

Die scenischen Anweisungen

in den

Scholien zu Aischylos, Sophokles, Euripides
und Aristophanes

und ihre Bedeutung für die Bühnenkunde

von

Dr. Karl Weissmann,
Gymnasialassistent.

Programm

des

k. neuen Gymnasiums in Bamberg

für das Schuljahr 1895/96.

Bamberg 1896.

Fr. Humann'sche Buchdruckerei (Jos. Göttling).

96a
4 (1896)



Für die Kenntnis der griechischen Bühnenverhältnisse im V. Jahrhundert kommen zunächst die Dramen selbst in Betracht. Allein was man aus ihnen erschloss, erschien zu dürftig, um unsern Wissensdrang befriedigen zu können. Mit Freude ergriff man daher die Hand der Scholiasten und Lexikographen, des Pollux, Hesychius und Suidas und errichtete mit ihrer Hülfe das Gebäude der griechischen Bühnenaltertümer. Zum Erstaunen der gesamten gelehrten Welt zeigten dann plötzlich die Ausgrabungen ein von dem in der Studierstube entworfenen wesentlich verschiedenes Bild. Auf der anderen Seite warf man nun alle Überlieferung über Bord und rekonstruierte nach den aus dem IV. oder noch späteren Jahrhunderten erhaltenen Theaterresten, ohne sich um die veränderten Verhältnisse des Dramas zu kümmern, die Bühne des V. Jahrhunderts. Vorauszusehen war, dass die letztere Methode ebenfalls irgendwo scheitern müsse, da die Wahrheit bekanntlich nicht in Extremen zu suchen ist. Man hat bei der Berücksichtigung der antiken Überlieferung vergessen, dass wir sie wesentlich Kompilatoren verdanken, die ihre Weisheit aus verschiedenen Jahrhunderten zusammengestohlen haben, ohne zu bekennen, wessen Eigentum sie feilbieten. Dies zu untersuchen, ist unsere erste Aufgabe.

Im folgenden nun wollen wir uns auf die zu den drei grossen Tragikern und Aristophanes erhaltenen Scholien ¹⁾ beschränken. Aus ihrer Absicht, vor allem der Worterklärung zu dienen, ist es zu erklären, dass sie so wenige Bemerkungen über die Bühnenverhältnisse enthalten. Auch mag die be-

1) Die Scholien zu Aischylos sind nach der Ausgabe von Wecklein-Vitelli, zu Sophokles nach der von Elmsley, zu Euripides und Aristophanes nach den Ausgaben von Dindorf zitiert.

dingungslose Unterwerfung der Grammatiker unter die von Aristoteles aufgestellten Kunstgesetze an diesem für uns sehr empfindlichen Mangel mitschuld sein. Es ist nichts überraschendes, wenn in den Scholien zu den Tragikern die gleichen ästhetischen Ansichten ausgesprochen sind, wie in der Poetik (cf. Trendelenburg: *Grammatic. Graec. de arte trag. judic. reliquiae* p. 32). Wenn Aristoteles auch zunächst die scenische Ausstattung als einen wesentlichen Bestandteil der Tragödie anerkennt (Poet. c. 6, 30) und ihr die Wirkung auf die Seele nicht abspricht (c. 6 Schl.), so nennt er sie doch *ἀτεχνότατον καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς* und erklärt, die Tragödie behalte auch ohne Darstellung auf der Bühne ihre Bedeutung, und für die Herstellung der Scenerie sei die Kunst des Regisseurs wichtiger als die des Dichters (c. 14). So richtig auch diese Behauptung ist, so ist doch zu bedauern, dass sie die Erklärer abhielt, ihre Aufmerksamkeit auch diesem Teil der dramatischen Kunst zuzuwenden, während es von Bemerkungen über *ἡθος* und *πάθος* in unseren tragischen Scholien wimmelt. In ihnen vermag ich eigentlich nur viermal die Berücksichtigung der Bühnenwirkung nachzuweisen, Bemerkungen, welche Trendelenburg (a. a. S. 28) auf den Grammatiker Aristophanes von Byzanz zurückzuführen geneigt ist: 1. ad Eum. 63 *καὶ δευτέρῳ δὲ γίνεται φαντασία . . . καὶ γίνεται ὅψις τραγική· τὸ μὲν ξίφος ἡμαγμένον ἔτι κατέχων Ὀρέστης, αἱ δὲ κίχλῳ φρουροῦσαι αὐτόν.* 2. ad Ai. 308 *Θαυμασιῶς δὲ ὑπ' ὅψιν ἤγαγεν τὰ πράγματα, μεταξὺ τῶν πτωμάτων τὴν φαντασίαν ἐπιδεικνύς.* 3. ad Or. 223 *ἀστείως ταῦτα* — Elektra richtet ihren Bruder auf — *πεποιήται τοῖς λόγοις καὶ τοῖς ἡθεσι καὶ τῇ κατὰ τὴν σκηνὴν διαθήσει;* *λόγοι* und *ἡθε* kommen selbst hier an erster Stelle. 4. Hyp. IV ad Phoen. (Dind. Schol. IV S. 5) *τὸ δραῦμά ἐστι μὲν ταῖς σκηναῖς καὶ ὅψεσι καλὸν, ἐπεὶ καὶ καταπληρωματικόν.* Im Widerspruch zur Theorie richtete sich der Zeitgeist gerade auf die scenische Wirkung; daher und nur aus diesem

Grunde bildeten Orestes und Phoenissen Repertoirstücke der alexandrinischen Bühne (s. unt.).

Auch die Scholien zu Aristophanes sind durch die Worterklärung bedingt und ihre Ausbeute wäre daher um nichts reicher, wenn sich der Dichter nicht selbst hie und da eine Anspielung auf die Bühnenverhältnisse gestattete.

Was die Quellen unserer heutigen Scholienmassen betrifft, so geht die erste Redaktion, zu den Tragikern wie zu Aristophanes, auf Didymos zurück. Dieser fasste die Arbeiten seiner Vorgänger, vor allem die des Aristophanes v. Byz. und Aristarch zusammen, ohne, nach damaliger Sitte, seine Quellen zu nennen, es sei denn, dass er eine unverstandene Bemerkung wiederholte oder etwas besser zu wissen wähnte. Auf Aristophanes v. B. gehen insbesondere die Hypotheseis zu Aischylos' Prometheus, Sieben, Persern, Agamemnon, Eumeniden zurück (Trendelenburg p. 10 sqq.). Dass er einen eigenen Kommentar zu Aischylos geschrieben habe, lässt sich nicht erweisen. Bekannt ist dies von seinem Schüler Aristarch und ihm muss man einen grossen Teil der guten Gedanken zu Aischylos zuweisen (cf. Frey: *de Aeschyli scholiis* Medic. p. 24 sqq.). In der Hypothesis zu den Persern wird auch das Werk des Glaukos von Rhegion *περὶ Αἰσχύλου μύθων* erwähnt.

Zu Sophokles schrieb Dikaiarch Inhaltsangaben, von denen die zu Aias und König Oedipus erhalten sind. Die anderen zu Antigone und zu Oedipus auf Kolonos rühren von Aristophanes her. Zwischen ihm und Didymos müssen mehrere Erklärer Sophokles' Stücke bearbeitet haben; denn der letztere weist öfters auf sie hin (O. C. 388, 681, 947 El. 488); genannt werden mit Namen Praxiphanes (O. C. 900), ein Schüler des Theophrast und ein sonst nicht weiter bekannter Pios (? Ai. 408). In den Scholien zu Euripides werden von Gelehrten vor Aristophanes v. B. genannt Asklepiades (Hec. 1273, Or. 1645) und Philochoros (Hipp. 35; Or. 371, 772. Hec. 3); ob diese aber eigene Kommentare zu Euripides

geschrieben haben, wie Barthold (De schol. in Eurip. veterum fontibus p. 14) annimmt, geht aus den angeführten Stellen nicht hervor; jedenfalls hat man sich unter den *συγγραφαὶ περὶ τραγωδιῶν* des Philochoros (ad Hec. 3) keinen Kommentar zu denken. Zur Alkestis und Medea (I.) sind uns Hypotheseis von Dikaiarch erhalten, die er wohl wie die zu Sophokles in seine Schrift *βίος Ἑλλάδος* oder *περὶ ἀγώνων* einflocht (cf. Barthold a. a. O.). Von Aristophanes rühren namentlich her die Inhaltsangaben zu Rhesos, Medea (II.), Hippolytos, Hekabe, Kyklops, Schutzflehenden, Iphigenie auf Taur., Jon, Electra, Phoenissen, Orestes, Bacchen; sein Name wird ferner ausdrücklich Schol. Hipp. 172 genannt. Fortgeführt wurde sein Werk von Kallistratos (Or. 434, 1037), Krates und Aristarch (Alc. 1154, Rhes. 540), und einer Menge unbedeutenderer Grammatiker (Barthold p. 12—15).

Zu Aristophanes ¹⁾ begann die kommentatorische Thätigkeit Lykophron; auf ihn folgen Euphronios und Kallimachos, auf diese Aristophanes, Istros und Eratosthenes, der die beim Studium der Komiker gesammelten Kenntnisse in seiner wichtigen Schrift *περὶ ἀρχαίας κωμῳδίας* niederlegte (cf. Strecker: de Lycophrone, Euphronio, Eratosthene comic. interpret. Greifsw. 1884). Gegen Aristophanes wendet sich häufig Kallistratos, ihm opponiert wieder Aristarch. Daneben beteiligt sich an der Erklärung die pergamenische Schule (cf. Av. 574, 1508) mit Krates an der Spitze; ausserdem werden noch mehr als 15 Grammatiker mit Namen zitiert, die ihren Fleiss an die Erklärung wenigstens einzelner Komödien wandten. Nach Didymos sind weitere Redaktionen veranstaltet worden von Symmachos und einem gewissen Phaeinos. — Der Leser sieht, dass es im grossen ganzen dieselben Gelehrten sind, auf welche die Scholien zu den Tragikern wie die zu Aristophanes zurückgehen. Daher

1) Die Schriftsteller und die von ihnen erklärten Stellen weist bequiem Index II zu Dindorfs Scholien nach.

sind sie auch nach denselben Gesichtspunkten zu behandeln. Wie schwer aber eine Scheidung der bunten Bemerkungen und eine Zurückführung auf bestimmte Autoren ist, lässt sich bei der Menge der Erklärer denken. In vielen Fällen wird es daher nur vermutungsweise geschehen können, umsomehr, da in den scenischen Anweisungen selten bestimmte Namen genannt sind. Für wichtiger halte ich die Frage, woher sie genommen sind, und nach diesem Gesichtspunkte sollen sie untersucht werden. Auch unter den für die Geschichte des Dramas wichtigen Mitteilungen aus Aristoteles' Didaskalien (Av. 281, 1379. Ran. 67, 1124. Plut. 385). Philochoros' Untersuchungen (Eur. Or. 772. Hipp. 73), Dikaiarchs *περὶ Διονυσιακῶν ἀγώνων* (Av. 1403) und aus Hellanikos' *Κραναῖοι* (Av. 1403) findet sich keine, die eine gewisse Verwandtschaft mit den Andeutungen scenischer Vorgänge besäße; sicher geht überdies aus dem Charakter ihrer Schriften hervor, dass es nicht in der Absicht der Verfasser lag, auch bühnentechnische Fragen zu berühren. Ganz vereinzelt ist endlich das Citat aus Jubas Theatergeschichte (ad Thesm. 1175), das ebensowenig eine scenische Frage berührt. Unter solchen Umständen sehen wir uns fast völlig auf unser eigenes Urteil angewiesen.

I. Bemerkungen über die handelnden Personen und den Chor, über Auf- und Abtreten derselben.

Zunächst sind die Namen der auftretenden Personen aus dem Texte entnommen: Schol. Oed. R. 8 *πιθανῶς δὲ τὸ ὄνομα τοῦ προλογίζοντος ἐδήλωσεν*. Schol. Thesm. 760 *ἐνταῦθα ἀπέδωκεν ὁ Ἀριστοφάνης τὸ ὄνομα τῆς γυναικὸς, ἧς ἤρπασε τὸ παιδίον*, auch etwaige nähere Bestimmungen Schol. Pac. 849 *πιθανῶς ἐδήλωσεν ὅτι πορναὶ ἦσαν ἡ Ὀλώρα καὶ Θεωρία*. Wenn in der Hypothesis zu den Herakliden der Name der Tochter, die sich freiwillig dem Tode unterwirft, Makaria genannt wird, obwohl ihn Euripides nicht ausdrücklich nennt, so muss man annehmen,

dass er aus dem Bericht der Sage selbst geschöpft ist. Auf den Dichter gehen ebenso zurück die Angaben über die Zusammensetzung des Chores, aus Frauen ad Sept. 107 *σαφές ἐνταῦθα ὅτι ἐκ παρθένων ἐστὶν ὁ χορός* (cf. Thesm. 312), aus Männern Alc. 27, Vesp. 215, u. and., besonders in den Hypotheseis.

