauer der Orchestra (so nannten die Griechen den Tanzplatz) stieg aus dem tiefer gelegenen Bezirk auf, so dass das Volk gleichzeitig mit dem Spiel den Altar und das Tempelchen des Gottes und die ganze Frühlingslandschaft unten bis zum Ilisos und jenseits die Berge mit überschaute. In voller Sonne hoben sich die grossen Gestalten mit ihren leuchtenden Gewändern von dem gestampften Erdfussboden ab, in voller körperlicher Rundung sich dem Kreis der Volksgenossen darbietend. Im Gegensatz zu dem ganz reliefhaft gehaltenem hellenistischen Drama war dieses ganze Spiel rein plastischer Art, ausser den Bewegungen der Körper und ihrer farbigen Kleider sollten besonders die Verteilung und Gruppierung der Aufführenden wirken. Für Reigen und Tanz einer Masse war eben der Spielplatz erfunden, die Einzelspieler mussten sich darum den Gruppen des Chores

1) Svoronos, Das Athener Nationalmuseum Taf. 82.

unterordnen oder gegenüberstellen. Nur ein Ort ragte innerhalb der Orchestra hervor, und zwar an ihrem jenseitigen, abfallenden, den Zuschauern abgewandten Rande: ein ziemlich grosses mehrstufiges Podium. Auf jegliche naturalistische oder malerische Wiedergabe einer bestimmten Örtlichkeit wurde verzichtet: der Dichter und sein Wort bestimmten den Ort der Handlung.

Nur zweimal im Jahre, an den Festen des Dionysos, traten die Tragöden auf, ja ursprünglich nur einmal, mitten im Frühling. Zuerst wurde mit unendlichem Jubel und Pomp das Holzbild des Gottes auf dem schiffsförmigen Karren in sein Heiligtum gefahren, zur Erinnerung an seinen ersten Einzug. Am folgenden Morgen aber mit Sonnenaufgang versammelten sich zehn-, ja zwanzigtausend Menschen in dem heiligen Bezirk am Akropolisabhang. Wir streben heute nach einem Theater der fünftausend, hier aber handelt es sich um so viel mehr: der Soldat mag sich etwa den Gottesdienst und die Parade einer ganzen Division nach einem grossen Siege vorstellen, um eine Ahnung dieser Masse und ihrer erregten, wartenden Stimmung zu gewinnen. Diese unzähligen Menschen aber schauten hernieder auf die Chöre der Jünglinge, die nacheinander einzogen, um einen Preis im Wettkampfe zu gewinnen. Im Satyrspiel waren es ursprünglich fünfzig blühende jugendliche Körper, die nur mit der Satyrmaske und dem Lendenschurz bekleidet zur Flötenmusik im Reigen durcheinander rasten und sprangen und den Gott beschworen; in der ungebildeten Tragödie wurden es dann viel weniger, nur zwölf oder fünfzehn, die in vollerer Kleidung rythmisch geordnete Tänze zeigten. Unter ihnen aber tauchten einzelne andere Gestalten auf, grösser, majestätischer, von fast übermenschlicher Würde, in überaus kostbarer Tracht, mit ruhiger gemessener Bewegung, nur selten singend und tanzend, sondern meist gewaltige Dichtersprüche sprechend, oder aber schweigend, während der Chor um sie herum seine Kreise zog.

Wir sind im Jahre 472 und gespielt werden die Perser des Äschylus, „die wichtigste Kriegs- und Siegesdichtung aller Zeiten“. Fünfzig persische Grosse, sicher in echten erbeuteten Gewändern, ziehen im Reihenmarsche von der Seite her ein: „Ins hellenische Land zóg das persische Heer. Wir blieben, die Paladine, zurück, zu hüten des Hortes, zu hüten des Hauses, der goldenen Burg.“ Und zum Rundtanz übergehend singt der Chor von dem mächtigen Heer, das nach Hellas zog. Während sich dann aber die Perser nach dem Podium im Hintergrunde der Orchestra begeben, um eine Beratung zu halten, zieht die Königsmutter zu Wagen mit Gefolge ein und erzählt von einem unglücklichen Traum, bis von der anderen Seite eine Bote hereinrennt und die wundervolle Schilderung der Schlacht von Salamis gibt. Die Königin fährt davon, um ein Totenopfer vorzubereiten, der Chor erfüllt wieder das grosse Rund mit seinem Klagelied, und als die Königin zu Fuss zurückkehrt, wendet sich alles dem Podium wieder zu. Erst jetzt erfahren wir, was dieses vorstellen soll (was man seiner Form allein nicht abnehmen konnte): es ist das Grab des Dareios, an das die Fürstin mit ihren Gaben herantritt, indem der Chor den Toten beschwört. Und wirklich, hinter dem Grabmal, hinter

