



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Blümner, Hugo: Die Fortschritte in der antiken Kunstgeschichte während
des letzten Jahrzehnts : 4. (Schluß.)

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Die Fortschritte in der antiken Kunstgeschichte während des letzten Jahrzehnts.

Von Hugo Blümner.

4. (Schluß.)



ines der glänzendsten Ereignisse in der Geschichte der archäologischen Entdeckungen ist die Auffindung der praxiteleschen Gruppe des Hermes mit dem kleinen Dionysosknaben, ohne Zweifel der größte Gewinn der Ausgrabungen von Olympia, welcher allein und an und für sich schon die auf das ganze Unternehmen verwandten Kosten gelohnt hätte. Als man die Nise des Paionios fand, da galt dies schon als etwas Großes. Endlich einmal hatte man ein wirklich beglaubigtes, authentisches Originalwerk eines griechischen Meisters der besten Zeit! Und nun wollte es ein gütiges Geschick, daß unter den zahllosen Kunstschätzen, die in Olympia in der Altis und in den Heiligtümern aufgestellt waren und die fast alle dem Verderben anheimgefallen sind, gerade ein Originalwerk des lieblichsten Meisters der attischen Kunst, des anmutvollen Praxiteles, uns erhalten blieb; nicht ganz unverfehrt zwar, aber in seinen unverletzten Teilen dafür von so tadelloser Erhaltung, wie man sie nur selten an antiken Bildwerken findet. Das Glück war in der That so groß, daß es anfangs nicht an Zweifeln fehlte, welche dem ungläubigen Apostel gleich an die Auferstehung gar nicht glauben wollten; ja selbst der glückliche Finder, Gustav Hirschfeld, wollte zuerst (in seinem Artikel in der Deutschen Rundschau für 1877, Bd. VIII, S. 286 ff.) die Figur, welche man nach ihrem Fundort im Heraion für die von Pausanias dort erwähnte und als Werk des Praxiteles bezeichnete Gruppe zu halten nicht umhin konnte, nur als ein aus dem Atelier des Meisters, nicht von ihm selbst herrührendes Werk betrachten, und D. Benndorf sprach, allerdings zunächst nicht vor dem Abgusse, sondern nur angesichts der ersten Publikation von Georg Treu („Hermes mit dem Dionysosknaben,“ Berlin, Wasmuth, 1878), die Vermutung aus, daß die Statue nicht von dem alten und berühmten Praxiteles, sondern von einem minder berühmten gleichnamigen Enkel herrühre (Kunstchronik für 1878, Nr. 49, S. 777 ff.), dessen früher allgemein angenommene Existenz jetzt freilich überhaupt sehr problematisch geworden ist. Allerdings hatte dies skeptische Verhalten gegenüber dem neuen Funde seinen besondern Grund. Nicht zwar, daß die Arbeit an und für sich nicht hervorragend genug schiene, als daß man sie einem großen Meister wie Praxiteles hätte zuschreiben dürfen; die Statue ist vielmehr durchweg mit einer graziosen