Zur Andeutung des Beginnes oder Schlusses eines Auftrittes sehen wir in den erhaltenen metrischen Scholien zu Eur. Hekabe, Orestes und Phoenissen, ebenso in den eingestreuten metrischen Erläuterungen zu Aristophanes das Zeichen der *χορωνίς*, ein Häkchen, verwendet. Hierüber äussert sich Hephaistion (ad Plut. 253), nachdem er sich vorher auf Aristophanes v. B. berufen hat, also: *χρώμεθα δὲ τῇ χορωνίδι ἐν τοῖς δράμασι κατὰ τρόπους τρεῖς ἦτοι, ὅταν τῶν ὑποκριτῶν εἰπόντων τινὰ καὶ ἀπαλλαγέντων καταλείπεται ὁ χορός ἢ ἔμπαλιν* (and. s. unt.). Schon daraus ersieht man, dass die Bemerkungen über Auf- und Abtreten der Schauspieler nicht aus der Zeit der ersten alexandrinischen Grammatiker herrühren. Damals begnügte man sich mit kurzen Zeichen, welche von Späteren dann ausführlich kommentiert wurden, wie wir dies z. B. ad Hec. 216 – 437 (metr. Sch.) sehen: *ἐπὶ τῷ τέλει δὲ πάντων τῶν στίχων χορωνίς ἐξιόντων τῶν ὑποκριτῶν* (cf. 484 – 628 u. s. w.). Der Beginn einer neuen Scene — in modernem Sinne — ergibt sich aber von selbst aus der Handlung, und so besagen die hierher gehörigen Bemerkungen eigentlich nur Selbstverständliches. Bezeichnend für ihre Herkunft ist schon die äussere Fassung: Soph. El. 1402 *ἐν τούτοις δῆλον, ὅτι εἰσῆλθεν ἐν τοῖς ἔμπροσθεν Ἡλεκτρα*, Phoen. 690 *δεῖ νοεῖν . .* (cf. ad Acharn. 163), *ἰστέον δὲ . .* Nub. 1303 u. a. Auch wenn hinzugesetzt wird, woher die Person komme, ersieht man, dass dieser Zusatz keines besonderen Wissens bedarf. So wird niemand bezweifeln, dass Admet (ad Alc. v. 861) vom Grabmal seiner Gattin zurückkehrt. Dass Dikaiopolis im Anfang der Acharner vom Felde komme, ist

nur als Vermutung ausgesprochen: ad v. 163 *δεῖ νοεῖν, ὅτι ἐκ τῶν ἀγρῶν ἔρχεται ὁ Δικαιοπόλις*. Bezeichnend für die Unzuverlässigkeit derartiger Winke ist die Thatsache, dass obwohl Sophokles El. v. 1402 deutlich zu erkennen gibt, dass Elektra vorher in den Palast abging, ein Scholiast (ad v. 1384) darüber Zweifel hegt (richtig ad v. 1402). Prüfen wir die mit *χορωνίς* markierten Stellen, so sehen wir, dass sie uns in unserer Erkenntnis auch nicht fördern. Endlich gilt dies von den Bemerkungen über Ein- und Auszug des Chores (z. B. ad Ach. 264, Eq. 247, Nub. 289 u. s. w.). Fassen wir das Urteil über die besprochene Art von Anweisungen zusammen: die meisten sind nur Erläuterungen des Textes, einige höchstens nahe liegende Vermutungen.

Das gleiche Urteil gilt von den Bemerkungen über das Äussere der Auftretenden. Schon äusserlich kennzeichnen die meisten wieder ihre Abhängigkeit von den Worten des Dichters. Zu Soph. El. v. 190 *ὧδε μὲν ἀεικεῖ σὺν στολῇ* bemerkt ein Scholiast *Ἐλεεινὸν δὲ τὸ τοιοῦτον, καὶ λεληθότως ἐμφαῖνον τὸ σχῆμα τῶν ὑποκριτῶν*. Von demselben Erklärer rührt offenbar das Scholion zu Oed. R. 81 *λαμπρὸς ὡς ὄμματι* her: *Λεληθὼς δὲ δείκνυσιν ἡμῖν τὸ σχῆμα τοῦ ὑποκριτοῦ*. Andere Angaben sind eingeleitet mit *δηλονότι* (Nub. 1033), *ἐξ οὗ δῆλον* (Lys. 1093), *δηλοῖ δέ* (Pac. 893). Die Äusserung zu Eur. Alc. v. 843, Thanatos sei mit schwarzen Flügeln gebildet zu denken, ist offenkundig aus v. 843 erschlossen: *ἐλθὼν δ' ἄνακτα τὸν μελάμπεπλον νεκρῶν*; desgleichen die über das Äussere der Iris in Aristophanes' Vögeln (ad v. 1213). Im besten Fall sehen wir ein gutes Verständnis der Absicht des Dichters. Dies gibt sich in der Weisung zu Philoktet (v. 226) kund, der Held müsse *ἐξηγριωμένον τῇ ὄψει καὶ τῇ σχήματι* eingeführt werden; sie ist offenbar Philoktets Bitte in v. 226 entnommen. Selbständiger, aber doch im Anschluss an den Text, ist die köstliche Schilderung des persischen Gesandten in den Acharnern (ad v. 95).

Nicht anders steht es mit den Andeutungen, die das Äussere des Chores betreffen. Zu Aischylos' Eum. v. 250 bemerkt der Scholiast, der Dichter habe die Furien unbedeutend auftreten lassen: weiter nichts als eine Paraphrase des Ausdruckes ἀπτέροις ποτήμασιν (v. 250). Dass in den Wespen die Choreuten ὡς σφῆκες διεσκευασμένοι καὶ κέντρον ἔχοντες auftreten, ist in v. 224/5 deutlich genug ausgesprochen. Ich begnüge mich mit dieser kleinen Auswahl, da ich sie für genügend halte, die Richtigkeit des über diese Art von Angaben gefällten Urteils zu erweisen.

II. Bemerkungen über die Verteilung der Rollen.

Die Zuweisung einzelner Dialogpartien an bestimmte Personen war in den meisten Fällen, da man in der Regel einen sicheren Anhaltspunkt im Gedanken fand, leicht. Bemerkungen wie „dies sagt der und der“ finden sich in den Scholien unzählige, sind natürlich bedeutungslos. Der Name der Person, die den Prolog eröffnet, war leicht, besonders bei Euripides, aus den Stücken zu entnehmen (cf. Schol. Oed. R. 8 s. ob. S. 5) und wurde den Inhaltsangaben einverleibt. Wo aber ein Anhaltspunkt im Texte fehlte, da sehen wir die mannigfaltigsten Ansichten einander gegenüberstehen, eingeleitet bald mit ταῦτα φασὶ εἶναι (τοῦ δεῖνος) Hipp. 846, οἴονται τινες, ἐγὼ δέ . . (Ach. 200) τινὲς δέ φασι, ἄλλοι δέ (Eq. 243), οἱ μὲν-οἱ δέ (Eq. 1196, Av. 267 u. s. w.) πιθανόν . . (Ran. 184), ὅπερ ἀπίθανον (Ran. 465), πιθανώτερόν ἐστι (Lys. 1242), ἔοικε (Av. 1628) u. andere. Die Unklarheit geht manchmal soweit, dass die ganze Scene verkehrt aufgefasst ist (ad Trach. 402 ff.).

Eine besondere Besprechung verdienen die Bemerkungen über den Wechselgesang der Schauspieler und die Verteilung einzelner Chorpartien an bestimmte Choreuten. Diese gehen auf die ersten alexandrinischen Grammatiker zurück, die sich zu diesem Zwecke kurzer Zeichen bedienten. Hierüber berichtet Hephaistion (Schol. Plut. 253 Z. 45): (χρώμεθα) τῇ

δὲ παραγράφῳ ἦτοι κατὰ πρόσωπα ἀμοιβαῖα, ἐν τε τοῖς
 ἰαμβικοῖς καὶ τοῖς χορικοῖς, μεταξὺ τῆς τε στροφῆς καὶ
 τῆς τε ἀντιστροφῆς. εἴαν μέντοι ἡ στροφή ἐξ ἀμοιβαίων
 τυγχάνῃ συγκειμένη, οὐκ ἐξαρκεῖ πρὸς τὸ δηλῶσαι, ὅτι
 πεπλήρωται ἡ στροφή, ἡ παράγραφος, ἐπιφερομένης ἄλλης
 στροφῆς, ἐπεὶ καὶ ἐφ' ἑκάστου κώλου οὐδὲν ἦττον τίθεται
 ἀλλὰ κεῖται καὶ ἡ ἔσω νενευκυῖα διπλῇ· τοῦτο δὲ, εἴαν
 ἀντίστροφος ἐπιφέρηται, ὥς εἴαν γε μεταβολὴ μόνον ἢ στρο-
 φῶν ἢ ἔξω βλέπουσα τίθεται. (— > — < —).

Diese Thätigkeit wird besonders von Aristarch berichtet:
 Schol. Ran. 354 Ἀριστάρχος λέγει τὸν χορὸν μεμερίσθαι,
 Ran. 372 ἐντεῦθεν Ἀριστάρχος ὑπενόησε μὴ ὅλου τοῦ
 χοροῦ εἶναι τὰ πρῶτα; sie wird aber von den Späteren als
 zu weitgehend bezeichnet; denn an der zuletzt angeführten
 Stelle fährt der Scholiast fort: τοῦτο δὲ οὐκ ἀξιόπιστον.
 πολλάκις γὰρ ἀλλήλοις οὕτω παρακελεύονται (οἱ περὶ τὸν
 χορόν). Offenbar wendet sich ebenfalls gegen Aristarch die
 Bemerkung zu Ran. 440: Δύνανται πάντες οἱ κατὰ τὸν
 χορὸν ἀλλήλοις παρακελεύεσθαι, καὶ μὴ εἰς ἀμοιβαῖα διαι-
 ρεῖσθαι. ἀλλὰ τοῦτο εἰς οὐδὲν φαίνοιτο ἂν οἰκονομοῦμενός.
 Desgleichen bezieht sich auf ihn: ad Pac. 1333 ἐν τούτοις φέ-
 ρονται κατὰ τινὰς παραγραφαί, ἵνα ὁ χορὸς ἀνὰ μέρος
 λέγει. Aristarch hat also offenbar die Teilung der Chorpar-
 tien durch das Zeichen der παραγραφῆ geschieden. Die
 Bedeutung dieser Teilung haben dann die nachfolgenden
 Grammatiker mit Worten ausgedrückt, wie wir es auch oben
 bei der Anwendung der χορωνίς fanden. Deutlich zeigen
 dies die metrischen Scholien zu Euripides' Hekabe, Orestes,
 Phoenissen, z. B. Orest. 186 ἐπὶ τῷ τέλει παράγραφος καὶ
 διπλῇ ἔσω καὶ ἔξω νενευκυῖα, ἡ μὲν ἐν ἀρχῇ τοῦ κώλου,
 ἡ δὲ κατὰ τὸ τέλος δηλοῦσα ἔχειν ἀνταπόδοσιν (cf. Or.
 1248—1250, 1253—57 u. s. w.). Daher sind mit der grössten
 Wahrscheinlichkeit die ausführlichen Bemerkungen über
 Wechselvortrag und Teilung der Chorlieder in unseren
 Scholien auf die von Aristarch gesetzten Zeichen zurück-

zuföhren; zu Aischylos sind die Zeichen teilweise erhalten (Choeph. 333 ἔσω, 344 ἔξω)¹⁾. In den meisten Fällen war die Bestimmung nicht schwer. Den Wechselvortrag zwischen Orestes und Elektra in den Choephoren (ad v. 487 ἐντεῦθεν ἀμοιβαῖα τὰ πρόσωπα Ὀρέστου καὶ Ἠλέκτρας, πρῶτον δὲ Ὀρέστου) deutete Aischylos durch die Wiederholung derselben Versanfänge (v. 487 und 488 mit ὦ, v. 489 und 490 mit μέμνησο) an. Dass sich mit der Exodos der Sieben der Chor teilt, um nach der einen Seite mit Antigone, nach der anderen mit Ismene abzuziehen (ad v. 1046), dass mit der Epiparodos im Aias (v. 866) der eine Halbchor von rechts, der andere von links erscheint, um sich mit v. 879 zu vereinigen (ad v. 866—879), dass ferner in den Troerinnen (ad v. 139, 168, 176) und der Lysistrate (ad v. 321) zuerst der eine, dann der andere Halbchor auftritt, fordert die vom Dichter beabsichtigte Situation von selbst. Wo diese Teilung sich nicht von selbst ergibt, können wir heute noch die Gründe erkennen, durch welche die betr. Anweisungen herbeigeföhrt wurden. So verteilten im Agam. die einen Erklärer die auf den Tod des Königs folgende Chorpartie (v. 1347—1370) von 24 Versen zu je 8 Versen auf die 3 Reihen des Chores (Schol. ad v. 1347); wir sehen also, dass die Verszahl massgebend war. Jedoch eine viel tiefere Würdigung der Situation zeigt die auch heute wieder zu Recht gelangte Verteilung an 12 Choreuten mit der Begründung, jeder bringe seine eigene Ansicht vor, Klytämnestras Eintreten aber verhindere die 3 letzten, zu Wort zu kommen. Auch hier wiesen die Worte des Dichters auf die Zerlegung in δίστιχα: v. 1347 beginnt er mit ἐγὼ μὲν, v. 1349 mit ἐμοὶ δ', v. 1351 mit καὶ γὰρ. Die tragische Kunst dieser un- gemein lebendigen Scene ist von unserem Gewährsmann völlig verstanden worden, wenn er hinzusetzt ἐπίτηδες δὲ τὴν διακοπὴν ἐποίησεν ὁ ποιητὴς δυοῖν στοχαζόμενος,

1) i. e. διπλῇ ἔσω νενευκυῖα, i. e. διπλῇ ἔξω νενευκυῖα Heimsoeth.

μήτε αἰσχροὺς θέλων ποιῆσαι τὴν κρίσιν τῶν ὑπηκόων προεμένων τὸν βασιλέα μήτε ἐπικίνδυνον τὴν πράξιν προπετῶς εἰσιόντων εἰς τὰ βασίλεια: einerseits musste er die Entrüstung des Chores über den Tod seines Königs zeigen, andererseits durfte er ihn nicht in den Palast eindringen lassen, wollte er nicht die Entwicklung der Handlung vernichten. Es zeigt von wenig Verständnis für den Aufbau des Dramas, wenn Neuere aus diesem Umstand auf eine räumliche Scheidung von Bühne und Orchestra schliessen. — Ähnliche Erwägungen führten in unserer Zeit O. Hense (der Chor d. Sophokles) zur Verteilung der Chorpartien, und er hätte sich darauf berufen können, dass ihm die Alten hierin schon vorangingen. Zu Aias v. 179 findet sich die Bemerkung: *πιθανῶς δὲ πλείονας αἰτίας τιθέασιν ἀποροῦντες· οἳ γὰρ στοχαζόμενοι οὐ κατ' ἐν ἴστανται.* Die Andeutung über Halbchor-Vortrag zu Alcest. 76 ff. (*ἐκ γερόντων Φεραίων ὁ χορὸς. διαιρεῖται δὲ εἰς δύο ἡμιχόρια*) war leicht aus der Gleichmässigkeit des Versbaues: v. 93 u. 94 οὐ — οὐ, v. 95 u. 96 πόθεν; — πῶς ..; zu erschliessen. Die Erklärung selbst knüpfte offenbar an scenische Zeichen an, da sich zu v. 136 noch bemerkt findet *ὅλος λέγει ὁ χορὸς ταῦτα*, was nur insofern richtig ist, als sich der Chor vereinigt; gesprochen werden aber v. 136—140 von dem Chorführer, nicht vom ganzen Chor. — Die irrige Ansicht endlich, Eur. Hec. v. 1042/3 sei dem einen Halbchor zuzuweisen, ist aus der Aufforderung *βούλεσθ' ἐπείσπessωμεν*; entstanden. Es ist auch hier klar, dass die Chorführerin v. 1041—3 spricht.

