

Egert Pöhlmann

Bühnenspiel und Theaterbau im Altertum *

In memoriam Margarete Bieber

1.1 Betritt man ein Theater des 19. Jahrhunderts, so findet man dort einen Typus von Bühneneinrichtung vor, der eng mit einer ganz bestimmten Art von Bühnendichtung zusammenhängt. Dem Zuschauer-raum gegenüber erstreckt sich ein nicht viel über einen Meter hohes Podium. Es wird gerahmt und in der Tiefe begrenzt von Kulissen, so daß sich ein imaginärer Raum ergibt, in den der Zuschauer hineinblickt, der sogenannte „Guckkasten“. Dieser Spielplatz bietet nur für beschränkte Personenzahl Raum und ist besser für Innenszenen geeignet. Ortswechsel ist in gewissem Umfang möglich; dieser wird in der Regel durch den Vorhang kaschiert, der zwischen den Akten fällt und nicht nur Sprünge der Handlung im Raum, sondern auch in der Zeit notdürftig zu überbrücken bestimmt ist.

Dieser Typus von Bühne ist zugeschnitten auf Dramen, die sich den aus Horazens Poetik und Aristoteles Dichtkunst gewonnenen Normen der Regelpoetik anbequemen. Dem beschränkten Raum der Guckkastenbühne trägt das Drei-Schauspieler-Gesetz Rechnung, das nur Monolog, Dialog und Dreigespräch zuläßt. Den beschränkten Möglichkeiten der Illusion kommt es entgegen, alle diejenigen Vorgänge, die ohne Verstoß gegen das allen Regeln übergeordnete Gebot der Wahrscheinlichkeit nicht darstellbar sind, von der Bühne zu verbannen und lediglich im Bericht darzubieten. Und die Normierung der Fünfaktigkeit von Tragödie und Komödie stellt schließlich mit Pausen zwischen den Akten vier neutrale Intervalle zur Verfügung, innerhalb derer sich bei geschlossenem Vorhang alle diejenigen Vorgänge denken lassen, die der Zuschauer nur imaginieren soll, vier Intervalle, in welche tunlichst alle Verstöße gegen die Einheiten des Orts und der Zeit zu verlagern sind¹.

1.2 Selbstverständlich ließe sich die gleiche Interdependenz auch aufzeigen für Shakespeare und die elisabethanische Bühne oder für das Mysterienspiel und die mittelalterliche Simultanbühne. Und man möchte erwarten, die gleichen engen Beziehungen von Bühnenspiel und Theaterbau auch im Altertum aufweisen zu können. Doch sind hier die

* Antrittsvorlesung am 10. Mai 1977 in Gießen

Quellen so ungünstig verteilt, daß es bisher noch nicht gelungen ist, das Verhältnis von Literatur und Architektur in der Zeit vom 5. bis zum 2. Jahrhundert vor Christus zu konkretisieren: Im fünften Jahrhundert fehlt es fast ganz an Theaterbauten, die man auf die reichlich erhaltene Dichtung beziehen könnte, und im vierten und dritten Jahrhundert ist es beinahe umgekehrt. Diese ungünstige Quellenlage hat sich aber nach den so reichen Menanderfunden seit 1960 soweit verbessert, daß man wenigstens in einer für die Aufführungspraxis zentralen Frage eine durchgängige Entwicklungslinie vom fünften bis zum zweiten Jahrhundert erkennt, der Frage nämlich nach der Funktion des Chors, nach seinem Zusammenwirken mit den Schauspielern und seiner Bedeutung für die Struktur der Stücke. Wandlungen, die sich in dieser Hinsicht ergeben haben, müssen von dem Theaterbau nachvollzogen werden. Ein zweites kommt hinzu: Die Chronologie der verschiedenen Entwicklungsstufen des antiken Theaterbaus hat sich durch neuere archäologische Arbeiten entscheidend geklärt und vereinfacht. Man kann deshalb heute Literaturgeschichte und Baugeschichte mit mehr Aussicht auf Erfolg in zeitliche Beziehung bringen und sich mit mehr Zuversicht fragen, inwieweit der Stilwandel der Bühnendichtung auch Ausdruck im Theaterbau finden mußte.

5. Jahrhundert

2.1 Die Geschichte der Tragödie beginnt in dem Augenblick, in dem zwei heterogene Elemente, das Chorlied und der Sprechvers, in Verbindung gebracht werden. Man kann die Entwicklung der Tragödie im 5. Jh. als den mißlungenen Versuch verstehen, jene beiden Elemente zu verschmelzen. Aus dem Zusammenwirken des Chors mit einem, dann zwei und schließlich drei Schauspielern entfalten sich die Möglichkeiten des dramatischen Spiels. So sah es schon Aristoteles, dessen in vieler Hinsicht kontroverser Bericht über die Anfänge des Dramas in diesem Punkt unstrittig ist: „Nach vielen Wandlungen hörte die Entwicklung der Tragödie auf, als sie zu ihrer wahren Natur fand. Und zwar hat Aischylos als erster die Zahl der Schauspieler von einem auf zwei gebracht, den Anteil des Chors verringert und dem Wort die Hauptrolle zugewiesen. Drei Schauspieler und die Bühnenmalerei führte Sophokles ein“²⁴.

Die Steigerung der Zahl der Schauspieler, von der Aristoteles spricht, läßt sich noch an den erhaltenen Aischylos-Dramen ablesen: In den *Persern*, den *Sieben gegen Theben* und den *Schutzflehenden* begnügt sich Aischylos mit zwei Schauspielern und zieht oft den Chorführer als Dialogpartner heran. Doch bleibt der Chor die Hauptperson. In den *Persern* (472) beherrschen die nicht endenwollenden Klagen des Chors,

in die die Königin Atossa, der Bote, der Geist des Darius, schließlich Xerxes einstimmen, das ganze Stück. Und in den Schutzflehenden (463) hat der Chor die Hauptrolle: Geht es doch um das Schicksal der ehefeindlichen fünfzig Töchter des Danaos, die in Argos Asyl suchen. Ihren flehentlichen Bitten, ihren Ausbrüchen von Furcht und Verzweiflung haben weder ihr Vater Danaos, der als Chorführer fungiert, noch der König von Argos, Pelasgos, etwas Gleichgewichtiges entgegenzusetzen. In der Orestes-Trilogie (458) und im Prometheus dagegen hat Aischylos nach dem Vorbild des Sophokles den dritten Schauspieler eingeführt und damit das Gewicht des Wortes noch verstärkt. Sophokles selbst hat den Chor noch weiter zurückgedrängt und damit das prekäre Verhältnis der beiden Komponenten der Tragödie in einer Weise stabilisiert, die die höchste Anerkennung des Aristoteles findet. Dieser möchte, daß der Dichter den Chor wie einen Schauspieler betrachte. Der Chor solle ein Teil des Ganzen sein und um den Sieg im dramatischen Wettbewerb mitstreiten, nicht wie bei Euripides, sondern bei Sophokles³. Den versteckten Seitenhieb auf Euripides glauben wir zu verstehen: Hat dieser doch die Integration der Chorpersone in die Handlung wieder gelockert und die musikalische Komponente im Chorlied, aber auch dem Gesang der Schauspieler, wieder in den Vordergrund gerückt⁴.