Leichtigkeit und Anmut, mit einer Frische in Behandlung des Nackten und einer Feinheit in Wiedergabe der Gewandung, und das alles dabei ohne ängstliche Glätte, mit so genialem Wurf gearbeitet, daß sie sich in jeder Beziehung als die Arbeit eines großen Meisters verrät. Aber wie nun einmal Olympia dazu bestimmt scheint, den Archäologen Rätsel aufzugeben, so brachte auch der Hermes des Praxiteles etwas gänzlich Unerwartetes: die bisherige Kunstforschung hatte nämlich den Typus, welchen die Körperformen des Jünglings zeigen, ganz besonders aber den des Kopfes erst einer späteren Epoche der Kunst, und zwar der Lysippischen und nachlysippischen zugeschrieben. Der Kopf des Hermes zeigt eine entschiedene Verwandtschaft mit dem des zweifellos auf Lysipp zurückgehenden Apoxyomenos des Vatikans und dem Typus der in mehreren Repliken vorkommenden Meleagerfiguren. Als besondere Kennzeichen dieses Typus sind zu bezeichnen: „der Einschnitt, welcher die Stirn in der Mitte teilt, die Buckel über dem Ansatz der Nase, die bewegte Bildung der Augenknochen, der Umriss der Wangen und die Öffnung des Mundes“ (Treu). Was sollte man nun thun, dieser unerwarteten Thatsache gegenüber? Schon in der ersten Publikation sprach Treu es aus, man komme unwillkürlich auf den Gedanken, daß Lysipp sich die praxitelischen Köpfe zum Vorbilde genommen und sie nur mit der Absicht auf ein bewegteres Formenspiel und schärfere Bezeichnung umgestaltet habe. Seit dieser ersten Besprechung des Werkes, seitdem jedes Museum den Abguß des Hermes erworben und zahlreiche Artikel darüber geschrieben worden sind (ich verweise u. a. auch auf Wieseners Festrede zur akademischen Preisverteilung, Göttingen, 1880, und H. Rumpf im *Philologus* für 1881, S. 197 ff.), scheint sich die Überzeugung, daß man wirklich nur an den alten und berühmten Praxiteles, nicht an einen jüngeren gleichnamigen Künstler zu denken habe, allgemein Bahn gebrochen zu haben. Zeigt doch die Vergleichung mit dem Werke des Baters, der Cirene mit Plutos von Kephisodot, deutlich genug die nahe Verwandtschaft, fehlt doch auch dieser Hermesfigur nicht jene für Praxiteles so charakteristische Wellenlinie, die uns von der knidischen Aphrodite, vom Sauroktonos, vom ausruhenden Satyr u. s. w. her bekannt und die beste Illustration für das feine Gefühl Hogarths ist, der die Wellenlinie als die eigentliche Schönheitslinie bezeichnete. Seitdem sind verschiedene Versuche gemacht worden, sich die neue Thatsache einer inneren Beziehung zwischen praxitelem und lysippischem Typus zurechtzulegen. Overbeck begnügt sich in der neuen Auflage seiner Plastik mit dem Hinweis, daß wir über den lysippischen Kopftypus viel zu wenig wüßten, als daß wir imstande wären, sein Verhältnis zu Praxiteles einigermaßen klarzulegen. Mehr ins Detail wagt sich Kekulé in seiner Abhandlung „Über den Kopf des praxitelischen Hermes“ (Stuttgart, Spemann, 1881). Allein es will uns bedünken, als habe Kekulé, welcher gleich Brunn ein sehr feines Stilgefühl besitzt, sich hier von demselben zu etwas gar zu weit gehenden Folgerungen verleiten lassen. Er stellt in diesem Schriftchen einen

vollständigen Stammbaum des praxitelischen Hermes und der ihm verwandten Köpfe auf. Als Ahnen erscheinen Ageladas, der Lehrer von Myron, Phidias und Polyklet einerseits, andererseits die altattische Kunst. Als direkter Abkömmling des Ageladas wird Polyklet und weiterhin, mit einem nicht mehr nachweisbaren Zwischengliede, der Apoxyomenos bezeichnet; aus Vermischung von Ageladas und altattischer Kunst entsteht einerseits Myron, andererseits Phidias; auf Myron, unter Einfluß von Phidias, geht zurück der stehende Diskobol des Vatikan, auf Myron direkt der Kopf des Münchener sich salbenden Athleten; und wiederum ein Nachkömmling dieses Kopfes ist der praxitelische Hermes, sodaß also die Verwandtschaft zwischen diesem und dem Apoxyomenos sich als Erbteil vom Urgroßvater her herausstellen würde. In dies verschlungene Labyrinth, wonach also die unleugbare Verwandtschaft der genannten Typen nur auf den uns seinem ganzen Wesen nach total unbekannten, in keinem einzigen Werke nachweisbaren Ageladas zurückgehen würde, vermag ich Refusé nicht zu folgen. Solche Stemmata sind bei Handschriften mit ihren deutlich redenden Lesarten sehr wohl möglich, obgleich auch da nicht immer unanfechtbar; bei Kopftypen halte ich sie für äußerst bedenklich. Doch sei dem, wie ihm wolle, die Thatfache werden wir jedenfalls hinnehmen müssen, daß der Kopftypus, welchen wir früher als eine Schöpfung der lysippischen Schule zu betrachten gewöhnt waren, in seinen Grundzügen bereits der zweiten attischen Schule seine Entstehung verdankt. Diesem Haupt- und Kardinalpunkt gegenüber spielt eine andre an den Hermes anknüpfende Frage: ob der Gott in seiner fehlenden Rechten eine Traube, oder einen Thyrsus, oder eine Klapper und dergleichen gehalten habe, eine geringe Rolle; unsres Erachtens bleibt die größte Wahrscheinlichkeit, wenigstens wenn man nach Analogien schließen soll, immer noch für die Traube bestehen.