dem abfallenden Rande des Rundplatzes, taucht der Schatten des Dareios auf, beginnt zu sprechen und Rat zu geben und verschwindet wieder, wie er gekommen. In der letzten Szene aber, nachdem auch die Königin abgegangen, tritt der bei Salamis geschlagene Perserkönig auf, auf dem Wege den schon der Bote genommen, und verlässt endlich nach der anderen Seite, von dem jammernden Chore begleitet, den Schauplatz.

Das war ein frühes Drama des Äschylus: bald füllt die tanzende Masse den ganzen Platz; bald ballt sie sich zusammen, um einem glänzenden Aufzuge den Raum zu öffnen. „Es gilt auch hier das unerschütterliche Dogma für jede Kunst: das Streben nach Einfachheit“ (P. Behrens). Dabei muss die Erscheinung des Toten hinter dem Grabmal, dessen Stufen vorne die Königin betritt, von ungeheurer Wirkung gewesen sein. Und doch ersann Äschylus noch grösseres.

Das Podium auf der Orchestra mochte wohl einen Grabbau, einen Altar, einen Hügel, eine Burg bedeuten, aber noch fehlte dem Aufriss der architektonische Rahmen, der wie nichts anderes imstande ist dem Spiele Grösse zu verleihen. Seit etwa 465 schloss ein breites zweistöckiges Bühnenhaus (sein Name, wenn auch mit veränderter Bedeutung und mit der lateinischen Wortform „Szene“ ist noch uns vertraut) den jetzt etwas verkleinerten runden Platz, an dessen Rand aber das Podium erhalten blieb, ab. Über hundert Jahre bestand dieses Haus nur aus Holz und hat deshalb keine Reste hinterlassen; dann aber, in den Tagen Alexanders des Grossen, wurde es in Stein umgesetzt, und diesen Monumentalbau dürfen wir versuchen im Bilde wieder zu gewinnen. Der jetzige Zustand der später mehrfach umgebauten Ruine kann nur verwirren, aber in der Rekonstruktion<sup>1)</sup> ist der Unterstock in den meisten Punkten gesichert, nur der Oberstock wird stets Vermutung bleiben müssen. Unter der Verwaltung des Lykurg wurde der Steinbau vollendet, und da er schon vorher begonnen war, dürfen wir glauben, dass schon Aristoteles die Pläne gekannt hat. Wie aber mag sich dieses in den Fundamenten noch erhaltene Gebäude zu dem älteren Holzbau aus der Zeit des Äschylus, Sophokles und Euripides verhalten? Die philologische Wissenschaft nimmt heute an, dass damals für jedes Drama besondere bauliche Herrichtungen nötig waren, um die als Hintergrund dienenden Tempel, Häuser, Berge, Höhlen herzustellen. Es ist merkwürdig, wie sehr die Gegenwartskunst hier den Blick für die Vergangenheit trübt. Die Zeitalter mit einer entwickelten Malerei bilden stets das illusionistische Bedürfnis stark aus, aber für den primitiven Zuschauer genügt das Dichterwort, verbunden mit den einfachsten Raumformen, um die Phantasietätigkeit anzuregen und zu befriedigen. Das Symbol dafür ist uns die Bühnenkunst Shakespeares geworden, die auch nur über einen einzigen festen Raum mit einigen deutlich getrennten Spielorten und ein paar veränderlichen Zutaten verfügte, um mit Hilfe des malenden Wortes jeden beliebigen Raum vorzutäuschen. Wer sich die Anordnung der altenglischen Bühne

1) Frickenhaus a. a. O. Taf. II.

fest eingeprägt hat, wird beim Lesen der damaligen Dramen unschwer den Ort der einzelnen Szenen erraten und die späteren Regiezusätze gerne entbehren. Beim antiken Drama sind wir noch nicht so weit. Wenn es nur die Zeit erlaubte, würden wir vor dem Bilde des lykurgischen Baues mehrere der alten Dramen beschwören und Gestalt werden lassen; so aber wollen wir einige Szenen der einzigen erhaltenen antiken Trilogie, zugleich der letzten die Äschylus gedichtet hat (458), in Erinnerung rufen, ohne auch nur den Versuch zu machen die Handlung nachzuerzählen.