So haben wir also gesehen, dass auch die Andeutungen über die Rollenverteilung mit mehr oder weniger Verständnis dem Dichter selbst entnommen sind. Die Zerlegung der Chorpartien in kleinere, von bestimmten Choreuten gesungene Kola haben wir auf Grund der ausdrücklichen Erwähnung des Aristarch diesem zugeschrieben; doch that er dies jedenfalls nur mittels kurzer Zeichen, die teils noch erhalten, zum

grössten Teil aber durch die gegebenen Erläuterungen verdrängt sind.

III. Art des Vortrags und Spiels.

Im V. Jahrhundert war die erste Forderung, die Dichter wie Zuschauer an die Schauspieler stellten, die eines guten Vortrages. Alles andere trat ihr gegenüber, wenigstens noch zur Zeit der ersten beiden Tragiker, zurück. Was das Gebärdenspiel betrifft, so äussert sich Sittl (die Gebärden der Griechen und Römer S. 210) zutreffend: „Die Mimik in der Tragödie war anfangs jedenfalls sehr unbedeutend, weil das Anstandsgefühl der Athener die Handbewegungen in der Öffentlichkeit einschränkte; auch dass die Schauspieler Stöcke bekamen, konnte nicht förderlich sein. Allein Euripides bedurfte zu dem Erfolge seiner bewegten Stücke nicht am wenigsten eines bewegten Vortrags und fand die nötigen Interpreten seines Willens in dem gerade damals sich entwickelnden Stande berufsmässiger Schauspieler“. Daher sind in der That die Andeutungen von Gebärden in den Dramen des Aischylos und Sophokles sehr gering. Sicher erscheint mir zunächst, dass die hinweisenden Pronomina *οὗτος* und *οὗδε*, vor allem bei Sophokles, der mit letzterem auch ferne den Zuschauern unsichtbare Dinge andeutet, von einer energischen Bewegung der Hand begleitet waren. Desgleichen wird der Sprechende, wenn er mit *οὗδε* sich selbst meint (O. C. 450, 649, 1329, O. R. 534, Ai. 78 cf. Sittl S. 53) auf sich gedeutet haben. Diesen Gebrauch der Pronomina bezeichnen die Scholien mit dem Wort *δεικτικῶς* (z. B. Soph. El. 190, O. C. 650). Bei Euripides hingegen finden sich ganz ausführliche scenische Winke: z. B.

Suppl. 165 *πίπνων πρὸς οὐδας γόνυ σὸν ἀμπίσχειν χερί...*
(ähnl. v. 272)

Hec. 342 *ὄρω σ', Ὀδυσσεῦ, δεξιὰν ὑφ' εἵματος*
κρίπτοντα χεῖρα καὶ πρόσωπον ἔμπαλιν
στρέφοντα, μὴ σου προσθίγω γενειάδος.

Diese Verse haben offenbar den Zweck, dem Schauspieler, der die Rolle des Odysseus übernahm, schon bei der ersten Probe eine genaue Anleitung für sein Spiel zu geben. Ein gleich lebhaftes Spiel setzten die Erklärer nun für Sophokles voraus und übertrugen die von Euripides im Text gegebenen scenischen Winke auf seinen Vorgänger. So bemerkt einer nach Suppl. 165 zu Oed. R. 41 ἴσως δὲ τοῦτο εἰπὼν ὁ ὑποκριτὴς προσπίπτει εἰς τοὺς πόδας τοῦ ἄρχοντος. Anden aus der Hekabe angeführten scenischen Wink erinnert die Vermutung zu Oed. R. 1297: ἴσως οἱ κατὰ τὸν χορὸν ἰδόντες ἀπεστράφησαν, μὴ δυνάμενοι θεάσασθαι τὸ πάθος.

Die Kunst des Vortrags war zur Zeit des Aristoteles noch nicht theoretisch behandelt (Rhet. 3, 1, p. 1403 b 35 ff.). Das meiste musste der Dichter dem Schauspieler selbst überlassen und wie Wilamowitz (Eur. Heracl. I² S. 155 Anm. 66) bemerkt, müssen wir auf die unartikulierten Laute des Darstellers rechnen, da unsere interjektionslose Sprache zu arm ist. Dieselbe Ansicht äussert bereits der Scholiast zu Orest. 167 τινὲς δὲ φασιν ὅτι φωνῇ θρηνώδει ἐχρήσατο ὁ χορὸς γράφῃναι μὴ δυνάμενῃ, ἰνγμῶ ἢ καὶ ἰνγμοῦ τραχυτέρῳ, ὅπερ εἰώθασιν ποιεῖν αἱ γυναῖκες ἐπὶ τοῖς ὑπερβάλλουσιν κακοῖς· ἃ γὰρ μὴ δύναται γράφεσθαι, ταῦτα δι' ἑτέρων προσώπων δηλοῦνται. Wichtig und interessant ist die letzte Bemerkung, dass der Dichter derartige scenische Winke immer in die Worte des Gegenspielers einflechte. Dass sie richtig ist, beweist die Stelle aus der Hekabe (v. 1042/3). — Erst Theophrast schrieb über die Kunst des Vortrags (περὶ ὑποκρισεως), und da wir wissen, dass er sich in seinen χαρακτῆρες eng an die Komödie anlehnte, liegt die Vermutung nahe, dass das Drama ihm wesentlich den Stoff zu seiner Arbeit lieferte. Mancher Wink mag von den Regisseuren benützt und in den Dramen angemerkt worden sein, der von den Grammatikern wieder zur Erklärung verwendet wurde. So klingt wie ein aus einem Buche über den Vortrag genommenes Beispiel die Bemerkung zu Nub. 60 οὐ

μὴν συναπτεόν πάντα τὸν στίχον, ἀλλ' ἀναγνωστέον μέχρι τοῦ υἱός. εἶτα διαστήσαντα χρὴ μεθ' ὑποκρίσεως ἐπάγειν, οὐτις, ὥς ἀχθομένον αὐτοῦ τῇ γενέσει.

Bestimmte Vorschriften über den Vortrag geben später die Rhetoren. Quintilian erwähnt solche Lehrer des Vortrags (*scenici doctores* 11, 3, 71. 158) und tadelt selbst die Schauspieler wegen Verstösse gegen die Vorschriften (11, 3, 91).

Die Anweisungen, welche die Scholien über den Vortrag bieten, sind also sicher erst nach Theophrast entstanden, lassen sich aber wohl kaum, so viel ich sehe, auf einen bestimmten Erklärer zurückführen. Die grösste Anzahl von ihnen ist aus den Worten der Dichter erschlossen. Das beweist die oben angeführte Bemerkung zu Orest. 167, aus welcher hervorgeht, dass die Ansicht, der Chor habe den Ausruf *τάλας* (v. 159) in laut klagendem Tone (Z. 13 *Θηριώδει* wie zu Ai. 334 im gleichen Falle *κυνικώτερον*, Z. 4 *Θρηνώδει*) vorgetragen, aus v. 167 entnommen ist, worin Elektra dem Chor den Vorwurf macht: *Θωῦξας ἔβαλες ἐξ ὕπνου*. Hier wird dieselbe Weisung von vierfacher Seite (v. 156; 159; 167, 4, 13), aber sicher aus ein und derselben Quelle wiederholt.

Wir sehen also, dass derjenige, auf den diese Weisung zurückzuführen ist, bei seinen Vorschriften von den Worten des Dichters zunächst ausging. Sophokles wollte in seinem Aias dem Schauspieler, der die Rolle des Aias spielte, eine sichere Anleitung für die Aussprache des *ἰώ μοι μοι* (v. 333) geben: *διὰ τοῦτο εἶπεν Θωῦσσει* sagt der Scholiast zu v. 334; nach ihm muss der Schauspieler diese Worte mit wildem Ungestüm, ja wie ein Hund, hervorstossen. Die gleiche Vorschrift ist zu Agam. 455 hinzugefügt *ὅτι δι' ἀλλοτριαν ἀπόλετο γυναῖκα, σιωπηλῶς βοᾷ μετὰ ὀργῆς* (aus v. 456–58), *δίκεν κυνός*. Die Sprache selbst hatte schon den bezeichnenden Ausdruck mit dem Wort *ἔλαχτεῖν* (cf. Soph. El. 299) geschaffen und ihrem Vorgang scheinen die Interpreten zu folgen. Die Gleichartigkeit dieser Vor-

schriften legt die Vermutung nahe, dass sie aus einer Schule herrühren. Auch die Anweisung zu Choeph. 45 schliesst aus dem Folgenden auf die Art des Vortrags im Vorausgehenden: *δεῖ νοεῖν, ὅτι „τὸ δῦσθεος γυνὰ“ ἡρέμα πως ἐφθέγγατο. διό φησι, φοβοῦμαι γὰρ ἔπος τόδ' ἐκβάλλειν.* Dass Ausrufe der Klage in jammerndem Tone vorgebracht werden sollen (Phoen. 549 *διὰ μέσου* — dies mehr mit grammat. Beziehung — *δὲ μετὰ σχετλιασμοῦ τὸ ὑπέρφεν* (v. 550) *ἀναπεφώνηται*), ähnlich Agam. 1306, bedarf keines Beweises. Der Situation entsprechend, ist eine ähnliche Bemerkung zu Orest. 332 gesetzt: *πρὸς τὸ ἄνω σχετλιαστικὸν μετὰ ἡθους ἀναπεφώνηται.* An anderer Stelle (ad Aeschyl. Suppl. 832) soll, so wird verlangt, die Aussprache der Interjektionslaute *ὀ ὀ ὀ ἄ ἄ ἄ μετὰ πάθους* erfolgen. Ebenso soll Medea v. 227 *ἐν ἡθει* vorgetragen werden. Wir begegnen auch hier in den scenischen Anweisungen einer hervorragenden Betonung von *ἡθος* und *πάθος*. Trendelenburg (a. a. O. 72) hat mit Recht darauf hingewiesen, dass die in den Scholien zu Sophokles und Euripides gegebenen Bemerkungen über *ἡθος* und *πάθος* von einem von Aristoteles völlig abhängigen, Aristophanes verwandten Schüler herzurühren scheinen. Diesen Massstab sehen wir nun auf den sprachlichen Vortrag ausgedehnt: auch eine Nachwirkung der Aristotelischen Studien.

Natürlich und selbstverständlich ist endlich der Ausdruck der Freude durch lautes Schreien; so bemerkt der Scholiast zu Agam. v. 22, der Wächter müsse beim Erblicken des erwarteten Feuerzeichens „aufschreien“.

Die tragische Aussprache *μετὰ ἡθους καὶ πάθους* findet sich auch auf die Komödie übertragen, Vesp. 690 *ἐν ἡθει δὲ ταῦτα* (Ran. 301, Ecc. 470 *ἐμφασις*) manchmal zur Parodierung der Tragödie Nub. 1261 *ἐπεὶ τραγικῶς* (i. e. *μετὰ πάθους*) *ἀνεφώνησε τὸ ἰὼ μοι μοι.* Anderes wieder ergibt sich von selbst; so, dass die Töne, mit welchen der Epops die Vögel (Av. v. 227/8) herbeilockt, mit schriller

Stimme (*ὄξυτόνως τῇ φωνῇ*) zum Ausdruck kommen müssen, wenn sie eine Nachahmung der Stimme des Wiedehopfs sein sollen (ad v. 428), dass der Herr die schlafenden Diener in einem drohenden Tone anfährt (ad Vesp. 136) oder dass in den Vögeln (ad v. 1671) Peisthetairos den zum Himmel emporgaffenden Herakles *μετ' ὀργῆς* an den Zweck seiner Anwesenheit mahnt.