Ganz entgegengesetzt den unerwarteten Aufschlüssen, welche uns die neueste Zeit über Praxiteles gebracht hat, stehen wir betreffs des Skopas noch immer auf dem alten Standpunkt, daß wir diesen einst so hochberühmten Meister, dessen Werke überall verbreitet waren, so gut wie gar nicht näher kennen. Mit Freuden vernimmt man, daß Milchhöfer in Piali, das an der Stätte des alten Tegea gelegen ist, Reste von den Skulpturen des Tempels der Athena Alea gefunden hat und daß Ausgrabungen an dieser Stelle nahe bevorstehen. Ob dieselben uns wirklich Aufschlüsse über Skopas und seine Schöpfungen an diesem Tempel bringen werden, bleibt abzuwarten. Inzwischen haben, wie gesagt, die letzten Jahre uns den Künstler um nichts näher gebracht; die Skulpturen am Mausoleum von Halikarnass, so Tüchtiges sie vielfach auch bieten, gehören viel eher seinen Mitarbeitern als ihm selber an; und daß die Reste der einen skulpirten Säule vom Artemistempel im Ephesus, die uns erhalten, von Skopas herühren, hat meines Wissens noch niemand behauptet, zumal da offenbar der Name des Skopas in die betreffende Stelle des Plinius nur durch Textver-

derbnis gekommen ist. Betreffs des Münchener Poseidonsfrieses mit Darstellung von Meergottheiten, welche Brunn direkt auf Skopas zurückführen will, hat sich zwischen ihm und Overbeck ein Streit entsponnen, indem von letzterem jenes Relief vielmehr als ein Werk der griechischen Renaissancezeit in Rom bezeichnet wurde. (Vgl. Overbeck in den Berichten der Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften für 1876, Philos.-hist. Klasse, S. 110 ff.; Brunn in den Sitzungsberichten der bayerischen Akademie der Wissenschaften für 1876, Philos.-philol. Klasse, Bd. I, S. 342 ff.) So lange jedoch keine weiteren Anhaltspunkte vorliegen, als die bisher zur Erörterung gekommenen, wird diese Frage als eine offene betrachtet werden müssen.