2.2 Die Verlagerung der Gewichte vom Chor auf die Schauspieler, von der Chorlyrik auf den Sprechers wird fast noch deutlicher bei der Komödie, weil sie dort mit einer Phasenverschiebung von einem halben Jahrhundert einsetzt. In der Zeit vor 400 vor Chr., für uns faßbar im Werk des Aristophanes, spielt der Chor etwa der Köhler von Acharnai, der Chor der athenischen Ritter oder die als riesige Wespen verkleideten Laienrichter die Hauptrolle. Der Chor der Alten Komödie gestaltet in der Parodos seinen ersten Auftritt. Er bestreitet allein die Parabase, in der er unter Durchbrechung der Illusion sich direkt an die Zuschauer wendet, für den Dichter Partei nimmt und öffentlich Rüge übt. Und er beteiligt sich als Mitstreiter im Agon, einem Wortgefecht der beiden Hauptfiguren. Im zweiten Teil der Komödie, der vor allem den Schauspielern gehört, teilt der Chor durch kurze Lieder die einzelnen Szenen ab und zieht am Schluß mit einer Liedstrophe zusammen mit den Schauspielern vom Spielplatz ab. Dieses Schema, wiewohl vielfach abgeändert, hält Aristophanes bis zum Ende des 5. Jhs. fest⁵, und erst seine letzten Stücke nach 400 lassen erkennen, daß auch der Komödienchor dem Schauspieler weichen muß.

2.3 Die prominente Rolle des Chors in der Tragödie und der Komödie des 5. Jhs. findet ihre sinnfälligste Entsprechung im Spielplatz des 5. Jhs. Wir kennen ihn ohne spätere Überbauung nur aus dem attischen Städtchen Thorikos, und soeben wird eine Theateranlage des 5. Jhs.

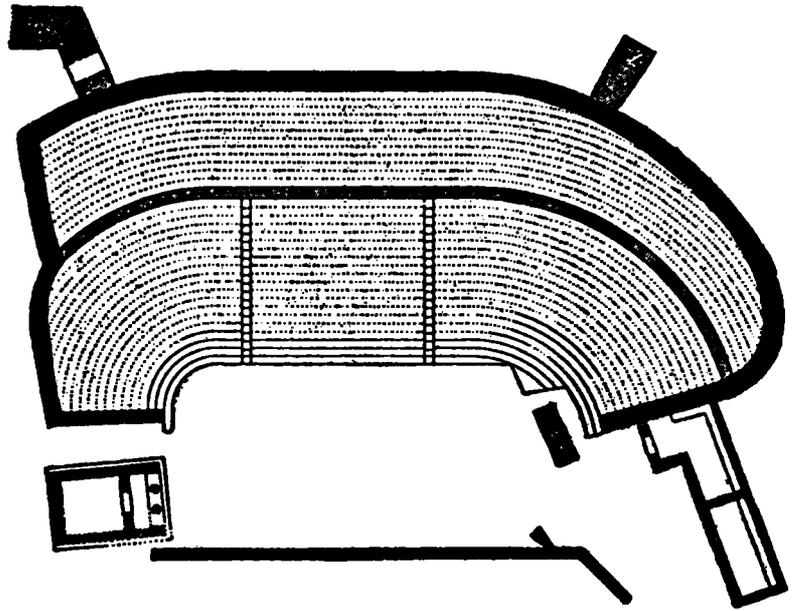


Abb. 1: Theater in Thorikos. Aus R. C. Flickinger, *The Greek Theater and its Drama*, Chicago & London 1968/4, S. 227.

vom gleichen Typ in einem Vorort Athens ausgegraben: Eine unregelmäßige, aber an den Ecken schon gekurvte Tribüne umschließt einen langgestreckten Spielplatz von etwa 25×15 m. Dort, wo man ein Bühnenhaus erwartet, ist nicht die Spur von Fundamenten zu entdecken. Linkerhand und ein wenig unterhalb der Spielfläche steht in Thorikos ein Tempel des Dionysos⁶. Ähnlich wird das Dionysostheater in Athen im 5. Jh. ausgesehen haben. Für die Platzierung der Tribüne bot sich der Akropolisabhang an. Der Spielplatz für Chor und Schauspieler, über dessen Gestalt wir nichts wissen, mußte durch eine Stützmauer dem abschüssigen Gelände abgewonnen werden, unterhalb derer sich der alte Dionysos-Tempel befand⁷.

Als Bühnenhaus diente ein langgestrecktes Kastenzelt über einem Holzgerüst, die Skene, die für jedes Fest neu errichtet wurde. Sie erlaubte dem Schauspieler, während des Stücks unbemerkt Maske, Kostüm und Rolle zu wechseln, diente aber auch, entsprechend dekoriert, als Palast, Tempel, Hütte, Grabmal, Wohnhaus. Das Dach der Skene war betretbar, was man für Späher Szenen und Göttererscheinungen ausnützte. Ein betretbares Skenendach und Rollenwechsel im Inneren der Skene verlangt schon der Auftritt des toten Darius in Aischylos' *Persern*⁸. In der Skene war ein Kranen montiert, die *μηχανή*⁹. Mit dessen Hilfe konnte etwa Medea nach dem Kindermord auf einem Schlangenzug durch die Lüfte entfliehen, oder es konnte eine effektvolle Götterer-

scheinung bewerkstelligt werden, der *deus ex machina*, für den Euripides bekannt ist¹⁰. Eine weitere Bühnenmaschine ist das *Ekkyklema*, wohl eher eine Rollplattform, die aus der Mittelöffnung der *Skene* herausgeschoben werden konnte¹¹. Sie gestattete es, Innenszenen nach außen zu verlegen, ermöglichte aber auch schnellen Szenenwechsel. So wurde Alkmene, die der eifersüchtige *Amphitryon* am Schluß der *Alkmenetragödie* des Euripides durch Feuer vom Altar des Zeus vertreiben will, samt Altar und Scheiterhaufen mit dem *Ekkyklema* herausgefahren, worauf Zeus mit den Nymphen auf dem Dach erschien und das Feuer löschte¹². Mit diesen schlichten szenischen Mitteln fanden Aischylos, Sophokles, Euripides und Aristophanes ihr Auslangen.