Den gleichen Charakter tragen die für das Spiel des Körpers, vor allem der Hände gegebenen Winke. Zunächst sind viele aus den Worten der Dichter erschlossen. So ad Orest. 632: *ποῖ κυκλεῖς, ἤγουν στρέφεις, τὸν σὸν πόδα ἐπὶ συννοίᾳ, ὣν δηλονότι, ἤγουν ἐν φροντίδι . . .* Die Bemerkung zu Pac. 682 *ἀποστρέφεται ἀκούσασα τοῦ Ὑπερβόλου τὸ ὄνομα ἢ Εὐρήνη* ist weiter nichts als eine erklärende Umschreibung der Frage, die Trygaios an Eirene richtet: *τὴν κεφαλὴν ποῖ περιάγεις*; das gleiche gilt von Schol. ad Eq. 1354 (*δεῖ νοεῖν . . .*). Als Vermutung kennzeichnet schon die Form die zu Ran. 603 gegebene Weisung *δεῖν δὲ ἔοικε δριμύν βλέπειν*. Desgleichen die schon oben angeführten Schol. zu Oed. R. 41, Oed. R. 1297. (*ἴσως . . .*). Leicht zu erraten war, dass Ausdrücke wie *οὐδὲ τουτί* (Ran. 913 oder *τυννουτονί* (Ran. 139, Eq. 1220, Nub. 392) von einer bezeichnenden Geste begleitet waren, und es bedarf nicht der Autorität eines Abschreibers wie des Phaeinos, der zu Eq. 1220 zitiert wird, um uns dies glaublich zu machen. Interessant ist die Beobachtung Rosts (De notione vocabuli *παρεπιγραφή* Progr. d. Thomasschule Leipz. 1803), dass Luther in seiner Übersetzung der Bibel zu einer Stelle des Zacharias hinzufügte: „Hier muss man ein Schnippchen schlagen“, die beste Übersetzung für die griechische Bemerkung *συναγαγὼν δὲ τοὺς δακτύλους φησὶ τοῦτο* (ad Nub. 392). Die übrigen Angaben über Gestikulation zu Aristophanes sind meist cynischer Art und zum grössten Teil mit richtigem Verständnis der Zeichensprache des niederen Volkes, die ja zu allen Zeiten fast unveränderlich bleibt, aus

der Situation erschlossen (Pac. 890, Av. 442, Lys. 862 u. v. a.), teilweise aber auch nur vermutet (z. B. Vesp. 1489 ἴσως...). Selbständiger und mehr durchdacht ist folgende Anweisung: Soph. El. 823 δεῖ δὲ τὸν ὑποκριτὴν (h. e. Elektra) ἅμα τῇ βοῇ ἀναβλέψαι τε εἰς οὐρανὸν καὶ τὰς χεῖρας ἀνατεῖναι. Wir können diese Forderung nur gutheissen; verkehrt ist aber, was offenbar aus einer jüngeren Quelle, welche diese Bemerkung wie oben Orest. 156 auf einen falschen Vers, (v. 829) auf den Ausruf φεῦ, anstatt auf die Anrede an den Helios bezog, hinzugefügt ist ὁ δὲ κωλύει ὁ χορὸς „μηδὲν μέγ' ἀΰσῃς“.

Ein bewundernswertes Verständnis für das von Euripides geforderte leidenschaftlich bewegte Spiel verrät die Bemerkung zu Hipp. 215 ἐνταῦθα δὲ δεῖ τὸν ὑποκρινόμενον κινῆσαι ἑαυτὸν καὶ σχήματι καὶ φωνῇ καὶ ἐν τῷ „εἶμι πρὸς ὕλην“ ἀναπηδᾶν ὡς αὐτὴ πορευομένη. Der Schauspieler soll also den in Phädras Seele zum Siege gelangten Entschluss durch leidenschaftliche Bewegungen des Körpers zum Ausdruck bringen. Auf die gleiche Art will der Scholiast zu Nub. 746 das Hervorbrechen eines bestimmten Entschlusses äusserlich angedeutet sehen, wenn er sagt: ὡς ἐνθυμηθεῖς τι ἀνίσταται καὶ βοᾷ. Wir sehen in diesen zuletzt angeführten Weisungen das ausgesprochene Streben nach möglichst belebtem Vortrag und Spiel, wie dies durch Euripides selbst angebahnt wurde, und sind imstande, aus der Gleichartigkeit der beiden letzten gewisse Kunstregeln zu erschliessen, die wohl auf ein und denselben, bis jetzt noch unbekannten, Theoretiker zurückgehen. Ausserdem beruht eine hierher zu ziehende Bemerkung auf persönlicher Anschauung; zu Orestes v. 643 nämlich liest man: τούτου ξηθέντος αἴρουνσιν οἱ ὑποκριταὶ τὴν χεῖρα, ὡς τοῦ Μενελάου ἀγωνιῶντος μὴ ποτε λέγει ὅτι παρακαταθήκη ἀργυρίου παρὰ τοῦ πατρὸς πεπίστευται. Wenn die harten ästhetischen Urteile über Euripides' tragische Kunst in der

That auf Aristophanes v. Byzanz zurückgehen (cf. Trendelenburg a. a. O. S. 25 sqq.), wofür alle Umstände sprechen, so ist auch diese Bemerkung auf ihn zurückzuführen, da sich daran folgender, auf den in der Hypothesis ausgesprochenen scharfen Tadel (*χείριστον τοῖς ἡθεσι· πλὴν γὰρ Πυλάδου πάντες φαῦλοι*) bezüglichlicher Zusatz anschliesst *εὐήθης δέ ἐστιν ὁ τοιαύτης ὑποψίας ἀντιλαμβανόμενος Μενέλαος*. Denn wer eine solche Kritik übt, muss auch eine abwehrende Bewegung des Menelaus voraussetzen. Auch hier in der Hervorhebung des lebendigen Spiels erkennen wir wie oben in der Betonung von *ἡθος* und *πάθος* den Schüler des Aristoteles, der den Euripides als den im Tragischen wirksamsten Dichter anerkennt (Poet. c. XIII) und wundern werden wir uns nun nicht mehr, wenn dieser Schüler auch den Sophokleischen und Aischyleischen Dramen durch ein lebhafteres Spiel und emphatischeren Vortrag als ihm die Dichter andeuten, eine grössere tragische Wirkung zu sichern bemüht ist (s. ob. S. 13). Seine Bemerkungen verdienen daher, vor allem die zu Euripides, wohl beachtet zu werden, da sie ein feines Verständniss für die Kunst dieses Dichters verraten, Anerkennung und gerechten Tadel enthalten. Vielleicht gelingt es einer eingehenderen Untersuchung gerade dieses Punktes, in Aristophanes diesen Aristotelischen Schüler zu erweisen.

IV. Andeutungen über Handlung und scenische Vorgänge.

Die Angaben über den Ort der Handlung sind sämtlich aus den Stücken selbst entnommen, was schon die Form des Ausdruckes beweist. So erklärt der Verfasser der I. Hypothesis zu Aristophanes' Fröschen (Z. 36): *οὐ δεδήλωται μὲν ὅπου ἐστὶν ἡ σκηνή, εὐλογώτατον δ' ἐν Θήβαις*. Orest. 46: *φανερὸν ὅτι ἐν Ἀργεὶ ἡ σκηνὴ τοῦ δράματος ὑπόκειται*. Vorbemerkung zu Soph. Elektra: *ἐν βραχεῖ δεδύλωκεν ὁ ποιητὴς τὸν τόπον τῆς σκηνῆς*.

Natürlich beruhen auch die hierher gehörigen Bemerkungen in den auf Dikaiarch und Aristophanes v. Byz. (s. ob. S. 3) zurückgeführten Hypotheseis auf keiner anderen Quelle. Wenn ein späterer Grammatiker zu der Angabe, der Schauplatz des Prometheus liege in Scythien am Kaukasus (Hypoth. Prom.), tadelnd hinzusetzt *ἰστέον δὲ ὅτι οὐ κατὰ τὸν κοινὸν λόγον ἐν Κανκάσῳ φησὶ* (h. e. ὁ ποιητής?) *τὸν Προμηθεά, ἀλλὰ πρὸς τοῖς Εὐρωπαίοις μέρεσι τοῦ Ὠκεανοῦ, ὥς ἀπὸ τῶν πρὸς τὴν Ἰὼ λεγομένων ἔξεστι συμβαλεῖν*, so sieht man aus der Begründung, dass er aus dem Stücke einen anderen Ort der Handlung herausfand als sein Vorgänger. Bei der Beschaffenheit derartiger Angaben darf man nicht wagen, etwa aus der Bemerkung zu Soph. El. v. 6 *δείκνυσσι αὐτῷ . . . καὶ τὸν ναὸν τῆς Ἥρας ἐξ ἀριστερᾶς ὄντα Μυκηναῶν τοῖς ἀπὸ Κορίνθου εἰσιούσι* (id. ad v. 7) einen Schluss auf die Gestaltung der Dekoration zu ziehen. Der Scholiast will nur den Ausdruck *ἐξ ἀριστερᾶς* in v. 7 erklären und geht dabei von der wirklichen Lage der Lokalitäten aus; es ist aber auch möglich, ihn auf den Standort der Schauspieler im Theater zu beziehen.

Die über die Dekorationswand selbst gegebenen, äusserst dürftigen Andeutungen sind gleichfalls aus dem Text geschöpft, so die zu Pac. 234 *ἔστι δὲ καὶ ἄντρον ἐπὶ τῆς σκηνῆς* aus v. 223/4, zu Hec. 939 *ἐπεὶ καὶ πόρῳθεν ἑωρᾶτο ἡ Τροία καιομένη οἷον ἀπὸ Χερσονήσου* aus v. 939 (*πόλιν τ' ἀποσκοποῦσ'*) u. 1215 *φανερὰ γὰρ ἡ Τροία καὶ ἐπὶ σῆμος ἐγένετο καιομένη*, was nach Schol. v. 522 für ein *αἶτημα σκηνικόν* zu erklären ist. Aus Nub. v. 323 ist die falsche Behauptung zu v. 324 hervorgegangen *δείκνυσσι δὲ αὐτῷ ὄρος ἐν τῷ θεάτρῳ, τὴν Πάρνηθα, ἐξ οὗ κατέρχονται*; an eine Darstellung des Berges ist nicht zu denken. Sokrates weist den Strepsiades in die Ferne, dorthin, wo der von Wolken umhüllte Parnes zu denken ist.

An zweiter Stelle wollen wir die über Szenenwechsel gegebenen Winke erörtern. Hephaistion bemerkt (ad Plut. 253

Z. 44/45), die Koronis sei auch verwendet worden, *ὅταν μετὰβασις ἀπὸ τόπου εἰς τόπον γίνεσθαι δοκῇ τῆς σκη- νῆς*. Eine sichere Überlieferung hierfür gab es also nicht. In der That sehen wir alle Andeutungen von Szenenwechseln aus dem Verlauf der Handlung erschliessen, ohne jede Angabe, wie etwa die Veränderung des Ortes zu denken sei.

Das der II. Akt von Sophokles' Aias auf einen abgelegenen, menschenleeren Ort zu verlegen ist (ad. v. 813, 815), lässt der Dichter zur Genüge jeden Leser erkennen; ebenso selbstverständlich ist, dass, wenn in den Fröschen (v. 181) Xanthias seinen Herrn fragt „was ist das?“ und Dionysos entgegnet, es sei der See, von dem Herakles bei der Schilderung des Weges gesprochen habe, die Handlung an den Acherusischen See verlegt wird; der Scholiast (ad v. 181) weiss aber nicht anzugeben, ob der Schauplatz auf dem Logeion oder in der Orchestra zu suchen sei. Zudem lässt ein anderer den Szenenwechsel erst bei v. 274 (*μεταβέβληται ἡ σκηνὴ καὶ γέγονεν ὑπογῆτος*) eintreten: also Beweise genug, wie wenig wir derartigen Weisungen vertrauen dürfen. Ganz und gar unbegründet ist die Angabe eines Szenenwechsels zu Acharn. v. 394 *μεταβολὴ γέγονε τόπου ὡς ἐπὶ τὴν οἰκίαν Εὐριπίδου*; denn v. 393 *καὶ μοι βαδιστέ' ἐστὶν ὡς Εὐριπίδην* zeigt, dass das Haus des Euripides als schon vorhanden zu denken ist, d. h. aus einem beliebigen Haus im Hintergrund wird Euripides mittels des Ekkyklema vorgeollt, und so lange diese Scene dauert, ist es eben das Haus des Euripides.

Der Bemerkungen über Vorgänge auf der Bühne sind so viele, dass ich, zumal wir aus den meisten nichts neues erfahren, mich kurz fasse. Zunächst sind sie zum grössten Teil aus den Worten des Dichters entnommene Erklärungen (Ai. 893 . . . *ὅπερ δηλοῖ ὁ χορός*, Nub. 228 *ἐπὶ τῆς γῆς δηλαδὴ ἐμβεβηκώς*, Oed. Col. 1437 *καὶ ἐκ τούτου δῆλον* . . . Hec. 1056 *διό φησι*, 1128 *φαίνεται*, Nub. 92 . . . *δῆθεν* . . . , Av. 1017, 1335, 1401, 1463 u. and.), teils Vermutungen:

Pac. 842 ἴσως δὲ Εἰρήνη ἐν τῷ οὐρανῷ ἔμεινεν. οὐδαμοῦ γὰρ ποιεῖται αὐτῆς μνήμην ὥς κατελθούσης cf. Ran. 1504; Oed. Col. 163 δεῖ γὰρ νοεῖν . . . ; Oed. Col. 1044 ὑπονοεῖν . . . cf. Ai. 864, Ran. 184; Med. 903 χρὴ νοεῖν . . . cf. Eccles. 1199. Schon die äussere Form charakterisiert diese Andeutungen in ihrer geringen Verlässigkeit. Daher kann es nicht wundern, wenn manche gewagt oder gar falsch erscheinen. Das erste gilt von dem Scholion zu Prom. v. 74, durch das κάτω χώρει deute der Dichter die übermenschliche Grösse des gefesselten Gottes an; in diesem Falle könnte der Gott natürlich nur durch eine Puppe dargestellt worden sein; Prometheus ist aber sicher in der Höhe angeschmiedet zu denken, was in der That ein anderes Scholion (ad v. 873) annimmt. Neben der richtigen Bemerkung, die Dienerin bringe Hec. v. 670 den Leichnam des Polydoros in ihr Gewand gehüllt (ad v. 676, 679, 685, 20), findet sich auch die irrig, sie trage ihn εἰς ἀγγεῖον ἐσκεπασμένον (ad v. 671). Hierauf ist der Scholiast wohl durch Sophokles' Elektra gekommen, wo bekanntlich Orestes' Asche in einem ἀγγεῖον nach Argos gebracht wird. Trotzdem Teukros Ai. v. 1223 sagt, er habe Agamemnon kommen sehen, behauptet der Scholiast, er habe dies gehört, und zu v. 14 desselben Stückes stritten sich schon die Alten, ob Odysseus die Athena sehe oder nicht. Den Verlust all dieser Bemerkungen würden wir also leichten Sinnes verschmerzen können.