Nicht viel besser sind wir endlich auch mit Lysipp dran, bei dem immer noch der Apoxyomenos das einzige, sicher auf ihn zurückzuführende Werk ist, während von all seinen Götterfiguren, von seinen zahlreichen Heraklesbildern, bisher kein einziges sich in einer unzweifelhaften Kopie hat nachweisen lassen. Wohl hat R. Lange in seinem Schriftchen: „Das Motiv des aufgestützten Fußes in der antiken Kunst und dessen statuarische Verwendung durch Lysippos.“ (Beiträge zur Kunstgeschichte, Heft 3, Leipzig, Seemann, 1879), den Versuch gemacht, vier bis fünf statuarische Typen, von denen einzelne in mehreren Repliken vorkommen, als Lysippisch zu erweisen; nämlich den Poseidon, welcher den rechten Fuß auf eine Felserrhöhung setzt und die rechte Hand auf das Knie legt, während die gehobene Linke den Dreizack hält, ein Typus, welchen Lange als den des irthmischen Poseidon erweisen will; ferner die früher unter dem Namen Jason gehende Münchener Statue eines „Sandalenbinders,“ welche er als Genrebild eines Athleten faßt und als dessen Pendant er einen „ruhenden Epheben“ bezeichnet, welcher — wie jener das rechte — so seinerseits das linke Bein auf eine Erhöhung stellt und beide Arme bequem darauf ruhen läßt; sodann viertens den die Beinschienen anlegenden Alexander in München, und endlich den bekannten Typus der Melpomene mit hoch aufgestütztem linken Fuß. Das allen diesen Figuren gemeinschaftliche ist das Motiv des aufgestützten Fußes; Lange bemüht sich, gerade dies als Lysippisch zu erweisen, und darauf beruhen alle seine weiteren Schlüsse. In der hierfür im einzelnen vorgebrachten Kette von Beweisen ist aber mehr als ein sehr schwaches Glied; namentlich in dem von ihm versuchten Nachweis, daß der oben beschriebene Typus des Poseidon eben der des irthmischen Poseidon sei, und daß andrerseits gerade Lysipp diese Statue des irthmischen Poseidon gefertigt habe. Ganz besonders bedenklich jedoch ist es, das Motiv des aufgestützten Fußes, welches nach Langes eignem Nachweise in Relieffskulptur und Vasenmalerei schon sehr früh, jedenfalls sehr lange vor Lysipp, vorkommt, in der statuarischen Kunst auf Lysipp zurückzuführen und darnach die hauptsächlichsten Repräsentanten dieses Motivs in unsern Sammlungen als Werke Lysipps zu bezeichnen. Ich will ganz davon absehen, daß, wenn das Hauptargument: der Nachweis, daß der irthmische Poseidon diese