Nacht soll es sein, als die Orestie beginnt: aus dem Innern kriecht der Wächter heraus auf eines der flachen Vordächer und wir glauben ihm, dass er schon lange da liegt und nach dem nächtlichen Flammensignal ausspäht, das die Kunde von Trojas Fall bringen soll. Und heute kommt sie wirklich, zur jubelnden Freude des einsamen, der mit der Botschaft im Hause verschwindet. Zwölf Greise ziehen ein — der Chor ist, ebenso wie der Platz, seit 465 viel kleiner geworden, wohl damit die Einzelspieler neben ihm mehr zur Geltung kommen und damit die Architektur im richtigen Verhältnis zu den Spielern steht. Nach mehreren Zwischenszenen zieht dann auf schimmerndem Wagen Agamemnon ein, ein purpurner Teppich wird bis in die Türe hinein ausgebreitet (das Podium war in diesem Stücke wohl beseitigt, an seinem Platz hielt der Wagen) und über ihn betritt das Königspaar das Haus. In böser Ahnung singt der Chor und füllt den Raum, den der Wagen, auf dem noch Cassandra blieb, freilässt. Dann kommt die grosse Szene der Cassandra; der Wagen verschwindet und endlich betritt auch die Seherin das Haus. Da hört der Chor aus dem Innern den Todesschrei Agamemnons, es öffnet sich die riesige Mitteltüre und aus ihr wird eine kleine fahrbare Bühne herausgerollt, auf der Klytaimestra neben den Leichen ihres Gatten und der Cassandra steht. Eine solche Rollbühne<sup>1)</sup> verwendete das antike Drama Jahrhunderte lang zu verschiedenen Zwecken, vor allem aber um ganze Gruppen wie lebende Bilder aus dem Innern des Hauses dem Zuschauer sichtbar zu machen; wären die Gruppen hinter der Türe aufgestellt, so hätte der grösste Teil der Zuschauer sie nicht sehen können, deshalb fuhr man sie mit grandioser Freiheit aus dem Hause heraus. Klytaimestra gesteht ihre Tat, der Chor will rebellieren, Aigisth und seine Söldner erscheinen und die Königin schafft Frieden.

Vor dem Beginn des zweiten Stückes musste vor der Hausmitte das Podium aufgestellt werden: wie bei den Persern bedeutet es ein Grab, das des Agamemnon. An ihm spielen die Anfangsszenen der Choephoren, während der Zuschauer sich den Palast vorläufig ganz wegdenken muss: er wird gewissermassen erst Wirklichkeit wieder in der zweiten Hälfte des Stückes, wo aber das Grab nicht mehr benötigt wird. Es gibt also in dieser Zeit noch keine streng durchgeführte Einheit des Ortes. Dies lehrt uns vor allem das dritte Drama der Orestie, die Eumeniden, in denen das Bühnenhats plötzlich

1) Frickenhaus a. a. O. Taf. III.

einen Tempel, keinen Palast mehr, vorstellt, und zwar zuerst den des Apoll in Delphi und nachher den der Athena in Athen. Wieder erscheint aus dem Innern die Rollbühne, ja auf ihr befinden sich diesmal nicht nur zwei der Schauspieler, sondern auch, eng zusammengedrängt, der ganze Chor von zwölf schlafenden Erinyen. Darauf aber zieht alles ab und wenn nach einiger Zeit Orest und der Chor auf den Schauplatz zurückkehren, bringt die Rollbühne jetzt ein Athenabild heraus und aus den ersten Worten Orests erfahren wir, dass wir jetzt eben in Athen sein sollen, wo der Prozess über den Muttermörder abgehalten wird.