4. Jahrhundert

3.1 Aristoteles hatte, wie erwähnt, an Euripides bemängelt, daß dessen Chöre nicht in die Handlung verflochten seien. Damit setzt eine Entwicklung ein, die sich im 4. Jh. beschleunigt und den Chor schließlich im 3. Jh. zum bloßen Versatzstück degradiert. Daß schon Euripides bestimmte Chorlieder wie Einlagen *ad libitum* behandeln kann, zeigen zunächst seine Tragödienschlüsse: Die *Alkestis*, die *Medea*, die *Andromache*, die *Helena* und die *Bakchen* enden mit der gleichen Schlußstrophe, die wegen ihrer Beliebigkeit bemerkenswert ist¹³:

„Das Göttliche hat viele Gestalten, und die Götter wirken vieles wider Erwarten. Das Wahrscheinliche hat sich nicht erfüllt, für das Unwahrscheinliche aber hat die Gottheit einen Weg gefunden. So ist diese Geschichte zu Ende gegangen.“

Ähnlich ist es zu bewerten, wenn die Taurische Iphigenie, die Phoinissen und der Orestes sich mit ein und derselben Schlußformel begnügen, in der der Chor um den Sieg im Tragödienwettbewerb bittet. Aber auch große Chorlieder inmitten der Tragödie lassen im Spätwerk des Euripides den Zusammenhang mit der Handlung vermissen. Paradebeispiel hierfür ist das Demeter-Lied in der *Helena*, das der Dichter nur in höchst künstlicher Weise mit dem *Helena*-Stoff verklammern konnte¹⁴. Die Euripides-Kritik des Aristophanes läßt vermuten, daß in diesen beinahe autonomen lyrischen Gebilden das musikalische Element übermächtig geworden ist.

Wenn wir Aristoteles glauben dürfen¹⁵, sind Euripides-Zeitgenossen und jüngere Dramatiker in dieser Hinsicht noch weiter gegangen: Ihre Chorlieder seien *Embolima*, beziehungslose Chor-Einlagen, meint er, die man nach Belieben von einer in die andere Tragödie verpflanzen könne. Mit diesen *Embolima* habe der Tragiker Agathon begonnen, den Aristoteles auch anderwärts als kühnen Neuerer herausstellt: Er habe

in seinem Antheus eine Tragödie mit frei erfundener, nicht aus dem Mythos geschöpfter Handlung geschrieben¹⁶.

Was es mit diesen Embolima auf sich hat, haben erst die Papyri verstehen gelehrt. Wir besitzen jetzt drei Tragödienfragmente auf Papyrus, die an einer Stelle, an der ein Chorlied erforderlich ist, lediglich die Regiebemerkung *χοροῦ μέλος*, Chorlied, enthalten¹⁷. Die betreffenden Tragödien entstammen dem 4. Jh.; es handelt sich um den Hektor des Astydamas, den Oineus vielleicht eines Chairemon und eine Medea (Neophon?). Offenbar waren die betreffenden Chorlieder für das Verständnis der Handlung so gleichgültig, daß man sich gar nicht die Mühe machte, sie aus den Bühnenexemplaren in die zur weiteren Verbreitung bestimmten Lesetexte zu übernehmen. Die Agathon-Texte, welche den Aristoteles zu seinen Bemerkungen über die Embolima veranlaßt haben, werden ganz ähnlich ausgesehen, also nur die Sprechpartien enthalten haben.

3.2 Daß nicht alle Tragödien im 4. Jh. dem Vorbild des Neuerers Agathon folgten, zeigt uns der Rhesos. Diese Tragödie ist schon im 4. Jh. vor Chr. in die Euripides-Ausgaben aufgenommen worden und so erhalten geblieben. In ihrer Chorbehandlung ist sie so klassizistisch, daß antike Leser den Stil des Sophokles erkennen wollten¹⁸. Die Handlung entstammt dem 10. Buch der Ilias: Nach einer empfindlichen Schlappe beschließen die griechischen Feldherrn, den Odysseus und Diomedes nachts ins Trojanerlager zu schicken. Zur gleichen Zeit möchte aber auch Hektor wissen, ob die Griechen etwa an Rückzug denken, und schickt den Dolon als Späher aus. Dieser läuft den beiden Griechen in die Hände, wird verhört und getötet. Dann brechen Odysseus und Diomedes in das Trojanerlager ein, erschlagen den Thrakerkönig Rhesos samt Gefolge, nehmen dessen Rosse mit und erreichen im Schutz der Nacht unangefochten wieder das griechische Lager.

Welche Probleme die Dramatisierung dieser Ilias-Partie bietet, ist offenkundig: Es handelt sich um ein Nachtstück mit vier Schauplätzen, dem Griechenlager, dem Schauplatz der Ermordung des Dolon zwischen den Linien, dem Zelt des Hektor und dem Lager der thrakischen Hilfstruppen. Der Rhesos-Dichter aber läßt das Stück durchwegs vor dem Feldherrnzelt des Hektor spielen und ist so gezwungen, alle anderswo spielenden Ereignisse in den Botenbericht zu verweisen. Im 5. Jh. war die Tragödie freizügiger: Man denke an die Eumeniden des Aischylos, die den Zuschauer von einem Vers zum anderen von Delphi nach Athen befördern¹⁹. Doch der Rhesos-Dichter ist peinlich auf Wahrung der Illusion bedacht, und so überrascht es nicht, wenn er das Stück auch in einen knappen Zeitrahmen zwingt: Beim ersten Chorauftritt wird schon die vierte Nachtwache erwähnt, vor dem Höhepunkt gehen die Pleiaden

auf und es beginnt zu dämmern, und Hektors Schlußworte richten sich an die aufgehende Sonne²⁰. Man denkt an die Feststellung des Aristoteles, die Tragödie erstrebe als zeitlichen Rahmen etwa einen Sonnenumlauf²¹, was im 5. Jh. ebenfalls nicht zutrifft: Aischylos preßt im Agamemnon²² die Zerstörung Trojas und die Heimfahrt des Agamemnon von Troja nach Mykene in einen Zeitraum von nicht mehr als einem halben Tag! Offenbar beginnen sich die Einheiten des Orts und der Zeit erst im 4. Jh. als Bühnenkonventionen zu verfestigen.

3.3 Für die Komödie nach 400, die Mittlere Komödie, sind wir angewiesen auf die letzten Stücke des Aristophanes, die Weibervolksversammlung (392) und den Plutos (388). Hier können wir mit Händen greifen, wie der Komödienchor, bei Aristophanes vor 400 noch tragendes Element, seine Bedeutung verliert. In der Weibervolksversammlung wahrt er immerhin im ersten Teil des Stücks seine Position und wirkt in alter Weise in der Parodos und in dem Agon mit. Nach dem Agon ist das Ziel des Stücks erreicht: Die Frauen haben die Macht übernommen und Gütergemeinschaft und Promiskuität eingeführt. Die Auswirkungen der neuen Ordnung werden im zweiten Teil in zwei grotesken Szenen exemplifiziert, und diese werden in den Handschriften nicht wie üblich durch ausgeschriebene Chorlieder, sondern durch die schon aus Tragödienpapyri bekannten Regiebemerkungen $\chi\omicron\omicron\omicron\tilde{\nu}$ — Chorlied untergliedert²³. Noch einen Schritt weiter geht der Plutos: Hier enthalten die Handschriften nur noch beim ersten Choraustritt, der Parodos, ein Chorlied; statt dessen finden wir viermal die bekannte Regiebemerkung $\chi\omicron\omicron\omicron\tilde{\nu}$ — Chorlied²⁴. Offenbar hat die Komödie das Prinzip des Embolimon, der Choreinlage ohne Handlungsbezug, von der Tragödie eines Agathon, Astydamos, Chairemon, Neophron übernommen, und anscheinend sind auch in der Komödie des 4. Jhs. die Embolima-Lieder gar nicht in die Lesetexte aufgenommen worden, weil nur noch Interesse für die Partien der Schauspieler bestand.