Stellung hatte und daß er von *Hyfipp* gefertigt war, fällt, dann auch alle weiteren Hypothesen vollständig in der Luft schweben; auch sonst muß ich diese ganze Methode kunsthistorischer Deduktion als verfehlt betrachten. Man darf nicht so weit gehen, selbst wenn man ein bestimmtes Motiv als von einem bestimmten Künstler zum erstenmale angewandt erweisen kann, ja selbst wenn man dasselbe als ihm speziell eigentümlich betrachten will, nun jedesmal, wo dies gleiche Motiv, wenn auch in anderer Anwendung, auftaucht, das Werk dem gleichen Meister zuzuweisen; denn bei der Freiheit, mit der die alten Künstler einmal vorhandene Typen benutzten, konnten sich auch die Nachfolger des gleichen Motivs bedienen. Der Hinweis auf *Polyklet*, bei welchem die Fußstellung des *Doryphoros* auch an andern Werken wiederkehrt, oder auf *Praxiteles*, bei dem die Wellenlinie in der Körperhaltung charakteristisch ist, paßt hier nicht. Denn die Wellenlinie ist allerdings dem *Praxiteles* eigentümlich, aber sie wird von ihm mit einer solchen Freiheit verwandt, daß sie niemals den Eindruck der Wiederholung macht. Bei *Polyklet* freilich erhalten wir in der Stellung der beiden Figuren, des *Doryphoros* und des *Diadumenos*, diesen Eindruck der Wiederholung; aber auch schon die Alten empfanden das und machten diesen Mangel an Erfindungsgabe dem Künstler ausdrücklich zum Vorwurf. Und doch können wir bei *Polyklet* nur zwei oder höchstens drei Figuren mit dieser Stellung nachweisen, während bei *Hyfipp* es sich geradezu um fünf handeln würde, die alle im großen und ganzen das gleiche Motiv aufwiesen. Wäre das der Fall gewesen, die alten Kritiker hätten sicherlich auch dem *Hyfipp* den Vorwurf der Monotonie nicht erspart. Und noch eins: Lange begeht den Fehler, eine Körperstellung, etwas was die Alten ein „Schema“ nennen, zu verwechseln mit der charakteristischen Eigentümlichkeit eines bestimmten Künstlers. Der aufgestützte Fuß, mag er nun Müdigkeit oder Aufmerksamkeit oder Majestät u. s. w. ausdrücken, ist ebenfugot ein „Schema,“ wie die Ermattung andeutende, über den Kopf gelegte Hand, wie die behagliches Ausruhen bezeichnenden gekreuzten Beine, wie die mannichfaltigen Geberden der Trauer, des Hilfeslehens, des Ausspähens u. dgl. Die Alten waren ja bekanntlich in solchen Schemen viel übereinstimmender und konservativer als die moderne Kunst, welche bestimmte, allgemein gültige Ausdrucksweise für Stimmungen der Seele oder Empfindungen des Körpers nicht kennt. Noch niemals aber ist jemand darauf ausgegangen, alle Figuren, in denen sich eins oder das andre jener Schemen findet, auch auf einen und denselben Künstler zurückführen zu wollen; es würde das auch gar seltsame Resultate ergeben. Die Wellenlinie des *Praxiteles* aber, die eigentümlich schreitende Bewegung der *polykletischen* Figuren, das sind keine Schemata mit bestimmter Bedeutung, sondern Vortrags- oder Ausdrucksformen, wie sie mehr oder weniger jeder Künstler von ausgeprägter Individualität zu besitzen pflegt. Diese Eigentümlichkeiten der großen griechischen Meister ausfindig zu machen, daran die Nachbildungen ihrer Werke in den Museen zu erkennen, das

ist eine Aufgabe, welche bisher nur zum kleinsten Teile gelöst ist und welche der Zukunft vorbehalten bleibt. Auf dem von Lange eingeschlagenen Wege aber würden wir meiner Überzeugung nach zu ganz falschen Resultaten gelangen.

Schließlich sei noch mit wenigen Worten einiger skulpturengeschmückter Bauwerke Kleinasien's gedacht, welche in die eben besprochene Periode fallen, und deren Bildwerke neuerdings bekannt geworden sind. Das ist, abgesehen von dem schon länger bekannten Mausoleum zu Halikarnass, der Artemistempel zu Ephesus, der Tempel der Athene Polias zu Priene und das Nereidendenkmal zu Xanthos.

Der neue Artemistempel zu Ephesus ist nach dem im Jahre 356 v. Chr. erfolgten Brande des alten erbaut worden. Zu seinem hervorragenden Schmucke gehörten sechsunddreißig skulptirte Säulen, deren Existenz man zwar früher aus Plinius kannte, aber trotzdem einigermaßen anzweifelte, bis Donaldson in seiner *Architectura numismatica* sie an Darstellungen des Artemistempels auf Münzen nachwies. Nun hat es das Glück gewollt, daß der Engländer Wood bei Ausgrabungen in Ephesus (*Discoveries at Ephesus*, London, 1877) sechs Fragmente von solchen Säulen gefunden hat, darunter ein recht beträchtliches von mehreren überlebensgroßen Figuren von trefflicher Arbeit, für deren verschiedentlich versuchte Erklärung (Vgl. E. Curtius in der *Archäologischen Zeitung* für 1872, S. 72 ff. und desselben Vortrag über Ephesus, Berlin, 1874) E. Robert eine richtige Deutung in der Alkestisfrage gefunden zu haben scheint („*Thanatos*. 39. Progr. zum Winkelmannsfeste der archäologischen Gesellschaft zu Berlin.“ Berlin, G. Reimer, 1879.) Gleichfalls den Engländern, und zwar dem Architekten Pullan, verdankt man die Auffindung von Skulpturen des ungefähr um die gleiche Zeit erbauten Tempels der Athene Polias zu Priene, worunter, abgesehen von Resten des kolossalen Tempelbildes und andrer Statuen, die Fragmente eines Hochreliefs von besonderm Interesse sind, weil wir hier zum erstenmale, wenigstens unsers Wissens, schlangenfüßigen Giganten in der Kunst begegnen, außerdem verschiedene Motive der Gigantomachie vorkommen, welche sich in ähnlicher Weise an den großen pergamenischen Altarreliefs wiederholen. Doch ist die vollständige Publikation und Besprechung dieses Reliefs, welche Michaelis vorbereitet, noch zu erwarten; eine Auswahl davon giebt Overbeck in der neuen Auflage seiner *Geschichte der Plastik*, Bd. II, Fig. 116.