Eine ganz andere, ausführliche Betrachtung verdienen die als παραπιγραφαί bezeichneten scenischen Anweisungen. Über die Bedeutung des Wortes παραπιγραφή hat zuerst Rost in dem oben (S. 16) schon genannten Programm gehandelt und nach ihm E. Droysen (Quaest. de Aristophanis re scaenica Bonn 1868 p. 20 sqq.); aber sie haben ohne die hierher gehörigen Angaben in den Scholien zu Aischylos und Euripides zu berücksichtigen, nur eine kritiklose Zusammenstellung nach den Scholien zu Aristophanes geboten. Aus der Vorbemerkung zu den Scholien d. Acharner geht hervor,

dass die als *παρεπιγραφαί* bezeichneten Bemerkungen ursprünglich alle im Texte standen; noch heute stehen einige, so zu Acharn. 113/4, Ran. 311, 1287, Lys. 304, Plut. 259 (cf. Rost p. V) mitten zwischen den Versen. Erst von den Grammatikern wurden die meisten an den Rand geschrieben und erhielten da auch erst den Namen *παρεπιγραφαί*. Rost nahm (p. X) auf Grund der Scholien eine dreifache Bedeutung dieses Wortes an:

- 1) sei es ein beliebiger Zusatz zum Text,
- 2) bezeichne es eine Bemerkung, durch welche eine Handlung des Schauspielers angedeutet werde,
- 3) bedeute es Worte des Dichters selbst, mit denen eine Handlung zu verbinden sei.

Allein diese Annahme ist eine Folge des allzugrossen Vertrauens, welches Rost den Scholiasten schenkte. Die meisten Stellen verdanken diesen erst die Bezeichnung *παρεπιγραφή*, was wieder die Fassung der Behauptung andeutet Eq. 82 *καὶ δὴ λον ὅτι παρεπιγραφή* cf. Pac. 30, oder Ran. 269 *ὁ κατὰ παρεπιγραφὴν κείσθαι φασί*.

Gehen wir zunächst von der Verwendung dieser Bezeichnung bei den Tragikern aus, so findet sich das Wort ein einziges mal zu Aischylos' Eumenid. 117, zu *μυγμός*, bemerkt; vergleicht man damit, was der Scholiast zu Orest. 167 bemerkt, dass dergleichen Laute wie *λυγμός* von dem tragischen Dichter wie auch vom komischen durch die Worte des Gegenspielers angedeutet würden (*οἷόν τε καὶ παρὰ τῷ κωμικῷ οἰκέτου στενάξαντος ἑτερός φησιν „ἀκούεις ὥς στένει“*) und sieht man dies auch auf unsere Stelle zu treffen — v. 116 ruft der Schatten der Klytämnestra den schlafenden Erinnyen zu: *μύζοιτ' ἄν* —, so wird man mir beistimmen, wenn ich behaupte, dass aus dem *μύζοιτ' ἄν* die Bemerkung *μυγμός* genommen und von einem späteren Scholiasten als *παρεπιγραφή* bezeichnet wurde. Übrigens scheint auch unter gewissen Grammatikern die Ansicht geherrscht zu haben, es seien zu den Tragikern gar keine

παρεπιγραφαι anzunehmen, so Orest. 1382 *τινὲς δὲ τοῦτο παρεπιγραφὴν εἶναι ὥς εἰς τὰ κωμικὰ δράματα*, während ein anderer Scholiast der Ansicht ist, sie seien auch für den tragischen Dichter nützlich (Hec. 341). Vereinigen wir diese Angaben, so ergibt sich, dass es im Altertum zu den Tragikern scenische Winke — denn dies ist wohl die beste Übersetzung für das Wort *παρεπιγραφή* — nicht in der Ausdehnung gab wie zu den Komikern. Zu Aristophanes finden wir es über 40 mal, zu den Tragikern nur 4 mal bemerkt, ausser an den angegebenen Stellen noch zu Hec. 812, wo der von Euripides im Text gegebene Wink als *παρεπιγραφὴ τὸ σχῆμα* bezeichnet wird. Daraus aber geht hervor, dass auch noch Euripides, was wir schon oben bemerkten, Andeutungen für das Spiel in den Text selbst, nicht als eigene Bemerkungen zwischen die Verse setzte. Das wurde erst Sitte, als die Thätigkeit des *διδάσκαλος* sich von der des *ποιητής* löste, als andere als die Dichter selbst die Stücke auf die Bühne brachten. Da bedurfte der Schauspieler, wollte er dem Dichter gerecht werden, einer Menge eigener Bemerkungen, die selbst die grösste Kunst nicht unauffälliger Weise mit dem Gespräch hätte vereinigen können. Bei Aristophanes liegt dies im beweglichen Wesen der an Handlung reicheren Komödie begründet; aber auch bei ihm müssen wir alle scenischen Winke, die der Dichter schon durch den Text andeutet, wie der Scholiast zu Orest. 167 bemerkt, von der Bezeichnung als *παρεπιγραφαι* ausschliessen. Spätere Scholiasten haben diese Benennung, welche sie für thatsächlich zwischen die Zeilen eingeschobene scenische Anweisungen bei älteren Grammatikern vorfanden, auf die Stellen ausgedehnt, wo aus dem Text hervorgeht, dass der Dichter vom Schauspieler eine besondere Aktion verlangt. Ja manche Scholien, so die zu den Rittern, Wolken und dem Frieden, bekunden geradezu eine Sucht, solche Stellen zu entdecken, ohne, soviel wir bei der fragmentarischen Zusammensetzung unserer Kommentare urteilen

können, konsequent zu verfahren¹⁾. Wir müssen alle Bemerkungen, die sich als *παρεπιγραφαί* ausgeben, streichen, wenn sie nicht mehr besagen als der Text.

Und das ist leider nur bei den wenigsten der Fall. Dass die Bezeichnung als *παρεπιγραφή* sogar bei Interjektionslauten ein müssiger Zusatz eines Grammatikers ist, lässt sich z. B. aus folgender Stelle erkennen. Pac. 1066 ist das Lachen durch *αἰβοῖ αἰβοῖ* wiedergegeben, was aus der Frage des Priesters *τί γελᾷς* klar hervorgeht; ein Scholiast bemerkt dazu *παρεπιγραφή· ἀκούσαντες γὰρ τοῦ χρησμοῦ ἐγέλασαν*. Ähnliche Interjektionslaute finden sich in einem Fragment eines unbekannten Komikers (Kock fr. c. III Adesp. 367. 368): *βαβαί βαβαί*. Ebenso wenig ist das Lys. 294 u. 304 durch *φῦ φῦ* ausgedrückte Blasen des Feuers ein ausser dem Text gegebener scenischer Wink.

Die echten scenischen Anweisungen charakterisiert als wichtige Bemerkungen einerseits schon die äussere Form, noch mehr aber der Inhalt.

1. ad Acharn. 113 *τὸ δὲ ἀνανεύει καὶ ἐπινεύει παρεπιγραφή*.

2. ad Av. 222 *αὐλεῖ τοῦτο παρεπιγέγραπται, δηλοῦν ὅτι μιμεῖται τις τὴν ἀηδονά ὥς ἔτι ἔνδον οὔσαν ἐν τῇ λοχμῇ*.

3. ad Ran. 269 sehen wir sogar den Versuch gemacht, die scenische Anweisung metrisch zu gliedern. *μετὰ δὲ τὸν μβ' κῶλον ἰαμβικὸν ἐφθημιμερὲς τὸ αὐλεῖ τις ἔνδον· ὃ κατὰ παρεπιγραφὴν φασὶ κεῖσθαι*. Das gleiche ist der Fall

1) Denn es ist nicht einzusehen, warum die Bemerkung, dass Pac. v. 256 Polemos dem Kydoimos eine Ohrfeige gibt, was in v. 256 selbst gesagt ist, als *παρεπιγραφή* bezeichnet wird, während dies zu der gleichen Bemerkung ad Av. 1017 *ἅμα δὲ τύπτει αὐτόν* nicht geschieht. Nach der Methode des Scholiasten müssten ferner z. B. Lys. 89, 92, 125, 240, 381, 748, Thesm. 261 und viele andere diesen Namen verdienen.

4. ad Ran. 1251 ἐξῆς δὲ τίθεται κῶλον λαμβικὸν ἐφ-
θήμερες τὸ διαύλιον προσανλεῖ, ὅπερ κατὰ παρ-
επιγραφὴν τίθεται =

5. ad Ran. 1264.

6. ad Ran. 312 αὐλεῖ τις ἔνδοθεν παρεπιγραφῇ.
Der zu 3 und 4 angemerkte Versuch, die scenischen An-
weisungen metrisch zu bestimmen, trug noch unglücklichere
Früchte, indem wir andere kleine κῶλα als παρεπιγραφαί
bezeichnet sehen. So ist die Bemerkung zu Pac. 1103 τὸ δὲ
„σπονδὴ σπονδὴ“ παρεπιγραφῇ ἐν εἰσθέσει κῶλον δισπον-
δεῖον zu erklären, mit der Droysen (a. a. O. p. 4 Anm. 23) nichts
anzufangen wusste und die Rost bestimmte, dem Wort παρ-
επιγραφῇ die erste Bedeutung einer beliebigen Zwischen-
bemerkung (s. ob. S. 22) beizulegen. Irgend einem ähnlichen
Missverständnis muss auch die Bezeichnung Orest. 1382
Ἴλιον Ἴλιον als παρεπιγραφῇ, die von einem näher nicht
zu bestimmenden Apollodor von Kyrene (ad v. 1385) herrührt,
entsprungen sein. Dem Aristophanes scheint dieser Gram-
matiker seine Thätigkeit nicht gewidmet zu haben; sonst
wäre die Vermutung gerechtfertigt, dass ihm auch die ähn-
lichen verkehrten Bemerkungen in den Scholien zu den
Komödien zu danken seien.

7. ad Thesmoph. 100 μεταξὺ δὲ τῶν δυοῖν (v. 100—101)
ἀξιοῦσι τινες γράφειν μινυρισμὸς, ὥς πολλὰ τοιαῦτα
παρεπιγράφεται. In den Fällen 2—7 erscheint es sicher,
dass vom Dichter selbst oder von seinem Regisseur — spä-
tere Aufführungen kommen hier nicht in Betracht — sce-
nische Bemerkungen dem Text beigegeben wurden, ob gerade
in der überlieferten Form ist zweifelhaft.

8. ad Thesmoph. 129 ὀλολύζει, παρεπιγραφῇ τοῦτο;
hier ist wohl auch der Ausdruck ursprünglich. — In manchen
Fällen ist nachweisbar die scenische Bemerkung des Dichters
ausgefallen, dafür hat sich nur die Bezeichnung παρ-
επιγραφῇ oder nur die Paraphrase erhalten. Dies gilt von
allen hierher zu ziehenden Bemerkungen zu Aristophanes' Plutos;

9. ad Plut. 8 — *τοῦτο παρεπιγραφὴ λέγεται*; hier erwartet Droysen richtig die Andeutung einer Geste.

10. ad Thesmoph. 277 — *παρεπιγραφὴ . ἐκκυκλεῖται ἐπὶ τὸ ἔξω τὸ θεσμοφόριον*.

Geradezu unrichtig erscheinen die Paraphrasen in folgenden Fällen, wo dem Erklärer die *παρεπιγραφαί* wohl nicht mehr vorlagen.

11. ad Plut. 230 — *παρεπιγραφὴ, ὅτι εἰς τὴν οἰκίαν ἔφθασαν*.

12. ad Plut. 438 — *παρεπιγραφὴ. ὁρᾷ γὰρ τοῦτον φεύγοντα* = Schol. ad Plut. 439 — *παρεπιγραφὴ ὅτι Βλεψίδημος ἔφρευγεν ἀκούσας, ὅτι ἡ πενία ἐστίν*. In den letzten drei Fällen können wir nicht sicher erschliessen, was als scenischer Wink beigefügt war. Wohl aber musste zu Thesm. 277 *ἐκκύκλημα* bemerkt gewesen sein, was die Paraphrase klar beweist. Die Scholien zu den Thesmophoriazusen erwecken schon durch ihre Kürze einen vertrauensvollen Eindruck, und wenn wir wie bei allen anderen Anweisungen, so auch hier auf die erste Quelle zurückzugehen uns bemühen, so müssen wir eingestehen, dass sie zu entdecken uns nicht gelingt, wenn wir nicht eine alte Überlieferung voraussetzen. Zum Glück sind wir imstande diese zu erweisen. Wenn man im Schol. zu Hippol. 172 las *τοῦτο σεσημειώται τῷ Ἀριστοφάνει, ὅτι καίτοι τῷ ἐκκυκλήματι χρώμενος τὸ ἐκκομίζουσα προσέθηκε περισσῶς*, so hat man sich umsonst gefragt, woher Aristophanes so sicher wisse, dass Phaedra mittels des Ekkyklema auf die Bühne gebracht werde. Die Lösung erscheint nun einfach: Aristophanes las in seinem Exemplar *ἐκκύκλημα* als *παρεπιγραφὴ* und knüpfte hieran den Tadel. Zu Didymos' Zeit scheint die *παρεπιγραφὴ* bereits ausgefallen gewesen zu sein; denn bekanntlich zitiert er den Aristophanes mit Namen nur dann, wenn er selbst anderer Ansicht ist oder ihn nicht versteht; das letztere ist hier der Fall. Daraus können wir nun die Folgerung ziehen,

dass es auch zu den Tragikern scenische Anweisungen gab und zwar da, wo die Verwendung von bestimmten Maschinen angedeutet werden sollte. Da Aristophanes seinen Tadel so scharf gegen Euripides richtet, so scheint die *παρεπιγραφή* nicht erst bei späteren Aufführungen hinzugefügt worden zu sein, sondern aus des Dichters Zeit selbst herzurühren. Klarheit gewinnen wir jetzt auch über das rätselhafte Wort *παρεκκύκλημα*: die Anwendung des *ἐκκύκλημα* ward, wie wir gesehen haben, zwischen dem Text durch den Namen der Maschine selbst angedeutet; die Grammatiker setzten ihn an den Rand wie die übrigen scenischen Bemerkungen und so wurde daraus *παρεκκύκλημα*. Allmählich wurden die Bühnenausdrücke, wie in unserer Sprache auch, durch den Gebrauch in der alltäglichen Unterhaltung so abgeschliffen, dass ein Koch (bei Athenion fr. 1) von einem seltenen Fisch, den er auf die Tafel brachte, den Ausdruck *παρεισχυκλεῖν* gebraucht und Heliodor Aethiop. I. VII c. 7, v. 42 (*ἕτερον ἐγίγνετο παρεκκύκλημα τοῦ δράματος*) *παρεκκύκλημα* im Sinne von „Nebenhandlung“ verwendet. In ähnlicher Weise überträgt Porphyrios die Bedeutung des *ἐκκύκλημα* auf die Ilias (Trendelenburg a. a. O. p. 82). Also unter dem Wort *παρεκκύκλημα* ist eine Art von *παρεπιγραφή* zu verstehen¹⁾. In den Scholien zu Nub. 18, 22, 132 sind die beiden in der That einander gleich gestellt, allerdings in der irrigen Ansicht, jede *παρεπιγραφή* könne auch *παρεκκύκλημα* heissen; zu Nub. 218 scheint es dasselbe ausdrücken zu sollen, wie oben bei Heliodor. Da wir also das Wort nur in den Scholien zu den Wolken verwendet sehen, so gehen wohl die angeführten Bemerkungen auf einen einzelnen Erklärer zurück. Die Anwendung des Ekkyklema lässt sich heute noch aus folgenden Scholien erkennen.