3.4 Aristoteles bemängelt an den Dramatikern seiner Zeit ihre Geneigtheit, mit Rücksicht auf die Schauspieler die Tragödien in eine Folge von Bravourszenen aufzulösen — ein Urteil, das man mit Beobachtungen am Rhesos stützen könnte. Im Theaterbetrieb des 4. Jhs., so Aristoteles, seien die Schauspieler bereits wichtiger als die Dichter²⁵. Zwar stritten die Schauspieler bereits seit 449 neben den Dichtern um Preise. Im 4. Jh. aber führte eine folgenreiche Neuerung zwangsläufig zu einer Aufwertung der Schauspieler: 386 wurde in Athen eine alte Tragödie wieder aufgeführt, und 339 eine ältere Komödie²⁶. Diese Neuerung bürgerte sich schnell ein, wobei mit Vorliebe Euripides ausgewählt wurde, der dem Geschmack des 4. Jhs. am nächsten kam. Daß durch diese Reprisen

die Bedeutung von Inszenierung und Schauspielern zunahm, versteht sich.

Durch die Reprisen blieben die Tragödien des 5. Jhs. immer gegenwärtig. Dies hat sicher zur klassizistischen Erstarrung der Tragödie mit beigetragen. Nutznießer war die Komödie des 4. Jhs., die jetzt in breitem Umfang dazu übergeht, die Tragödie zu parodieren. Wir haben die verlorene Alkmene-Tragödie des Euripides bereits erwähnt. Diese wurde im 4. Jh. zur Tragikomödie, welche uns in der lateinischen Bearbeitung des Plautus erhalten ist: Es ist der *Amphitryon*²⁷. Auch auf diesem Wege wuchsen den Schauspielern wieder neue, anspruchsvollere Aufgaben zu. Es wäre verwunderlich, wenn sich für diese Verlagerung des Interesses vom Chor auf den Schauspieler nicht auch Entsprechungen im Theaterbau des 4. Jhs. fänden.

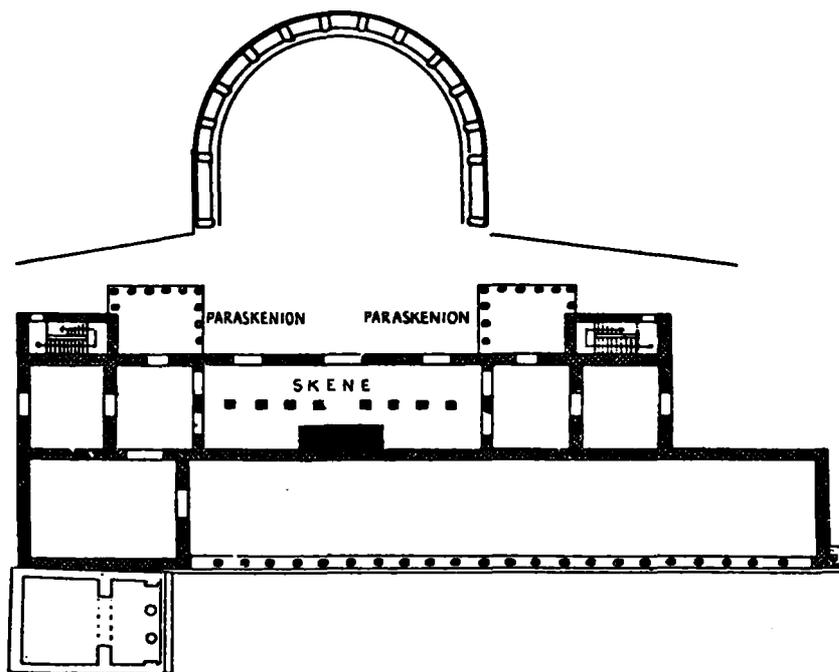


Abb. 2: Das Lykurgische Dionysostheater in Athen. Aus A. W. Pickard-Cambridge, *The Theater of Dionysos in Athens*, Oxford 1946, S. 155.

3.5 Die Bühne des 4. Jhs. in Athen, auf der Tragödien wie der *Rhesos*, oder der *Hektor* des Astydamas, die Mittlere Komödie, aber auch Neuinszenierungen von Tragödien des 5. Jhs. gespielt wurden, ist uns recht gut bekannt²⁸. Während der Amtszeit des Lykurg (338—324) wurde in Athen das erste Steintheater fertiggestellt. Die jetzt kreisrunde Orchestra und den muschelförmigen Zuschauerraum sehen wir heute noch, und von dem marmornen Bühnenhaus sind die Fundamentzüge erhal-

ten. Es handelt sich um eine langgestreckte eingeschossige Halle mit drei Fronttüren, die mit zwei Flügelbauten, den säulenbewehrten Paraskenien, gegen die Orchestra vorsprang. Zwischen den Paraskenien und vor der Halle gliedert sich, am Rand der Orchestra, ein langrechteckiger Spielplatz aus, der den Schauspielern vorbehalten war, während der Chor in der Orchestra verblieb. Damit übernehmen die Schauspieler, die bisher keinen eigenen Spielplatz hatten, sondern mit dem Chor die Orchestra teilten, auch optisch die Führung und verweisen den Chor ins zweite Glied. Im Inneren der Skene befand sich ein massives Fundament, das wohl den Bühnenkranken trug, der im Rhesos, aber auch bei Reprisen immer noch benötigt wurde²⁹.

Wie die Skene bedeckt war, wissen wir nicht. Jedenfalls muß ihr Dach betretbar gewesen sein, um nach wie vor Göttererscheinungen und Späher Szenen zu ermöglichen. Einen Anhaltspunkt liefert vielleicht die berühmte Würzburger Theaterscherbe, die die linke Hälfte eines hölzernen Paraskenientheaters zeigt. Recht deutlich wird die Doppeltür in dem Paraskenion. Wegen Platzmangels hat der Maler das Mittelstück extrem verkürzt³⁰. Ein Glockenkrater im Louvre zeigt den gleichen Typus von Bühnenhaus. In der Mitte sehen wir zwei Männer, die soeben ein Götterbild aus einem Tempel entführen. Aus dem rechten Paraskenion tritt eine Priesterin auf sie zu. Es handelt sich um Orestes, Pylades und Iphigenie in Tauris³¹. Anfügen wollen wir ein Beispiel für Tragödienparodie des 4. Jhs.: Ein vatikanischer Krater des Malers Asteas zeigt uns den Zeus mit einer Leiter vor dem Fenster der Alkmene, unterstützt von Hermes, also ein Reflex der griechischen Vorlage des plautinischen Amphitryon³².