Alle diese Werke scheinen, gleich den Skulpturen des Mausoleums, obgleich auf kleinasiatischem Boden entstanden, wesentlich noch von Künstlern des Mutterlandes ausgeführt zu sein. Etwas anders verhält es sich mit dem sogenannten Nereidendenkmal von Xanthos in Lykien, dessen schon vor längerer Zeit von Fellows aufgefundenen und im Britischen Museum aufbewahrten Skulpturen erst neuerdings durch die treffliche Publikation von M. Michaelis (in den *Monumenti inediti dell' Istituto archeol.*, Vol. X, Tav. 10—18 mit Text in den *Annali dell' Instit.* für 1874, S. 216 ff. und für 1875, S. 68 ff.)

näher bekannt geworden sind. Hier scheint nämlich der Skulpturenschmuck von einem einheimischen Künstler herzurühren, welcher zwar von griechischer, namentlich von attischer Kunst beeinflusst war, aber nicht minder stark die Einwirkung lytischer und selbst allgemein orientalischer Kunst erkennen läßt. Die Reste, um die es sich handelt, sind teils statuarische, nämlich fünfzehn Torfen von lebhaft bewegten weiblichen Gewandstatuen (die sogenannten Nereiden, nach denen das Denkmal den Namen erhalten hat), Fragmente von Gruppen (Entführungszenen), Löwen u. s. w., teils Reliefs; und zwar handelt es sich da, abgesehen von Resten in Hochrelief gebildeter Giebelgruppen, wesentlich um vier Friesreliefs von verschiedener Höhe, deren erstes eine Feldschlacht vorstellt zwischen Griechen und Orientalen, das zweite die Belagerung einer Festung mit Sturm, Verhandlung, Kapitulation u. s. w., das dritte die Darbringung von Tribut, Kampf- und Jagdszenen, endlich das vierte ein Opfer und ein Wahl. Ulrichs hat in scharfsinniger Kombination nachgewiesen, daß höchstwahrscheinlich der um die Jahre 370—360 geführte Krieg der Lykier um die Stadt Telmessos die Veranlassung und den Inhalt dieser Reliefvorstellungen bildete; die einzelnen Momente jenes Kampfes stimmen sehr auffällig mit den verschiedenen Phasen der hier dargestellten kriegerischen Ereignisse überein. Über den Zusammenhang freilich, in welchem die tanzenden Nereiden mit den übrigen Vorstellungen stehen, sind die Erklärer verschiedener Ansicht. Das Resultat, zu dem Michaelis in seiner stilistischen Analyse des Werkes gelangt, ist dies, daß dasselbe bald nach jenem Ereignis, welches es feiert, entstanden sein muß, also noch vor Erbauung des Mausoleums und des Athentempels von Priene; daß ferner zwar das Ganze einem lytischen, in griechischer Kunst wohl erfahrenen Meister zuzuschreiben sei, einzelne Differenzen aber auf dessen Schüler und Mitarbeiter zurückgeführt werden müßten, welche technisch wie stilistisch der griechischen Kunst ferner standen als der Meister. Durch diese eigentümliche Vermischung griechischer und orientalischer Elemente, wie sie namentlich im zweiten Frieze hervortritt, der an die Behandlungsweise assyrischer Reliefs (allerdings nicht formell, sondern nur inhaltlich) erinnert, werden diese Reliefs zu einem wertvollen Bindegliede zwischen griechischer und asiatischer Kunst; zugleich sind sie das erste Beispiel eigentlicher historischer Reliefplastik, welches jedoch in der griechischen Kunst anscheinend ganz vereinzelt geblieben ist und jedenfalls mit der später in der römischen Kunst eine so wichtige Rolle spielenden historischen Reliefbilderei gänzlich außer Zusammenhang steht.