Nun aber werden Sie mich fragen: sind wir denn bei Shakespeare oder in der Antike, für die doch grade die berühmte Einheit des Ortes gilt? Die letztere ist allerdings innerhalb der einzelnen Tragödien bald nach Äschylus Gesetz geworden und gilt mit einer einzigen Ausnahme für alle Dramen des Sophokles und Euripides. Überschaut man aber die verschiedenen Stücke, wie sie unmittelbar aufeinander folgend als Trilogie in Athen gegeben wurden, so ging es im ganzen fünften Jahrhundert nicht sehr anders zu wie bei Shakespeare. Ein und derselbe Baukörper bedeutet nach einander ganz verschiedene Dinge: seine Aussentüren führen entweder in einen Palast oder ein Zelt; die flachen Dächer dienen als Hausdach; die Loggia im Oberstock wird als Götterbühne für den deus ex machina, aber auch etwa als Stadtmauer benutzt. Ja selbst bei Dramen mit landschaftlichem Charakter wie im Prometheus oder dem Oedipus auf Kolonos oder dem Philoktet liess man die Architektur ruhig stehn; vielleicht wurde dann nur die Mitteltüre geöffnet und auf der Rollbühne ein gemalter Fels oder Höhleneingang hervorgeschoben. Die Übereinstimmung mit dem altenglischen Prinzip würde noch deutlicher werden, wenn wir uns die Aufführungsweise des Aristophanes klarmachen würden. Da beginnt etwa eine Komödie bei der einen Seitentüre, die das Haus eines Bauern darstellt, der einen grossen Mistkäfer aufzieht, um auf ihm in den Himmel zu fliegen; er befestigt dann auch sein prächtiges (irgendwie auf Rädern fahrendes) Ross und „fliegt“ angeblich immer höher, in Wirklichkeit aber nur um den runden Platz herum, bis er bei der andern Seitentüre „im Himmel“ ankommt. Weiter lässt er dann aus der Mitteltüre, die einen unterirdischen Brunnen markiert, ein Bild der Friedensgöttin herausziehen und dann ist er mit einemmal wieder bei seiner alten Wohnung. Das ging alles ohne jegliche Regiekünste, so sehr man sich auch die Köpfe um diese zerbrochen hat; sondern der Dichter benutzte eben, nicht anders wie die englische oder spanische Dichtung des XVI. Jahrhunderts, die einmal gegebenen Teile seines Bühnenhauses, so wie er sie im Augenblicke brauchte. Nur wer sich in Shakespeare eingelebt hat, versteht auch den Aristophanes und Äschylus, und wenn wir jetzt ein Bild der Shakespearebühne<sup>1)</sup> heranziehen, so gleicht sie ganz überraschend der antiken: Die grosse Vorderbühne, auf der die meisten Szenen spielen, entspricht dem antiken Tanzplatz; die als

1) Shakespeare-Jahrbuch XXXIV 1908 S. 164.

Schlafzimmer oder Bankettraum, oder Thronsaal, oder Grabgewölbe benutzte Hinterbühne mit dem Vorhang davor vergleicht sich der attischen Mitteltüre, in der die Rollbühne erschien um Innenszenen vorzuführen, und endlich finden wir hier und dort noch obere Spielplätze, die als Balkon, oder Dach, oder Berg, oder Stadtmauer dienen mussten. Eines aber hat die antike Bühne voraus: die grosse architektonische Form. Den drei Türen unten entspricht die Götterloggia im Oberstock; die beiden Seitenteile, in denen die Treppen zu denken sind, umsäumen mit ihrer Ausladung und ihren kleinen Giebeln die Gesamtfassade, und die noch weiter vorragenden, flach gedeckten Säulenvorhallen grenzen den meist nur von den Einzelspielern benutzten Platz vor den Türen aufs glücklichste ab. Dieses Gebäude (und sein Vorgänger aus den Tagen des Äschylus wird nach Art und Kunst ihm ähnlich gewesen sein) war keine Nachahmung eines wirklichen Hauses, sondern vielmehr Architektur schlechthin, eine ideale Schaubühne, bestimmt, die schauspielerische Leistung ins Monumentale zu erheben. Im Schatten und Rahmen solcher Formen musste eine hohe Kunst erwachsen. — —