3. Jahrhundert

4.1 Die im 4. Jh. schon recht weit gediehene Emanzipation der Schauspieler vom Chor setzt sich im 3. Jh. fort. Nun nimmt auch die Theorie davon Notiz, daß der Chor längst nicht mehr, wie es Aristoteles gefordert hatte, eine mithandelnde Kollektivperson darstellte. Die pseudoaristotelischen Probleme meinen dazu nun: „Das Handeln ist nicht Sache des Chors. Denn der Chor ist ein untätiger Vertrauter. Er erzeigt denen, den er beisteht, lediglich Wohlwollen³³.“

Leider können wir diesen Splitter peripatetischer Poetik³⁴ nicht an Dramentexten überprüfen. Der Bestand an Fragmenten ist minimal, doch zeigt die Erwähnung von etwa 60 Autoren, daß die Produktion nicht abgerissen ist. Lediglich der „Auszug der Kinder Israel“, die Exagoge des alexandrinischen Juden Ezechiel, in Exzerpten überliefert, ist in seiner Struktur kenntlich. Dies Moses-Drama hatte fünf Akte und ebenso viele Schauplätze und verletzte neben der Einheit des Ortes auch die

der Zeit, was unumgänglich ist, wenn man die Septuaginta von dem Exil des Mose in Midian bis zur Ankunft der Kinder Israel in Elim auf die Bühne bringen will. Das Stück kommt mit drei Schauspielern aus und hatte als Chor die sechs Schwestern der Sepphora³⁵. Freilich erfahren wir, außer der Ankündigung des ersten Auftritts (527, 15 ff. Mras) über die Funktion des Chors aus den Exzerpten nichts.

Ferner ist ein Fragment eines Gyges-Dramas nach Herodot zu nennen, aus dem man ebenfalls mehrfachen Szenenwechsel erschließen wollte. Für den Chor findet sich hier kein Anhaltspunkt³⁶. Dafür helfen die Inschriften weiter, die uns etwa in Athen, Delphi, Delos die Mitwirkenden dramatischer Aufführungen aufzählen; sie zeigen, daß der Tragödienchor auch im 3. Jh. immer präsent ist, wenn auch auf eine Zahl von 7—8 Sängern zusammengeschrumpft³⁷.

4.2 Sehr viel mehr wissen wir heute von der Komödie um 300 vor Chr., der „Neuen Komödie“, vor allem von Menander. Von ihm haben wir das Stück vom Schwierigen, den Dyskolos, ganz. Vom Schiedsgericht, einer Wiedererkennungskomödie, von dem Intrigenstück „Schild oder Erbtöchter“ und dem „Mädchen aus Samos“, einer Komödie der Irrungen, ist soviel erhalten, daß nicht nur die Handlung sicher zu rekonstruieren ist, sondern auch die Struktur der Stücke kenntlich wird. Insgesamt besitzt man jetzt von Menander ebensoviel Text wie von Sophokles. Deshalb treten bestimmte Konventionen ganz deutlich hervor³⁸:

Die Neue Komödie hat regelmäßig fünf Akte. Die Aktschlüsse sind dadurch hervorgehoben, daß die Handlung — oft auf einem Höhepunkt — unterbrochen wird. Die Schauspieler treten ab, wobei sie oft Geschäfte ankündigen, die sie von der Bühne wegführen. Die Aktfuge wird durch $\chi\omicron\eta\omicron\upsilon\tilde{\nu}$ angedeutet³⁹. Nach der Pause ist die Handlung merklich fortgeschritten. Die Schauspieler treten wieder auf und berichten über ihre Erlebnisse. So ergibt sich ein regelmäßiger Wechsel von szenischer und außerszenischer Handlung, der für die Struktur der Neuen Komödie, vielleicht auch der Tragödie des 3. Jhs., charakteristisch ist.

Zwischen den Akten tritt der Chor auf und singt bei leerer Bühne eine Einlage, die in den Papyri lediglich durch die schon erwähnte Regiebemerkung $\chi\omicron\omicron\omicron\upsilon\tilde{\nu}$ angedeutet wird. Im übrigen meldet sich der Chor während der Akte nie zu Wort, sondern tritt nach jedem der vier aktentrennenden Embolima wieder ab. Am Schluß der Stücke ist er nicht zugegen, weshalb nun ein Schauspieler die übliche Schlußformel mit der Bitte um den Sieg im Wettbewerb sprechen muß⁴⁰.

Bei seinem ersten Auftritt nach dem 1. Akt, der Stelle der alten Parodos, wird der Chor regelmäßig von den Schauspielern mit einer Formel angekündigt, die diesen gleichzeitig eine Motivation ihres Abtretens liefert⁴¹. Meistens dient hierzu deren Besorgnis, mit dem heranlärmenden

Chor Streit zu bekommen. Einmal handelt es sich um Pansverehrer (im Dyskolos) oder einfach um einen Schwarm junger Leute von beträchtlichem Umfang, die in der Regel betrunken sind. Zweimal wird ausdrücklich hervorgehoben, daß der Haufe sich dorthin bewege, wo sich die Schauspieler gerade aufhalten — ein schlagendes Argument dafür, daß Menander noch für eine Bühne schrieb, bei der sich Schauspieler und Chor auf der gleichen Ebene befinden, also der lykurgischen Paraskenienbühne mit nur einem ebenerdigen Spielplatz⁴².

Diese Chorankündigungsformel gehört offenbar zum festen Inventar der Neuen Komödie. Sie führt den sonst nicht motivierten Chor ein und liefert den Schauspielern Gelegenheit zum Abgang. Bei den zweiten, dritten und vierten Aktschlüssen dagegen tritt der Chor unangekündigt auf, nicht aber ohne daß auch dort die Schauspieler ihren Abgang motivierten. Mit diesem Allerweltschor schwärmender Jünglinge, der nicht mehr in die Handlung eingreift, jedoch regelmäßig durch Einlagen die Akte trennt und dem Publikum nur bei seinem ersten Auftreten förmlich vorgestellt wird, ist der Endpunkt einer Entwicklung erreicht, deren Beginn wir im ausgehenden 5. Jh. fassen konnten: Nun ist der Chor zum bloßen Requisit geworden, die Handlungsführung der Neuen Komödie gehört nun den Schauspielern allein.

4.3 Auch im Theaterbetrieb des 3. Jhs. lassen sich Indizien dafür finden, daß die Bedeutung der Schauspieler — auf Kosten des Chors — noch im Steigen war. Wir erinnern uns an die im 4. Jh. begründete Konvention, neben den Premieren und außerhalb jeder Konkurrenz bei jedem Bühnenfest auch klassische Stücke wieder aufzuführen. Inschriften um 250 zeigen aber, daß man jetzt in Athen ebensoviel Tragödien, Satyrspiele und Komödien des 5. und 4. Jhs. als Reprisen auf die Bühne brachte wie Premieren zu verzeichnen waren. Und dazu kommt, daß nun die für die Inszenierung der alten Stücke verantwortlichen Schauspieler um die Preise im Agon konkurrierten — und nicht mehr der Dichter zusammen mit seinem Chor wie im 5. Jh.!⁴³

Dazu fügt sich, daß sich im 3. Jh. Schauspieler, Sänger, Instrumentalisten und Dichter zu Kultverbänden des Theatergottes zusammenschließen⁴⁴. Techniten des Dionysos, artifices, Künstler heißen sie sich seit ihrem ersten Zusammenschluß im Jahre 277 in Athen. Die neue Organisationsform breitet sich schnell aus: In Alexandria finden wir während der Regierungszeit des Ptolemaios Philadelphos (283—247) bereits einen Künstlerverband, der Anerkennung bei Hofe suchte und fand. Denn die Bedeutung dieser weitverzweigten Verbände, ihr nachhaltiger Einfluß auf die öffentliche Meinung lag auf der Hand: Zogen die Techniten doch in der ganzen Mittelmeerwelt von Fest zu Fest, von Stadt zu Stadt, kontrahierten direkt mit den spielveranstaltenden Behörden und wur-