Gegenüber diesen Werken des vierten Jahrhunderts, welche entweder die griechische Kunst als Gast auf kleinasiatischem Boden oder kleinasiatische Kunst unter griechischem Einflusse zeigen, finden wir in der folgenden Epoche, wo die politische Bedeutung des alten Hellas geschwunden ist und die neuerstandenen Königreiche der Generale Alexanders d. Gr. in den Vordergrund treten, die griechische Kunst ohne jegliche Beimischung fremder Elemente auf dem Boden

Kleinasiens vollkommen heimisch, und das in einer Vollkommenheit in Technik und Erfindungs- wie Gestaltungskraft, von der uns erst die Kunde der letzten Jahre die rechte Vorstellung gegeben haben.



Neue Mitteilungen über Caroline Neuber.



ie merkwürdige Frau, von deren Leben und Thaten ein kurz vor Weihnachten erschienenenes Buch des Freiherrn von Reden-Esbeck handelt,*) hat schon frühe das Interesse der Literatur- und Theaterfreunde auf sich gezogen. Ihre Schicksale sind schon zu ihren Lebzeiten viel erörtert worden, und das keineswegs immer auf rein kunsthistorischen Erwägungen beruhende Interesse an den Personalien der Schauspieler und Schauspielerinnen ist in unserm Falle der theatergeschichtlichen Forschung zu Gute gekommen. Die Neuberin ist nicht nur denkwürdig als die Künstlerin, welche, um mit Eduard Devrient zu reden, die Kluft überbrückte, welche bis dahin Literatur und Schauspielkunst von einander getrennt hatte, sie ist auch die erste Persönlichkeit des deutschen Schauspielersandes, über deren Charakter und Wirksamkeit uns detaillirte Angaben vorliegen. Aus der vorhergehenden, traurigen Zeit ragt keine einzige klar und scharf umrissene Gestalt hervor. Dürftige archivalische Notizen, unverbürgte, zum Teil recht abgeschmackte Anekdoten, die sich der Seeschlange gleich durch die theatergeschichtlichen Werke hindurchziehen, sind so ziemlich das einzige, was wir im Detail von den Vätern der deutschen Schauspielkunst wissen; in der zeitgenössischen gedruckten Literatur werden sie vornehm ignorirt. Selbst Magister Belten, der am häufigsten genannte unter den Schauspielern des siebzehnten Jahrhunderts, ist noch immer in ein geheimnisvolles Dunkel gehüllt, und doch lassen ihn die Urkunden, die Fürstenau in seiner trefflichen Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden veröffentlicht hat, als einen tüchtigen, eigenartigen Charakter erscheinen, von dem wir gerne mehr erfahren möchten. Etwas besser sind wir über die älteren Wiener Komiker unterrichtet. Sonst sind diejenigen, von denen wir noch verhältnismäßig am meisten wissen, gerade ganz besonders unerfreuliche Gefellen: der Komödiant und Akrobat Eckenberg und der jämmerliche Possenreißer Kilian Brustleck.

*) Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen. Ein Beitrag zur deutschen Kultur- und Theatergeschichte von Friedr. Joh. Freiherrn von Reden-Esbeck. Leipzig, Johann Ambrosius Barth, 1881.