13. Choeph. 971 *ἀνοίγεται ἡ σκηνή καὶ ἐπὶ ἐκκυκλήματος ὁρᾶται τὰ σώματα.*

1) Bodensteiner (scenische Fragen S. 663 Anm. 1) vermutete auch dies.

14. ad Ai. 346 *ἐνταῦθα ἐκκύκλημά τι γίνεται, ἵνα φανῇ ἐν μέσοις ὁ Αἴας ποιμνίοις· εἰς ἐκπληξιν γὰρ φέρει καὶ ταῦτα τὸν θεατὴν, τὰ ἐν τῇ ὄψει περιπαθέστερα.* (Der Zusatz weist wiederum auf Aristophanes v. B. s. ob. S. 2).

15. Antig. 1293 *ἐκκυκλεῖται ἡ γυνή.* Die Entstellung des ersten Wortes zu *ἐκεκλεῖτο* ist ein günstiges Zeichen für das Alter seiner Überlieferung.

16. Der Tadel zu Alc. 234 *κατὰ γὰρ τὴν ὑπόθεσιν ὥς ἔσω πραττόμενα δεῖ ταῦτα θεωρεῖσθαι,* der ebenfalls auf Aristophanes zurückgeführt wird (Trendelenburg p. 52), berechtigt zur Annahme, dass Euripides auch in diesem Falle das Ekkyklema verwendete.

17. In der Bemerkung zu Eumeniden v. 64 *στραφέντα γὰρ μηχανήματα ἔνδηλα ποιεῖ τὰ κατὰ τὸ μαντεῖον ὥς ἔχει καὶ γίνεται ὅψις τραγική* ist freilich die ursprüngliche *παρεπιγραφή* vollständig verschwunden, aber gerade der Zusatz über die tragische Wirkung des Anblicks verrät wie zu Aias v. 346 den Aristophanischen Ursprung der Angabe. Wir dürfen uns durch den Ausdruck *στραφέντα μηχανήματα* (ähnl. s. ad Nub. 184) nicht beirren lassen. Die Bemerkung über die tragische Wirkung des Anblicks der Erinnyen wird hin-fällig, wenn man mit Bodensteiner (a. a. O. S. 663) die Furien nach einander aus dem Tempel hervorstürzen lässt. Die Stelle in der Vita des Aischylos *τινὲς δὲ φασιν* (also aus Kommentaren) *ἐν τῇ ἐπιδείξει τῶν Εὐμενίδων σπορά-δην εἰσαγαγόντα τὸν χορόν* bezieht sich auf das allmähliche Erwachen des Chores, wozu gerade ein Scholiast bemerkt (ad v. 117) *τὸ δὲ ἐγείρεσθαι ἀθρόως* (richtig konjiziert, Gegenteil zu *σποράδην*) *τὰς παρειμένας ὕπνῳ οὐ πιθανόν.* Der Ausdruck *εἰσάγειν* bedeutet in den Scholien häufig nicht mehr „einführen“ (inducere), sondern nur „darstellen“ (facere) (cf. ad Eum. 250, Nub. 304)¹).

1) Leider kam mir das neue Buch von E. Bethe „Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altertum“ Leipz. 1896, zu spät in

In den beiden Fällen, wo Aristophanes die Anwendung des Ekkyklema parodiert, waren Bemerkungen ausserhalb des Textes überflüssig. Ob es in den Wolken verwendet wurde (ad v. 184 *ὄρε᾽ δὲ ὥς φιλοσόφους κομῶντας, στραφέντος τοῦ ἐκκυκλήματος*), darüber ist bei der Vereinigung inkongruenter Teile nicht zur Klarheit zu kommen.

18. Die Bemerkung zu Prom. 130 *ταῦτα δὲ φασὶν διὰ μηχανῆς ἀεροδονούμενοι* erscheint mir zu originell, um als erfunden bezeichnet werden zu können. Die eigentümliche Begründung der geäusserten Ansicht *ἄτοπον γὰρ κάτωθεν διαλέγεσθαι τῷ ἐφ' ὕψους* ist ein müssiger Zusatz eines Späteren.

Auf *παρεπιγραφαί* sind ferner zurückzuführen¹⁾:

19. Die Bemerkung Dikaiarchs in seiner Inhaltsangabe zur Medea (Dind. Schol. IV p. 1, 10), dass Medea auf einem geflügelten Schlangenwagen nach Athen entfliehe; daraus ist dann das Scholion zu v. 1320 entnommen. Denn dass der Wagen von Schlangen gezogen werde, kann man aus dem Dichter nicht erkennen, und eine blossе Vermutung in Dikaiarchs Bemerkung sehen zu wollen, verbietet seine Gründlichkeit²⁾.

20. Die Angaben des Aristophanes in der Hypothesis zu Orestes (Dind. Schol. II p. 5, 9 p. 6, 1) über den Anfang des Stückes: *πρὸς τὰ τοῦ Ἀγαμέμνονος βασιλεία ὑπόκειται Ὀρέστης κάμνων καὶ κείμενος ὑπὸ μανίας ἐπὶ κλινιδίῳ, ᾧ προσκαθέζεται πρὸς τοῖς ποσὶν Ἡλέκτρα. διαπορεῖται δὲ τί δὴ ποῦτε οὐ πρὸς τῇ κεφαλῇ καθέζεται*. Aristophanes rechtfertigt im folgenden diese Anordnung, die wegen der

die Hände, so dass ich nur in Anmerkungen darauf verweisen kann. — Über diese Frage handelt ausführlich S. 111 ff.

1) Auf die 3 folgenden Stellen (19, 20, 22) machte mich Herr Universitätsprofessor Dr. Römer aufmerksam, dem ich hiermit herzlich danke.

2) Bethe (a. a. O. S. 147) bezieht diese Bemerkung auf eine spätere Aufführung.

aufgeworfenen Streitfrage vom Dichter selbst ausgehen musste. Woher wusste man aber dies? Aus dem Stücke selbst lässt es sich nicht entnehmen. Da wir oben Aristophanes auf einen scenischen Vermerk des Dichters Bezug nehmen sahen, so dürfen wir wohl annehmen, dass hier der Dichter Bemerkungen über die *διάθεσις* vorausschickte.

21. Ähnliche Angaben scheint Aristophanes dem analogen Anfang seiner Wolken vorausgestellt zu haben; wenigstens lassen sich ähnliche Spuren aufweisen. ad Nub. 3 — *παρεπιγραφὴ δέ. συγκεκαλυμμένος καὶ καθεύδων ὑποτίθεται ἔξανακαλυψάμενος καὶ ἔξω τὴν κεφαλὴν ποιήσας τοῦ περιβλήματος.* ad Nub. 58 *καλεῖ τὸν παῖδα πλησίον ἔλθεῖν τῆς κλίνης, ἐφ' ἧς ἀνέκειτο.* Verbinden wir beide Scholien, so haben wir fast die gleiche *διάθεσις* wie im Anfang des Orestes. Dann erscheint aber die von mehreren Gelehrten vertretene Ansicht, die betr. Personen seien aus dem Inneren vor Beginn des Stückes in der angegebenen Stellung mittels des Ekkyklema vorgerollt worden, als irrig. Denn Aristophanes v. Byz. würde sich dann in der Hypothesis zu Orestes anders geäußert haben ¹⁾.

22. Ad Nub. 889 lesen wir über das Auftreten des *δικαιος* und *ἄδικος λόγος*: *ὑπόκεινται ἐπὶ τῆς σκηνῆς ἐν πλεκτοῖς οἰκίσκοις οἱ λόγοι δίκην ὀρνίθων μαχόμενοι.* Dass die beiden wie zwei Kampfhähne in Käfigen auf die Bühne gebracht werden, ist im Text nirgends angedeutet, stand auch nicht in dem nach v. 888 ausgefallenen Lied des Chores; denn der Scholiast hat die Bemerkung wo anders hergenommen, wie die Form seiner Angabe besagt. Es scheint aber natürlich, dass der Dichter eine so wichtige scenische Anweisung selbst dem Texte hinzufügte; denn selbst der klügste Regisseur könnte dies nicht erraten; also ist auch hier ein vom Dichter selbst gegebener scenischer Wink als Quelle für die Bemerkung des Scholiasten anzusehen, natür-

1) cf. Bethe a. a. O. S. 194 u. S. 196.

lich nicht in der Form, wie dieser sie bietet. Ursprünglich müssen auch für die Tragödie die Bemerkungen über die Verwendung von Maschinen zahlreicher gewesen sein. Zum Beispiel scheint der sprichwörtliche Gebrauch des Ausdruckes ἀπὸ μηχανῆς (Schol. Plat. 381 Bekk., Aristot. Polit. 15, 10 u. a.) darauf hinzudeuten, dass das Auftreten der Schauspieler in der Höhe, auf dem Theologeion, mit der Parepigraphe „ἀπὸ μηχανῆς“ angemerkt wurde.

Ähnlich wie παρεπιγραφή, παρεκκύλημα wird auch παραχορήγημα zu erklären sein. Bei Einlieferung des Stückes an den Archon musste der Dichter wohl auch angeben, wenn er mit den gewöhnlichen Mitteln, den drei Schauspielern, nicht ausreichte, welche aussergewöhnliche Leistungen des Chores er in Anspruch nehme. Eine solche Angabe ward natürlich am besten im Stücke selbst, bei der betreffenden Stelle, wo ein besonderer Aufwand erforderlich war, bemerkt. Erst die späteren Grammatiker haben solche, damals erst an den Rand gesetzte, Bemerkungen als παραχορηγήματα bezeichnet, mehr im Gedanken an den Ort, wo sie die Bemerkung fanden, als in der Absicht, damit eine ausserordentliche Leistung zu verbinden (A. Müller B. A. S. 177). Hierher gehören folgende Stellen:

23. ad Prom. 12 ἐν παραχορηγήματι αὐτῷ εἰδωλοποιηθεῖσα Βία.

24. ad Eum. 576 ἐν παραχορηγήματι (verschrieben in περιχωρήματι cf. oben die Entstellung des ἐκκυκλεῖται S. 28) αὐτῷ εἰσιν οἱ Ἀρεοπαῖται μηδαμοῦ διαλεγόμενοι. Daher rührt wohl auch die Angabe über die Anzahl der Areopagiten (ad v. 746).

25. ad Pac. 114. Hier ist die ursprüngliche Bemerkung ausgefallen und nur die Erklärung hat sich erhalten: τὰ τοιαῦτα παραχορηγήματα καλοῦσιν, οἷα νῦν τὰ παῖδια ποιεῖ καλοῦντα τὸν πατέρα.

26. ad Ran. 209. Auch hier ist die Form anders: βατράχων παραχορήγημα. A. Müller (B. A. S. 177) bezweifelt

mit Recht, dass hier eine ausserordentliche Leistung des Choregen notwendig sei. Wahrscheinlich gab der Dichter zwischen den Versen eine Bemerkung über die Verwendung des Chores. Diese wurde dann gleich anderen an den Rand gesetzt und auch für *παραχορήγημα* erklärt wie zu den Wolken *παρεπιγραφαί* verkehrterweise als *παρεκκνυκλήματα* bezeichnet sind. Ein späterer Scholiast, wohl derselbe wie zu Pac. 114, kann sich nicht enthalten, eine Erklärung, die nur für die vorliegende Stelle passen würde, zu geben: *ταῦτα καλεῖται παραχορηγήματα, ἐπεὶ οὐχ ὁρῶνται ἐν τῷ θεάτρῳ οἱ βάτραχοι οὐδὲ ὁ χορὸς, ἀλλ' ἔσωθεν μιμοῦνται τοῖς βατράχοις*. Ebenso geht die Erklärung, welche Pollux von *παραχορήγημα* (IV, 110) gibt, auf eine bestimmte Stelle zurück und passt auch nur für diesen Fall (Aischylos' Memnon?). Mit Recht vermutet daher A. Müller (B. A. S. 179), dass die Bezeichnung *παρασκήνιον* nur eine Abart des *παραχορήγημα* bedeute; die Erklärung, welche Pollux (IV, 110) dafür gibt, ist wieder einem einzigen Fall entnommen, aber auch so nicht verständlich. Dass dieser Grammatiker immer nur so einseitige Angaben hat, liegt sicher darin begründet, dass die letzte Quelle seines Berichtes über das ältere griechische Theater ähnliche Kommentare zu den Dichtern waren, wie sie uns heute vorliegen. Pollux begnügt sich mit der Erwähnung einzelner Beispiele und verallgemeinert sie.