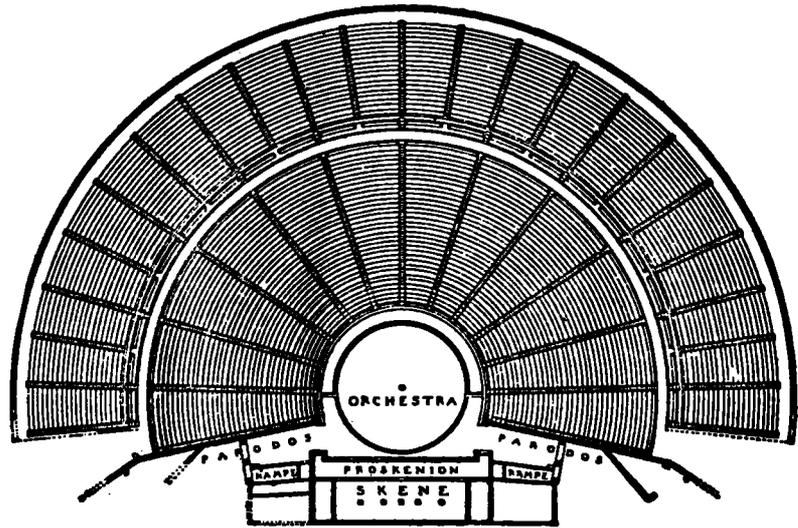


Abb. 3: Theater in Epidauros. Aus Flickinger S. 102.

den von allen Gemeinden durch eine Reihe von Privilegien geschützt und verpflichtet.

4.4 Im Jahre 316 führte der fünfundzwanzigjährige Menander den Dyskolos auf, der schon alle oben aufgeführten Charakteristika der Neuen Komödie erkennen läßt. Die Verdrängung des Chors aus der Komödienhandlung, die Wandlung der Komödie zu einem reinen Schauspielstück war sicher gegen 320 schon abgeschlossen. Daß der Theaterbau auf diese Situation reagiert, ist beinahe zu erwarten. Nicht lange nach dem Tod Menanders, der 291 im Piräus ertrinkt, entsteht in Epidauros ein zweistöckiges Bühnenhaus, dessen Reste jenseits der Orchestra noch sichtbar sind. Vor diesem erstreckt sich das einstöckige Proskenion, eine Säulenhalle mit beispielbarem Flachdach⁴⁵. Dadurch ergeben sich zwei Spielplätze. Der eine war ebenerdig, er lag am Rand der Orchestra vor dem Proskenion und wurde für die Reprisen klassischer Tragödien verwendet, weil hier ein Zusammenwirken von Chor und Schauspieler noch erforderlich war. Der zweite Spielplatz befand sich im ersten Stock auf dem Flachdach des Proskenions. Wir erkennen ihn besser auf einer Rekonstruktion des kaum jüngeren Theaters in Priene⁴⁶. Seinen Hintergrund bildet die Front des Bühnenhauses, die von drei großen Öffnungen, den Thyromata, durchbrochen ist. Diese konnten Kulissen aufnehmen, aber auch zur Inszenierung von Innenszenen dienen. Im Dach mündet ein Schacht: Hier bewerkstelligte man mit Hilfe eines Aufzugs Göttererscheinungen. Für den plumpen Bühnenkran, der früher den deus ex machina herangeführt hatte, finden sich im Fundament keine Hinweise. Diesen Typus des hellenistischen Theaters beschreibt

Vitruv als das griechische Theater schlechthin, was viel Verwirrung gestiftet hat⁴⁷.

Auf dem Proskenion spielen jetzt die Schauspieler in Menanders Komödien, vier Meter über der Orchestra und völlig getrennt vom Chor, der seine Zwischenaktlieder in der Orchestra singen muß. Da Chor und Schauspieler nie gleichzeitig auftreten, ergeben sich keine Schwierigkeiten. Man hatte allenfalls die erwähnten Chorankündigungsformeln an der letzten Kontaktstelle, dem ersten Aktende, zu streichen. Im übrigen aber gewannen wieder die Schauspieler. Wie sie auf dem hohen Proskenion eingesetzt wurden, zeigt jetzt ein Mosaikzyklus in Mytilene. Eins der Mosaiken stellt den Eingang der Synaristosai des Menander dar, mit Beischriften, die das Stück, die Personen und den Akt nennen. Das nur in Fragmenten erhaltene Stück ist uns in der Übertragung des Plautus als *Cistellaria* bekannt. Genau die gleiche Szene im Spiegelbild zeigt ein signiertes Mosaik aus dem 2. Jh. vor Chr. in Neapel, ein Werk des Dioskurides aus Samos⁴⁸.

Hier sieht man besser, daß wir es mit einer Innenszene zu tun haben, die auf dem Proskenion inszeniert ist: Drei Frauen, Philainis, Plangon und Pythias, sitzen beim Wein vor einem der Thyromata. Vorn fallen Stufen auf; Raumtiefe wird vorgetäuscht durch gestaffelte Kulissen. Das Proskenion als Spielfläche scheint auch auf den anderen Mosaiken des Zyklus angedeutet. Besonders deutlich wird dies bei dem Theophorumene-Mosaik, zu dem wieder ein Gegenstück des Dioskurides vorliegt. Letzteres zeigt die gleiche Szene in einem späteren Stadium: Auf dem Proskenion, vor einem der als Haustür dekorierten Thyromata, wird mit Kymbala, Tympanon und Aulos orgiastische Musik gemacht: Der Liebhaber Kleinias möchte so herausfinden, ob die „Theophorumene“ wirklich von der Kybele besessen ist⁴⁹.

4. Rom

5.1 Durch Menander sind wir schon auf die römischen Bearbeitungen griechischer Dramen geführt worden. Diese beginnen im Jahr 240, als Livius Andronikos, ein griechischer Freigelassener aus Tarent, an den *ludi romani* sowohl eine Tragödie als auch eine Komödie ins Lateinische übertrug und auf die Bühne brachte. Auch die beiden nächsten altlateinischen Bühnendichter, Naevius und Ennius, übertrugen sowohl Tragödien als auch Komödien, wie die erhaltenen Fragmente lehren. So ist es verständlich, wenn die bei den griechischen Vorlagen peinlich beobachteten Unterschiede der Gattungen in den römischen Bearbeitungen eingeebnet werden.