Bei allen Betrachtungen über Wesen und Grösse antiker Kunst streift unser Blick zugleich stets auch ihren grössten Verkünder. Ob Winckelmann, dem einst die Italiener zujubelten und der in Frankreich und England als der erste grosse Prosaiker des neueren Deutschland gefeiert wurde, ausserhalb unserer Grenzen am heutigen Tage viel genannt wird, dürfen wir bezweifeln. Um so dankbarer wollen wir Deutschen seiner gedenken und es zugleich als eine freundliche Fügung begrüßen, dass eben jetzt wie eine erste Friedensahnung wenigstens nach Osten hin die Waffen ruhen. Ein tiefer Freiheitstrieb und die Sehnsucht nach einer feineren ästhetischen Kultur haben einst Winckelmann aus Deutschland vertrieben, und die leidenschaftliche, romantische Sehnsucht, mit der er sein Idealbild der Antike entwarf, erklärt sich aus den schmerzlichen Erfahrungen und Leiden seiner Jugend und ersten Mannesjahre. Die Kunst aber gehört uns Deutschen von heute zum Leben hinzu, auch zum Leben im Kriege, denn wir wissen seit Winckelmann, dass sie keinen zufälligen Schmuck und keine äusserliche Zutat unseres Daseins bilden darf, sondern aus allem, was wir innerlich und äusserlich, gesellschaftlich und politisch sind, organisch hervorblühen muss. Darf ich Sie noch einmal an Friedrich Nietzsche erinnern? Als er 1871 seine Geburt der Tragödie abschloss, hob er in wundervollen Sätzen den scheinbaren Gegensatz und die innerliche Verbindung zwischen der patriotischen Erregung, dem tapferen Ernste der Gegenwart und der ästhetischen Schwelgerei, dem heiteren Spiele hervor, denen er sich, solange er draussen nicht mehr mitmachen durfte, hingegeben hatte. Er erhoffte damals noch von Richard Wagner die Erneuerung des deutschen Theaters und das musikalische Kunstwerk der Zukunft. Die „Feste des Lebens und der Kunst“, die wir uns heute ersehnen, sind schon anderer Art, echter und grösser, leuchtender und froher, und Männer, die zugleich Dichter und Künstler sind, werden sie uns bescheren. Der Boden ist vielfach schon bereitet und die Saat ausgestreut, aber aufgehen wird sie erst im Frieden.

Voller Hoffnung und Vertrauen sehnen wir sie herbei, denn alle Schönheit der Vergangenheit ist tot und gilt uns weniger als die des heute. Wohl vermögen wir jene für Stunden wieder zu erwecken, aber der Gelehrte, der die Macht dazu hat, wird dadurch am schönsten belohnt, wenn er zukünftiger Kunst den Weg bereiten hilft. Was wäre unsere klassische Dichtung ohne Winckelmann, aber was wäre auch Winckelmann ohne jene? Sein bester Ruhm bleibt doch der, ein Vorläufer gewesen zu sein.

Am 13. Januar 1918 sprach Herr Professor Achelis über „Denkmäler altchristlicher Kunst in Deutschland“. Er besprach an der Hand von Lichtbildern den Noah-Sarkophag und einen, jetzt verschollenen, Sarkophagdeckel aus Trier, den Marmor-Sarkophag Ludwigs des Frommen in Metz, sowie ein wenig bekanntes Fragment mit der Darstellung des Guten Hirten im Augsburger Museum; von Elfenbeinen die Berliner Pyxis und die Stücke in Trier, darunter die 1908 in der Arena gefundene Pyxis; der beinerne Messergriff mit dem Guten Hirten im Bonner Provinzialmuseum und die Pyxis in Diedenhofen schlossen sich an. — Die schönsten christlichen Gläser der rheinischen Glasindustrie: die blaue Schale im Wallraf-Richartz-Museum, die Herstatt-Schale in London und das verschwundene Kästchen aus Neuss wurden gewürdigt, ebenso wie die Gläser mit den eingeschliffenen christlichen Darstellungen in Bonn, Strassburg und Berlin. Zum Schluss wurden die Bronzebeschläge des Bonner Museums besprochen. Ein ausführlicher Bericht über den Vortrag mit Abbildungen folgt im nächsten Jahrbuch.

Am 17. Februar 1918 sprach Herr Geheimrat Marx „Über ein im Mündungsgebiet der Mosel gefundenes Götterbild mit Inschrift in einheimischer Sprache“.