Haben wir in der eben besprochenen Gruppe von scenischen Anweisungen Anhaltspunkte für die Aufführung der Dramen zur Zeit der Dichter gefunden, so reiht sich hier treffend eine neue Gruppe von Bemerkungen an, welche offenkundig im Anschluss an spätere Aufführungen, namentlich der Medea, des Orestes und der Phoenissen gegeben sind. Hierher gehören zunächst die Angaben über die Verwirrung, welche durch den Vortrag der Schauspieler in der Abteilung der einzelnen Partien entstanden sei. Da die Verschmelzung chorischer Teile mit dem Dialog von seiten der Schauspieler

durch den Grammatiker Apollodor von Tarsos (ad Med. 148, 169)¹⁾ gerügt wird, so ist die Vermutung wohl berechtigt, dass auch die übrigen gegen die Mimen gerichteten Bemerkungen, in welchen ihr Vortrag oder Spiel getadelt wird, auf diesen Kritiker zurückgehen. Dergleichen sind ad Med. 85, 228, 356, 379, 910, Phoen. 264, 393, Orest. 58, 268, 643, 1366. Wichtig für die Entwicklung des Bühnenspiels sind vor allem die Mitteilungen über Wiederaufführungen des Orestes.

Zu diesem Stücke v. 58 berichtet uns der Scholiast von einer für seine Zeit charakteristischen Umgestaltung des Eingangs der genannten Tragödie: οὐκ ὁρθῶς νῦν ποιοῦσιν αὐτὴν (scil. Ἑλένην) τῶν ὑποκριτῶν προεισπορευομένην καὶ τὰ λάφυρα προεισπορευόμενα μεθ' ἡμέραν. ἔτι τῶς γὰρ αὐτὴν νυκτὸς ἀπεστάλθαι φησί. τα δὲ κατὰ δρᾶμα ἡμέρα συντελεῖται. Ein Regisseur hat also um dem Geschmack seines an Triumphzüge und Schaugepränge aller Art gewöhnten Publikums entgegen zu kommen, dem Beginn der eigentlichen Handlung den Einzug der Helena mit der trojanischen Siegesbeute, der von Euripides als vorausliegend nur angedeutet wird, vorausgeschickt. Die Vermutung, dass dies in der Stadt der πομπαί, in Alexandria, geschehen sei, liegt nahe und wird unten eine gewisse Bestätigung erhalten. Mit dieser zeitgemässen Änderung ist der Grammatiker als ein Kind seiner Zeit einverstanden, doch hat er sonderbarer Weise auszusetzen, dass der Einzug als am Tage stattfindend dargestellt werde, während doch aus den Worten des Dichters hervorgehe, dass er Nachts erfolgen müsse! Dabei hat der gute Apollodor, wenn er der Urheber der Bemerkung ist, nicht beachtet, dass man einen prächtigen Siegesfestzug nicht bei Nacht abhalten wird, der Dichter ganz andere Gründe hatte, Helena bei Nacht und Nebel nach Argos zurückkehren zu lassen (cf. v. 57 ff.). Dass wegen der Änderung ein anderer Pro-

1) Capps in seinem Aufsatz (the chorus in the later Greek Drama, Americ. Journ. of Arch. vol. X 1895 S. 324) irrt also, wenn er meint, es gebe keine Stelle für Veränderung der Chorpharten.

log (Korn: de Lycurgi exemplari Aeschyli Sophoclis Euripidis p. 33) notwendig geworden sei, halte ich für ganz unwahrscheinlich, da sich jener Einzug mit dem uns erhaltenen Prolog sehr gut verträgt. Ich vermute vielmehr, dass der Scholiast den Tadel gegen den Einzug der Helena bei Tage aus der Dekoration entnahm, die dann nicht vor dem Beginn des eigentlichen Stückes gewechselt werden musste. Dass in dieser Zeit der Tag durch weisse, die Nacht durch schwarze Vorhänge angedeutet wurde, ist überliefert (cf. A. Müller B. A. S. 111 Anm. 5), während im V. Jahrhundert dies vollständig der Phantasie des Publikums überlassen wurde (cf. Eur. El. v. 54, 79, Nub. v. 2 ff. u. and.).

Ebenso kleinlich und nichtig erscheint das zu v. 268 über die spätere Art der Aufführung des Orestes gefällte Urteil: *ἔδει οὖν τὸν ὑποκριτὴν τόξα λαβόντα τοξεύειν· οἱ δὲ νῦν ὑποκρινόμενοι τὸν ἥρωα αἰτοῦσι μὲν τὰ τόξα, μὴ δεχόμενοι δὲ σχηματίζονται τοξεύειν.* Hier kritisiert der Stubengelehrte, wieder mit der Berufung auf die Worte des Dichters, eine von ihm offenbar gesehene Aufführung. Wir sind der Überzeugung, dass niemals ein Schauspieler, welcher die Rolle des Orestes gab, thatsächlich einen Bogen erhielt, um mit diesem nach den Gespenstern seiner irren Phantasie zu schiessen.

Noch schlimmer steht es mit dem Vorwurf, den derselbe den Schauspielern in dem Scholion zu v. 1366 macht: *τούτους τοὺς τρεῖς στίχους (v. 1366—68) οὐκ ἂν τις ἐξ ἐτοίμου συγχωρήσειεν Εὐριπίδου εἶναι, ἀλλὰ μᾶλλον τῶν ὑποκριτῶν, οἵτινες, ἵνα μὴ κακοπαθῶσιν ἀπὸ τῶν βασιλείων δόμων καταλλόμενοι, παρανοίξαντες ἐκπορεύονται τὸ μὲν Φρυγὸς ἔχοντες σχῆμα καὶ πρόσωπον, ὅπως διὰ τῆς θύρας εὐλόγως ἐξιόντες φαίνονται. ἐξ ὧν δὲ αὐτοὶ λέγουσιν ἀντιμαρτυροῦσι τῇ διὰ τῶν θυρῶν ἐξόδῳ, φανερὸν γὰρ ἐκ τῶν ἐξῆς ὅτι ὑπερπεπήδηκεν.* Der Scholiast tadelt also, dass die Schauspieler, anstatt nach den Worten des Dichters (v. 1371) — wieder beruft er sich auf den Dichter — von dem Dache herab-

zuspringen, einfach aus einer der Seitenthüren heraustraten; um dies anzukünden, hätten sie die beanstandeten drei Verse eingeschoben. Aber dann, und diese Frage wird die ganze Weisheit des klugen Grammatikers zunichte machen, wären die Schauspieler auch so klug gewesen, den Widerspruch, dessen sie beschuldigt werden, zu beseitigen. Gerade die Ausführlichkeit, mit welcher der Phryger sein Entkommen schildert, beweist, dass dies vom Publikum nicht gesehen wurde, wie ein anderer Scholiast zu v. 1369 richtig die Frage löst. Die gebrandmarkten Verse sind auch grammatisch ohne Anstoss (cf. Korn a. a. O. p. 20).

Ebenfalls auf Anschauung ist endlich die ohne Kritik gegebene Bemerkung zu v. 643 zurückzuführen, dass bei diesem Vers die Schauspieler die Hände abwehrend erhoben. Diese scheint, wie schon oben bemerkt (S. 17), Aristophanes von Byzanz verdankt zu werden, wenn anders die tadelnde Bemerkung über den Charakter des Menelaus zu demselben Vers auf ihn zurückgeht. Weniger spricht die Fassung des Scholion zu v. 632 dafür, dass es auf eigene Anschauung zurückzuführen sei, wie Korn (a. a. O. p. 20) meint.

Unter den verschiedenen Textesveränderungen, die berichtet werden, ist die zu Phoen. 393 bemerkte wichtig: „τὰς τῶν κρατούντων ἀμαθίας φέρειν χρεών“ τοῦτο ὡς Ἀθηναῖος ὃν ὁ ποιητὴς εἶπε. . . . γράφουσι δέ τινες „τὰς τῶν πολιτῶν.“ Dem Scholiast entging der eigentliche Grund dieser Änderung, denn er fügte zur Begründung harmlos hinzu: κρατοῦσι γὰρ οἱ πολῖται. Und doch ist die Änderung nicht so harmlosen Gründen zuzuschreiben; dass sie nicht in Athen vorgenommen wurde, deutet der Erklärer selbst an, indem er die Eigenschaft des Dichters als Atheners hervorhebt. Wenn wir uns erinnern, dass die zu Orestes mitgeteilte Änderung uns nach Alexandria wies, so werden wir das gleiche auch für die Phoenissen annehmen dürfen. Dass dann in einer monarchisch regierten Stadt die Furcht beim Hofe Anstoss zu erregen, die Schauspieler zu jener Korrektur

tur trieb, erscheint einleuchtend. Unter den drei ersten Ptolemäern wäre diese Besorgnis allerdings unbegründet gewesen. Wie lange der erwähnte Apollodor, auf den wir diese Bemerkung ebenfalls zurückführen, vor Didymos, der ihn zu Medea v. 148, 169 zitiert, gelebt hat, lässt sich nicht ermitteln; doch ist die Annahme Susemihls (Geschichte der alexandr. Litt. II, 178), er gehöre unter die späteren alexandrinischen Grammatiker, wohl richtig. In dieser Zeit musste man in der That auf der Bühne vorsichtig sein mit Ausdrücken, die als politische Anspielung gedeutet werden konnten.

Von dem veränderten Zeitgeschmack und von dem Streben nach grösserem Effekt, das auf der Bühne mit dem Beginne des IV. Jahrhunderts Platz griff, legt die Bemerkung zu Ai. 864 Zeugnis ab: *δεῖ κατερόν τινα εἶναι τὸν ὑποκριτὴν, ὥς ἄξαι τοὺς θεατὰς εἰς τὴν τοῦ Αἰάντος φαντασίαν, ὅποια περὶ τοῦ Ζακυνθίου Τιμοθέου φασὶν, ὅτι ἤγε τοὺς θεατὰς καὶ ἐψυχαγῶγει τῇ ὑποκρίσει, ὥς Σφαγέα αὐτὸν κληθῆναι.* Diese Betonung der äusseren Persönlichkeit des Schauspielers ist ein Zeichen des alexandrinischen Geschmacks (cf. Lukian *περὶ ὀρχησ.* c. 76), die Bemerkung rührt auch sicher aus dieser Zeit her. Denn das Spezilitätentum entwickelte sich doch erst später; zur Zeit Ciceros stand es in vollster Blüte (de offic. I. 114). Wenn wir uns fragen, aus welcher Quelle der Scholiast diese Mitteilung über den Timotheos gibt, so weist uns die Beobachtung, dass die Nachrichten in den Scholien über die Schauspieler, wie überhaupt über alle Personen, wenn es nicht historisch bedeutsame sind, zum weitaus grössten Teil den Komikern und den dazu gegebenen Kommentaren entnommen sind, auf die alte Komödie, umsomehr da der Spottname des Schauspielers erwähnt wird. Bekannt ist die vielfache Verspottung des Hegelochos (cf. ad Orest. 279, Ran. 302/3); aber auch Vorzüge von gewissen Schauspielern werden von den Komikern erwähnt, cf. Eubul. fr. 136 (K.): „ἐγὼ ποιήσω πάντα κατὰ Νικόστρατον“, dazu die aus dem Zusammenhang

leicht zu entnehmende Erklärung ἦν δὲ ὁ Νικόστρατος ὑποκριτὴς τραγικὸς δοκῶν καλλίστους ἀγγέλους εἰρηκέναι. Von Pleisthenes, dem Sohne des Karkinos, wird rühmend hervorgehoben, dass er εὐκαίρως lachte bei der Darstellung des Aias seines Vaters (Menander fr. 401 K.). Die näheren Angaben über den Timotheos scheinen aus dem Namen Σφαγεύς geschlossen zu sein. Aus diesen Quellen nahm Aristophanes v. Byz. den Stoff zu seiner Schrift de personis scenicis (cf. Rhode: de Pollucis loco qui ad rem scaen. spectat p. 56), und es ist daher wohl möglich, dass die besprochene Bemerkung auf ihn zurückgeht.

Der Sitte der alexandrinischen Zeit scheinen mir auch die Angaben über die in die Handlung eingeschobenen Pausen zu entsprechen. Es kann nicht bestritten werden, dass im V. Jahrhundert die Dichter die Chorlieder benützen, um die Steigerung der Handlung und das Eintreten der Katastrophe durch kleine Einschnitte wahrscheinlicher zu gestalten. So bemerkt treffend ein Scholiast zu Aias v. 693: *χρείας ἔνεκα τὸ χορικὸν νῦν παρείληπται ἐξελθόντος γὰρ τοῦ Αἰάντος ἔδει βραχὺ διάλειμμα γενέσθαι*. Als nun in der Komödie die Hauptchorlieder, die Parabasen, wegfielen — an der Tragödie können wir die Entwicklung nicht verfolgen — wurden zunächst selbständige kleine Lieder eingelegt, um die Entwicklung der Handlung zu ermöglichen: Schol. Plut. 619 *πάνταυθα γὰρ χορὸν ὥφειλε θεῖναι, καὶ διατρῖψαι μικρὸν, ἄχρις ἂν τις ἐξ Ἀσκληπιοῦ ἀναστρέψει τὴν τοῦ Πλούτου ἀπαγγέλλων ἀνάβλεψιν* (id. ad Plut. 641, 1042). Im weiteren Verlauf fielen auch diese Lieder weg, und man liess dafür in der neueren Komödie kleine Pausen eintreten, wie aus folgender Bemerkung ad Plut. 627 hervorzugehen scheint: *σημειῶσαι ἔνταυθα ὅτι δεόν χορὸν διὰ μέσου θεῖναι, μέχρις ἂν ἐκεῖνοι ἐς Ἀσκληπιοῦ ἐλθόντες ἀναβλέψαιεν τὸν Πλούτον, ὃ δὲ παραχορῆμα τὸν Καρίωνα εἰσφέρει εὐαγγελίζοντα τοῖς γέρονσι περὶ τῆς τοῦ Πλούτου ἀναβλέψεως. ἐποίησε δὲ τοῦτο οὐκ ἄλόγως, ἀλλὰ τῇ τε τῆς νέας κωμω-*

διας συνηθεία. Die Annahme solcher Pausen ist nun auch auf die Tragödie übertragen und zwar häufig, wo wir absolut nicht ihre Notwendigkeit einzusehen vermögen. Z. B. ad Orest. 1554 *κατὰ σιωπώμενον δὲ εἰκὸς ἀπηγγέλθαι τῷ Μενελάῳ τὰ κατὰ τὸν οἶκον γιγνόμενα* (ähnl. ad Soph. El. 1428). Wie, oder ob inzwischen Zeit genug vorhanden war, den Menelaos von dem Geschehenen in Kenntnis zu setzen, hält der Dichter mit Recht nicht für nötig anzugeben. Offenbar sind die Bemerkungen über Pausen, die alle die gleiche Form haben, einem Grammatiker zuzuschreiben, der die Gewohnheit der zeitgenössischen Bühne auf die des V. Jahrhunderts übertrug. Die Vermutung, die nahe läge, aus seinen Angaben könne man schliessen, dass etwa bei den damaligen Aufführungen von Tragödien die Chorpharten ausgelassen worden seien, erweist sich als unstatthaft, weil er z. B. zu Orest. 132 annimmt, der Chor erscheine *κατὰ σιωπώμενον* (ähnlich ad Or. 849)¹⁾. Dass sich solche Angaben zu Orestes, Phoenissen (v. 695), Medea (v. 214), Hekabe (v. 1034) finden, also bei Stücken, die gerade in der späteren Zeit besonders gefielen, bestätigt die über ihre Herkunft ausgesprochene Vermutung. Nicht hierher gehören die Bemerkungen zu Eum. 334, Hipp. 569, die aus dem Text entnommen sind; die zu Agamem. 22 verlangte Pause ergibt sich aus der Scene von selbst.