Dies beginnt schon bei der Sprache. Die Tragödie des 5. Jhs. kleidet die Chorlieder in eine dorisch gefärbte Kunstsprache. Die Sprechverse da-

gegen sind attisch, wahren aber in der Wortwahl die Stilhöhe der Gattung. Dagegen lesen wir in der Neuen Komödie die Umgangssprache des 3. Jhs. Diese Unterschiede der Stilhöhe haben die Altlateiner zunächst nivelliert. Erst mit Plautus, dessen frühestes datiertes Stück, der *Stichus*, 200 aufgeführt wird, und der nur Komödien schreibt, beginnt sich die Sprache beider Gattungen wieder zu differenzieren⁵⁰. Nicht anders ist es bei der Metrik. Bühnenverse, die für die griechische Komödie charakteristisch waren, sind jetzt für die Tragödie frei verfügbar. Auch die Unterschiede im Versbau griechischer tragischer bzw. komischer Trimeter werden von den Römern nicht nachgebildet. Vielmehr entwickelt sich eine einheitliche Metrik für beide Gattungen⁵¹.

Die Altlateiner haben schließlich beide Gattungen in reichem Maß mit *cantica* ausgestattet. Dies sind Sologesänge der Schauspieler, deren Modell die Römer in den Monodien des Euripides fanden. Sie haben die *cantica* aber auch in die Komödie eingeführt, obwohl die Neue Komödie Menanders dergleichen nie besessen hat. Auch bei der Chorbehandlung nähern sich beide Gattungen. Zwar blieb der tragische Chor auch in den römischen Bearbeitungen erhalten, wurde aber weitgehend mit Sprechversen ausgestattet und auf eine bloße Statistenrolle beschränkt. Die menandrischen Zwischenaktschöre aber, die in den greifbaren Texten ja nicht enthalten waren, wie wir sahen, waren den Römern vielleicht gar nicht zugänglich. Jedenfalls haben die Komödien-Bearbeitungen von Plautus und Terenz keine Chöre mehr; an ihre Stelle tritt gelegentlich Tibiaspiel⁵².

5.2 Dieser Zug zur Vereinheitlichung prägt auch den römischen Theaterbau. Das den Römern nächstliegende griechische Vorbild war die hochhellenistische Kompromißbühne vom Typus Priene oder Epidauros mit zwei Spielplätzen, einem für Reprisen klassischer Tragödien, einem anderen für Premieren der Neuen Komödie. Diese pietätvolle Sonderung von Überkommenem und Modernem war für den Römer nicht geboten: Ob Komödien oder Tragödien — zu inszenieren waren in jedem Fall Bearbeitungen mit sehr viel weniger ausgeprägten Gattungsmerkmalen. Die Römer übernehmen daher das *Proskenion*, jene vier Meter hohe Bühne für die Komödie, nicht, sondern legen vor das Bühnenhaus ein sehr tiefes und breites, aber höchstens 1,50 Meter hohes Podium, das *pulpitum*⁵³. Auf diesem Podium treten sowohl Schauspieler und Chor der Tragödie als auch Schauspieler und Musiker der Komödie auf. Die *Orchestra* ist auf einen Halbkreis reduziert und wird, weil nicht mehr benötigt, mit Sitzgelegenheiten ausgestattet⁵⁴. Man kann diesen Typus von Theater, wenn auch in wesentlich schlichterer Form, bis ins 2. Jh. vor Chr. zurückverfolgen und kommt damit nahe an die erste Phase der altlateinischen Bühnendichtung heran, jene 40 Jahre vom ersten Stück

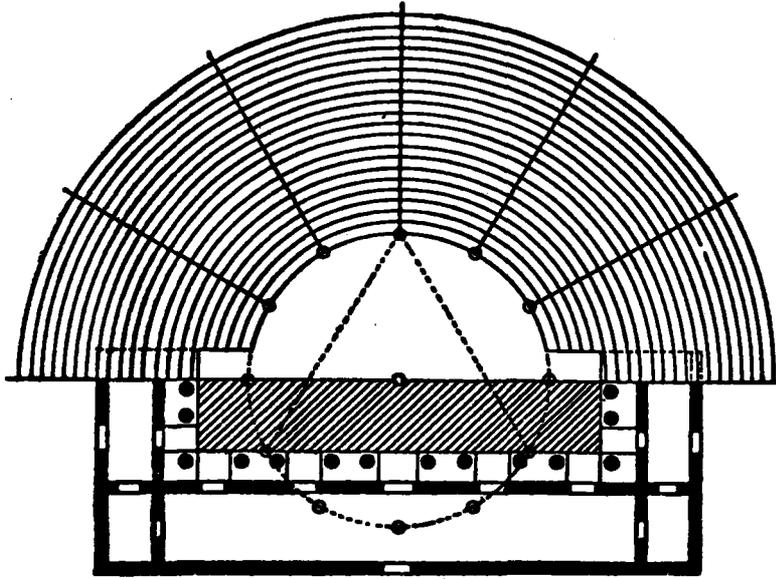


Abb. 4: Das Römische Theater nach Vitruv. Aus Flickinger S. 76.

des Livius Andronikos bis zum Stichus des Plautus. Deshalb kann man auch hier Literatur und Architektur in Beziehung setzen. Offenbar hat die Verwischung der Gattungsgrenzen in den römischen Bearbeitungen beim römischen Theaterbau das Entstehen jener Einheitsbühne für alle Gattungen begünstigt, die dann durch Vitruv de architectura kanonisch wird.

Wir stehen am Ende und wollen ein Fazit ziehen. Der Versuch, die Beziehungen von Bühnenspiel und Theaterbau von Aischylos bis Terenz aufzuzeigen, ließ erkennen, daß in beiden Bereichen zwei gegenstrebige Kräfte am Werk sind. Auf der einen Seite steht das Lied, der Singvers, die Lyrik, der Chor: Dessen Platz ist der alte Tanzplatz des Dionysos, die Orchestra. Auf der anderen Seite steht das Wort, der Sprechvers, das Drama, der Schauspieler: Sein Platz ist zu Beginn eine ärmliche Bude am Rande der Orchestra. Nach 400 beginnt sich das Wort und sein Träger, der Schauspieler, zu emanzipieren, und dementsprechend schwindet das Lied und sein Träger, der Chor, mit dem das tragische Spiel begonnen hatte. Gleichzeitig entwickelt sich aus der provisorischen Skene in mehreren Schritten ein Bühnenhaus, das den Schauspielern immer besser gerecht wird. So gesehen ist es nur logisch, wenn man in Rom die nun funktionslose Orchestra mit Sitzen ausstattet, Chor und Schauspieler auf ein und dieselbe niedere Bühne, das Pulpitum, verweist, den tragischen Chor zu einem Requisit degradiert und den komischen Chor ganz abschafft. Wir wissen, wohin der nächste, der letzte

Schritt, der gänzliche Verzicht auf den Chor, geführt hat: Zu dem ganz auf das Wort gebauten klassischen Drama des 17. bis 20. Jahrhunderts.