Am 17. März 1918 sprach der Direktor der römisch-germanischen Kommission in Frankfurt a. M., Herr Professor Koepp über „Zwei Aufgaben der römisch-germanischen Forschung“, nämlich die Ausgrabung des römischen Legionslagers in Mainz und die Sammlung und Ordnung des gesamten Nachlasses der Germanen aus den Jahrhunderten der Berührung mit den Römern, Aufgaben, die beide das Archäologische Institut für die zukünftige Friedenszeit ins Auge gefasst hat und für die er die Teilnahme weiterer Kreise zu gewinnen bemüht ist. Von einer Wiedergabe des Vortrags kann hier abgesehen werden, da sein Hauptinhalt in fast ganz übereinstimmender Form nach einem in Wiesbaden gehaltenen Vortrag in der Münchener Allgemeinen Zeitung, Jahrgang 1918, Nr. 25 und 27 gedruckt vorliegt.

Am 22. Juni 1918 fand ein Ausflug nach Weyden bei Cöln statt, wo Herr Museumsdirektor Dr. Lehner die römische Grabkammer eingehend erklärte. Eine Veröffentlichung dieser Grabkammer in den Jahrbüchern ist in Vorbereitung.

Am 28. Juli 1918 sprach nach der Generalversammlung Herr Geheimrat Winter „Über die Darstellung des Blickes in der griechischen Kunst“. Auch über diesen Vortrag wird das nächste Jahrbuch ein eingehendes Referat bringen.

Voller Hoffnung und Vertrauen sehnen wir sie herbei, denn alle Schönheit der Vergangenheit ist tot und gilt uns weniger als die des heute. Wohl vermögen wir jene für Stunden wieder zu erwecken, aber der Gelehrte, der die Macht dazu hat, wird dadurch am schönsten belohnt, wenn er zukünftiger Kunst den Weg bereiten hilft. Was wäre unsere klassische Dichtung ohne Winckelmann, aber was wäre auch Winckelmann ohne jene? Sein bester Ruhm bleibt doch der, ein Vorläufer gewesen zu sein.

Am 13. Januar 1918 sprach Herr Professor Achelis über „Denkmäler altchristlicher Kunst in Deutschland“. Er besprach an der Hand von Lichtbildern den Noah-Sarkophag und einen, jetzt verschollenen, Sarkophagdeckel aus Trier, den Marmor-Sarkophag Ludwigs des Frommen in Metz, sowie ein wenig bekanntes Fragment mit der Darstellung des Guten Hirten im Augsburger Museum; von Elfenbeinen die Berliner Pyxis und die Stücke in Trier, darunter die 1908 in der Arena gefundene Pyxis; der beinerne Messergriff mit dem Guten Hirten im Bonner Provinzialmuseum und die Pyxis in Diedenhofen schlossen sich an. — Die schönsten christlichen Gläser der rheinischen Glasindustrie: die blaue Schale im Wallraf-Richartz-Museum, die Herstatt-Schale in London und das verschwundene Kästchen aus Neuss wurden gewürdigt, ebenso wie die Gläser mit den eingeschliffenen christlichen Darstellungen in Bonn, Strassburg und Berlin. Zum Schluss wurden die Bronzebeschläge des Bonner Museums besprochen. Ein ausführlicher Bericht über den Vortrag mit Abbildungen folgt im nächsten Jahrbuch.

Am 17. Februar 1918 sprach Herr Geheimrat Marx „Über ein im Mündungsgebiet der Mosel gefundenes Götterbild mit Inschrift in einheimischer Sprache“.

Am 17. März 1918 sprach der Direktor der römisch-germanischen Kommission in Frankfurt a. M., Herr Professor Koepp über „Zwei Aufgaben der römisch-germanischen Forschung“, nämlich die Ausgrabung des römischen Legionslagers in Mainz und die Sammlung und Ordnung des gesamten Nachlasses der Germanen aus den Jahrhunderten der Berührung mit den Römern, Aufgaben, die beide das Archäologische Institut für die zukünftige Friedenszeit ins Auge gefasst hat und für die er die Teilnahme weiterer Kreise zu gewinnen bemüht ist. Von einer Wiedergabe des Vortrags kann hier abgesehen werden, da sein Hauptinhalt in fast ganz übereinstimmender Form nach einem in Wiesbaden gehaltenen Vortrag in der Münchener Allgemeinen Zeitung, Jahrgang 1918, Nr. 25 und 27 gedruckt vorliegt.

Am 22. Juni 1918 fand ein Ausflug nach Weyden bei Cöln statt, wo Herr Museumsdirektor Dr. Lehner die römische Grabkammer eingehend erklärte. Eine Veröffentlichung dieser Grabkammer in den Jahrbüchern ist in Vorbereitung.

Am 28. Juli 1918 sprach nach der Generalversammlung Herr Geheimrat Winter „Über die Darstellung des Blickes in der griechischen Kunst“. Auch über diesen Vortrag wird das nächste Jahrbuch ein eingehendes Referat bringen.

Voller Hoffnung und Vertrauen sehnen wir sie herbei, denn alle Schönheit der Vergangenheit ist tot und gilt uns weniger als die des heute. Wohl vermögen wir jene für Stunden wieder zu erwecken, aber der Gelehrte, der die Macht dazu hat, wird dadurch am schönsten belohnt, wenn er zukünftiger Kunst den Weg bereiten hilft. Was wäre unsere klassische Dichtung ohne Winckelmann, aber was wäre auch Winckelmann ohne jene? Sein bester Ruhm bleibt doch der, ein Vorläufer gewesen zu sein.

Am 13. Januar 1918 sprach Herr Professor Achelis über „Denkmäler altchristlicher Kunst in Deutschland“. Er besprach an der Hand von Lichtbildern den Noah-Sarkophag und einen, jetzt verschollenen, Sarkophagdeckel aus Trier, den Marmor-Sarkophag Ludwigs des Frommen in Metz, sowie ein wenig bekanntes Fragment mit der Darstellung des Guten Hirten im Augsburger Museum; von Elfenbeinen die Berliner Pyxis und die Stücke in Trier, darunter die 1908 in der Arena gefundene Pyxis; der beinerne Messergriff mit dem Guten Hirten im Bonner Provinzialmuseum und die Pyxis in Diedenhofen schlossen sich an. — Die schönsten christlichen Gläser der rheinischen Glasindustrie: die blaue Schale im Wallraf-Richartz-Museum, die Herstatt-Schale in London und das verschwundene Kästchen aus Neuss wurden gewürdigt, ebenso wie die Gläser mit den eingeschliffenen christlichen Darstellungen in Bonn, Strassburg und Berlin. Zum Schluss wurden die Bronzebeschläge des Bonner Museums besprochen. Ein ausführlicher Bericht über den Vortrag mit Abbildungen folgt im nächsten Jahrbuch.

Am 17. Februar 1918 sprach Herr Geheimrat Marx „Über ein im Mündungsgebiet der Mosel gefundenes Götterbild mit Inschrift in einheimischer Sprache“.

Am 17. März 1918 sprach der Direktor der römisch-germanischen Kommission in Frankfurt a. M., Herr Professor Koepp über „Zwei Aufgaben der römisch-germanischen Forschung“, nämlich die Ausgrabung des römischen Legionslagers in Mainz und die Sammlung und Ordnung des gesamten Nachlasses der Germanen aus den Jahrhunderten der Berührung mit den Römern, Aufgaben, die beide das Archäologische Institut für die zukünftige Friedenszeit ins Auge gefasst hat und für die er die Teilnahme weiterer Kreise zu gewinnen bemüht ist. Von einer Wiedergabe des Vortrags kann hier abgesehen werden, da sein Hauptinhalt in fast ganz übereinstimmender Form nach einem in Wiesbaden gehaltenen Vortrag in der Münchener Allgemeinen Zeitung, Jahrgang 1918, Nr. 25 und 27 gedruckt vorliegt.

Am 22. Juni 1918 fand ein Ausflug nach Weyden bei Cöln statt, wo Herr Museumsdirektor Dr. Lehner die römische Grabkammer eingehend erklärte. Eine Veröffentlichung dieser Grabkammer in den Jahrbüchern ist in Vorbereitung.

Am 28. Juli 1918 sprach nach der Generalversammlung Herr Geheimrat Winter „Über die Darstellung des Blickes in der griechischen Kunst“. Auch über diesen Vortrag wird das nächste Jahrbuch ein eingehendes Referat bringen.