Anmerkungen:

- ¹ Vgl. *Horaz ars* 179—201, und *C. O. Brink*: Horace on Poetry II, The "ars poetica", Cambridge 1971, z. St.
- ² *Aristot. Poet.* 1449a, 15—19, und *G. F. Else*: Aristotle's Poetics, The argument, Leiden 1957, z. St.
- ³ *Aristot. Poet.* 1456a, 25—27, und *Else* z. St.
- ⁴ Vgl. *W. Kranz*: Stasimon, Berlin 1933, 228ff. (Das Neue Lied). *H. Neitzel*: Die dramatische Funktion der Chorlieder in den Tragödien des Euripides, Diss. Hamburg 1967. *J. Rode*: Das Chorlied, in: *W. Jens* (Hrsg.): Die Bauformen der Tragödie, München 1971, 85—115.
- ⁵ Vgl. auch *Th. Gelzer*: Der ephirrhematische Agon bei Aristophanes, München 1960 (= *Zetemata* 23).
- ⁶ Vgl. *M. Bieber*: The History of the Greek and Roman Theater, Princeton N.Y. 1961/2, Fig. 231.
- ⁷ Vgl. *Bieber*, Fig. 226—230.
- ⁸ Vgl. *A. Lesky*: Die tragische Dichtung der Hellenen, Göttingen 1972/3, 85. *T. B. L. Webster*: Greek Theatre Production, London 1956, 8.
- ⁹ Vgl. *P. Arnott*: Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C., Oxford 1962, 72ff. *C. W. Dearden*: The Stage of Aristophanes, London 1976, 75ff.
- ¹⁰ *A. Spira*: Untersuchungen zum Deus ex machina bei Sophokles und Euripides, Diss. Frankfurt 1957, Kallmünz 1960.
- ¹¹ Vgl. *Arnott*, 78ff., *Dearden* 50ff.
- ¹² *A. D. Trendall* u. *Th. B. L. Webster*: Illustrations of Greek Drama, London 1971, Fig. III 3, 8.
- ¹³ Vgl. *R. Kannicht*: Euripides Helena Bd. II Kommentar, Heidelberg 1969, 438ff.
- ¹⁴ Helena 1301—68, dazu *Kannicht* 327ff.
- ¹⁵ *Aristot. Poet.* 1456d, 25—32.
- ¹⁶ *Aristot. Poet.* 1451b, 21.
- ¹⁷ Hektor: *B. Snell*, TGF² 1, 60, Astydamas II F 1 h, Pack² 171; Oineus: *D. L. Page*, Select Papyri III London ²1962, Nr. 28, Pack² 1708; Medea: *C. Austin*, Comitorum Graecorum Fragmenta in Papyris reperta, Berlin 1973, Nr. 350, Pack² 1709.
- ¹⁸ In der Hypothesis.
- ¹⁹ Eumeniden 234/35.
- ²⁰ Rhesos 13f., 529—537, 985.
- ²¹ *Aristot. Poet.* 1449b, 13.
- ²² Agamemnon 22: das nächtliche Feuerzeichen — 503: Auftritt des Herolds — 782: Auftritt des Agamemnon.
- ²³ *Aristophanes* Ekkl. 729/30; 876/77.
- ²⁴ *Aristophanes* Plutos 322/23; 626/27; 770/71; 801/802.
- ²⁵ *Aristot. rhet.* III 1, 1403b, 31—33. Überzeugende Argumente für die Datierung der Poetik und des 3. Buchs der Rhetorik in die 1. Hälfte des 4. Jhs. bei *W. Burkert*: Aristoteles im Theater, MH 32, 1975, 67ff.
- ²⁶ IG II² 2318, 201f., 316ff.
- ²⁷ Vgl. *K. Büchner*: Plautus' Amphitruo und sein Verhältnis zum 'Αμφιτύρων, in Studien zur römischen Literatur 7, Wiesbaden 1968, 152—207.
- ²⁸ Vgl. *Bieber*, Fig. 257/58.
- ²⁹ Die herabschwebende Muse wird Rhesos 886ff. ganz deutlich angekündigt.
- ³⁰ *Trendall-Webster*, Fig. III 3, 43. Vgl. *E. Simon*: Das antike Theater, Heidelberg 1972, 35—37, Abb. 2 und Tafel 8.
- ³¹ *Trendall-Webster*, Fig. III 3, 31.
- ³² *Trendall-Webster*, Fig. IV 19.
- ³³ *Aristot. probl.* 19, 48, 922b, dazu *H. Flashar*: Aristoteles, Problemata Physica, übersetzt, Darmstadt 1962, 626.
- ³⁴ Verwandt ist, was *Horaz ars* 196—201 vom Chor erwartet — während die Vorschriften *ars* 193—195 an die Forderungen des *Aristoteles poet.* 1456a, 25—27 erinnern.

- ³⁵ Vgl. *Lesky*, 535f.
- ³⁶ Vgl. *Lesky*, 536f., *N. Holzberg*: Zur Datierung der Gygestragödie, *Ziva Antika* 1973, 273ff.
- ³⁷ Vgl. *G. M. Sifakis*: Studies in the History of Hellenistic Drama, London 1967, 116ff.
- ³⁸ *A. W. Gomme* u. *F. H. Sandbach*: Menander, a Commentary, Oxford 1973, 10—21.
- ³⁹ Vgl. *E. Pöhlmann*: Der Überlieferungswert der XOPOY-Vermerke in Papyri und Handschriften, *WJA* 3, 1977, 69ff., hier Anm. 12 und 17.
- ⁴⁰ z. B. *Dyskolos* 967—968, vgl. *Gomme-Sandbach* z. St. und die verwandten Nike-Formeln am Ende von Eur. *IT*, *Or.*, *Phoen*.
- ⁴¹ Vgl. *Pöhlmann*, Anm. 35.
- ⁴² Menander *Dyskolos* 230—32, *Epitrepontes* 169—171.
- ⁴³ *A. Körte*: Bruchstücke einer didaskalischen Inschrift, *Hermes* 73, 1938, 123ff.
- ⁴⁴ *F. Poland*: *Technitai*, *RE* 5 A, 1934, 2473ff.
- ⁴⁵ Vgl. *Bieber*, Fig. 271—274.
- ⁴⁶ Vgl. *Bieber*, Fig. 416—425.
- ⁴⁷ *Vitruv*, 5, 8.
- ⁴⁸ *S. Charitonidis*, *L. Kahil*, *R. Ginouvès*: Les mosaïques de la maison du Ménandre à Mytilène, *Antike Kunst*, 6. Beiheft, 1970, 41—44 und 288, *Ennius*, Tafel 5, 1—2.
- ⁴⁹ *Charitonidis*, *Kahil* u. *Ginouvès*, S. 46—49 und Tafel 6, 1—2.
- ⁵⁰ *H. D. Jocelyn*: The Tragedies of Ennius, Cambridge 1967, 38—40, *K. Gaiser*: Zur Eigenart der römischen Komödie, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*. Teil 1, Bd. 2, Berlin-New York 1972, 1027ff.
- ⁵¹ *F. Leo*: Geschichte der römischen Literatur. Bd. 1, Berlin 1913, 64ff., *Jocelyn* 36—38.
- ⁵² *K. Ziegler*: *Tragoedia*, *RE* 6 A, 1937, 1993ff., *Jocelyn* 29—32, *Gaiser* 1042ff.
- ⁵³ Vgl. *Bieber*, Fig. 595ff., bes. 605—14.
- ⁵⁴ *Vitruv*, 5, 7, vgl. *Bieber*, Fig. 645.