V. Bühneneinrichtung und Maschinerie.

Die gegenwärtig am meisten erörterte Bühnenfrage ist der Streit über die Thymele. In den Jahrb. f. Philol. (1895

1) Capps hat in dem oben angeführten Aufsatz eingehend dargelegt, dass auch in den späteren Jahrhunderten die Tragödien mit Chören aufgeführt wurden. Es lässt sich dies nicht bestreiten. Für diese Zeit aber gilt eben Pollux' Angabe, dass die Orchestra der Platz des Chores, das Logeion der Standort der Schauspieler sei. Damit war natürlich die enge Verbindung zwischen Chor und Schauspielern durchbrochen; unsere Nachrichten über spätere Aufführungen sind aber zu dürftig, um dies nachweisen zu können.

S. 673 ff.) hatte ich gegen Dörpfeld die Annahme eines erhöhten Standortes für Chor und Schauspieler auf Grund der Dramen selbst verteidigt. Dörpfeld hält nun (Jahrb. f. Philol. 1896 S. 207 f.) eine Widerlegung dieser „seltsamen“ Hypothese für überflüssig, geht auf den wiederholt betonten Umstand, dass die Klagen über den noch zurück zu legenden, steilen Weg nicht auf das Ersteigen der Orchestraterassen bezogen werden können, nicht ein und führt schliesslich einige allgemeine subjektive Gründe gegen die von mir verteidigte Ansicht ins Feld. Auf diese einzugehen, hiesse allerdings nicht die Frage fördern. Es freut mich, darauf hinweisen zu können, dass K. Zacher in einem kleinen Aufsatz „über die Bühne des Aristophanes“ (Philol. 1896 S. 181 ff.) unabhängig von mir ebenfalls für den Chor ein erhöhtes Gerüst verlangt (S. 185) ¹⁾.

Um die Bedeutung der Scholien in dieser Frage richtig zu würdigen, seien im folgenden die hierhergehörigen Angaben zusammengestellt. Sie lassen sich in zwei Gruppen scheiden, von denen die eine für das Logeion, die andere im ausgesprochenen Gegensatz dazu für die Thymele ist: der bekannte Streit ist also alt.

I. 1. Eq. 149: *ἀνάβαινε σωτήρ τῇ πόλει Ἴνα, φησὶν, ἐκ τῆς παρόδου ἐπὶ τὸ λογεῖον ἀναβῆναι*. — Die Erklärung von *ἀναβαίνειν* gleich *εἰσιέναι* ist eine Verlegenheitsausrede. Auf- und Abtreten heisst im V. und IV. Jahrh. stets *εἰσιέναι* und *ἐξιέναι*.

2. Ran. 181 *Ἐνταῦθα δὲ τοῦ πλοίου ὁφθέντος ἡλλοιῶσθαι χρεὶ τὴν σκηνὴν καὶ εἶναι κατὰ τὴν Ἀχερουσίαν λίμνην τὸν τόπον ἐπὶ τοῦ λογείου ἢ ἐπὶ τῆς ὀρχήστρας . . . μηδέπω ἐν Αἰδοῦ*.

3. Die Vorstellung des Logeion liegt auch dem Scholion zur Lys. 321 zu Grunde: *νῦν ἐστὶν ἡμιχόριον τὸ λέγον ἐκ*

¹⁾ Bethe (a. a. O. S. 10 Anm. 5) weist ebenfalls Dörpfelds Angriffe auf die „philologische“ Methode zurück; im Prinzip ist er mit mir einverstanden (S. 212).

γυναικῶν εἰσερχομένων ἄνωθεν, ἵνα καὶ ὕδωρ αὐτῶν κατα-
χέωσιν ἄνωθεν (aus v. 824), τὸ δὲ ἄλλο ἡμιχόριον ἐξ ἀν-
δρῶν κάτωθεν ἐπερχομένων ταῖς ἐν τῇ πόλει εἰς πο-
λιορκίαν.

4. Ran. 297 ἐν προεδρίᾳ κάθεται ὁ τοῦ Διονύσου
(statt Διὸς) ἱερεὺς. ἀποροῦσι δέ τινες πῶς ἀπὸ τοῦ λο-
γείου περιελθὼν καὶ κρυφθεὶς ὅπισθεν τοῦ ἱερέως τοῦτο
λέγει. φαίνονται δὲ οὐκ εἶναι ἐπὶ τοῦ λογείου, ἀλλ' ἐπὶ
τῆς ὀρχήστρας, ἐν ᾗ ὁ Διόνυσος ἐνέβη καὶ ὁ πλοῦς ἐπετε-
λεῖτο, ὥστε μηκέτι ὁμοίως λόγον εἶναι, ἀλλὰ μὴν οὐ διὰ
παντὸς ὅπισθε δεῖ γενέσθαι αὐτόν. Die weiteren Erklärungen
ἱερέως τινὸς ἀκολουθοῦντος αὐτῷ μέμνηται (auch im Cod.
Rav.) und ἥδη γὰρ ἦν τῶν μεμνημένων κατὰ τὴν σκηνὴν
γενόμενος sind nichtige Ausflüchte, aus denen der Mangel
jedes bestimmten Wissens hervortritt; cf. oben ad Eq. 149.

5. Pac. 727 (Τρυγαῖος) κάτεισι γὰρ ἐπὶ τὴν ὀρχήστραν
κλίμαξιν ἐχόμενος δὲ τῆς Εἰρήνης καταβαίνει ὁ πρέσβυς
ἐπὶ ὀρχήστραν. ἴσως δὲ καὶ ὁ χορὸς ἀνῆλθεν εἰς τὴν ἀνα-
γωγὴν τῆς Εἰρήνης.

Zunächst wird keinem Leser entgangen sein, dass all
diese Bemerkungen nur persönliche Ansichten sind, für die
keine Begründung vorgebracht wird. Der Scholiast, — wahr-
scheinlich ist es nur einer — hat das uns durch Pollux mit
oberen und unteren Parodoi, mit einer treppenartigen Ver-
bindung zwischen Orchestra und Logeion bekannte Theater
vor Augen; nach dieser Anschauung gibt er seine Erklä-
rungen ab, oder schreitet zu Vermutungen, wie die letzte
Bemerkung zu Pac. 727 zeigt. Diese ist übrigens falsch,
wie aus v. 427 hervorgeht; ausserdem würde, wenn seine
Ansicht über das Hinabsteigen des Trygaios richtig wäre,
seine Bühne, das Logeion, im II. Akt verödet sein. Zu
Ran. 181 schwankt er, ob die Handlung auf das Logeion
oder in die Orchestra zu verlegen sei. Auch seine Zeit lässt
sich im allgemeinen bestimmen: manche vor ihm — denn
er will die Schwierigkeit heben — konnten sich nicht er-

klären, wie in den Fröschen Dionysos vom Logeion aus sich hinter seinen, in der vordersten Reihe des Zuschauerraumes sitzenden Priester flüchten könne. Diese *τινές* haben also bereits die gleiche Vorstellung von den Theaterverhältnissen wie er. Aber derjenige, dem sie die Erklärung, deren Richtigkeit sie nicht einmal in Zweifel zu ziehen wagen, verdanken, musste sich doch offenbar einen anderen Begriff von der Bühne des V. Jahrh. gebildet haben, wenn er jenen Versuch auch nur als denkbar bezeichnen konnte. Jedenfalls musste er ein zuverlässiger Autor sein. Von der Richtigkeit der einen Hälfte seiner Erklärung, dass der Dionysospriester den Ehrensitz hatte, können wir uns noch heute in dem ausgegrabenen Dionysostheater selbst durch den Anblick des erhaltenen Ehrensessels überzeugen. Wir sehen also, die Angaben über das Logeion sind späteren Ursprungs und gehen daher auch von späteren Verhältnissen aus. Neben ihnen gehen zu den gleichen Stücken, teilweise zu den gleichen Stellen andere Erklärungen einher, die den Spielplatz der Schauspieler *θυμέλη* nennen.

II. 1. Eq. 149 *ὡς ἐν θυμέλῃ δὲ τὸ ἀνάβαινε.*

2. Eq. 432 *ἐγὼ δὲ συστείλας· τουτέστι ὃ κατέθετο τῶν ἀλλάντων φθάσας ἐπιὼν, τοῦτο πάλιν ἀναιρόμενος τῆς θυμέλης ἐξάγει.*

3. Eq. 482 *τὸ μὲν Κλέωνος τῆς θυμέλης ὑπεξῆλθε πρόσωπον.*

4. Eq. 519 *καὶ τοὺς προτέρους τῶν ποιητῶν οἶον, τοῖς νέοις χαίροντας τῶν ποιητῶν καὶ μὴ τοῖς ἀρχαίοις καὶ εἰς τὴν θυμέλην παριοῦσι πρῶτον.*

5. Eq. 673 *ἀπολέψαντα χρή· ἀντὶ τοῦ ἀφελόντα τὸ προσωπεῖον. ὡς ἐν θυμέλῃ γὰρ προσωπεῖον ἐξῆλθεν ἔχουσα.*

6. Pac. 733 *χρῆν μὲν τύπτειν . . . ἦσαν δὲ ἐπὶ τῆς θυμέλης ῥαβδοφόροι τινές, οἱ τῆς εὐκοσμίας ἐμέλοντο τῶν θεατῶν.* Diese Erklärung lässt uns den Scherz des Dichters v. 734/5 verstehen: Die Rhabduchen sollten eigentlich ihre Gewalt, die ihnen dem Publikum gegenüber zusteht, auch

an dem *καμωδοποιητής* ausüben, der gegen die *ἐνκοσμία* verstosse. Die andere nachhinkende Bemerkung: *ἡ ῥαβ-
δούχους εἶπε τοὺς κριτὰς τοῦ ἀγῶνος, οὓς ὁ ποιητής αἰ-
συνήτας εἶπε* zerstört ihre Glaubwürdigkeit durch den Zu-
satz selbst.

Übersehen wir die angeführten Stellen, so fällt uns zu-
nächst ihre kurze und sichere Fassung ins Auge. Auf das
Scholion zu Eq. 149, das beide Ansichten aufweist, passt
wörtlich, was Römer (Studien zur handschriftl. Überlief. des
Aischyl. Sitzungsber. der k. bayr. Ak. 1888 S. 231) von der
II. Klasse der Scholien zu Aischylos sagt: „Zuerst ist die
ungesunde Weisheit der Späteren zu Wort gekommen und
die alten guten Erklärungen haben, so zu sagen, nur noch
das Gnadenbrot und hinken an zweiter — in unserm Fall
sogar an dritter — Stelle nach, nachdem sie der neuen
Weisheit das Feld geräumt“. Zweitens zeigen diese Scholien
immer ein richtiges Verständnis für die Worte des Dichters
und die dadurch geforderte Situation. Drittens berufen sie
sich selbst auf ältere Zeiten (sub 4) und nennen die älteren
Dichter gerade *οἱ εἰς τὴν θυμέλην παριόντες πρῶτον*.
Diese Stelle muss uns sofort an einen der *ἀρχαῖοι ποιηταί*
erinnern, an Pratinas in seinem bekannten Tanzlied (Athen.
XIV 617 b). Diese Stelle ist nicht so vereinsamt, wie man
immer annahm. In einem Fragment der alten Komödie
eines unbekannten Dichters (K. fr. com. III adesp. 57) heisst
es: *θυμελικὰν ἴθι μάχαρ φιλοφρόνως εἰς ἔριν*, wozu Mei-
necke bemerkt: „Der Chor scheint hiermit einen tragischen
Dichter aufzufordern, mit seinem Nebenbuhler um den Vor-
rang zu streiten“. Aus diesen und ähnlichen, uns nicht er-
haltenen Stellen floss die Vorstellung der Bühne, welche sich
in den Angaben über die Thymele ausspricht. Wie die Be-
merkungen über das ältere griechische Theater sich an die
Dichter anlehnen, beweist auch das Scholion zu Av. 296,
wo aus diesem Vers, sowie einem aus den „Inseln“ des gleichen
Dichters bewiesen wird, dass der Einzugsweg des Chores

εἰσοδος heisse. Auch diese Stelle steht im Gegensatz zu den Bemerkungen über Logeion, obere und untere Parodoi. Eine neue wichtige Stütze gewann unsere Ansicht durch die Ausgrabung des Tholosbaues in Epidauros. In den dabei zu Tage geförderten Inschriften aus der Mitte des IV. Jahrh. wird ein Hallenboden erwähnt und dafür gerade das Wort *θυμέλη* gebraucht: *ἡ θήσιος ἔλαβε λααρχίδας τῶν λίθων τῶν εἰς τὸν σακὸν τᾶς θυμέλας* (*Εφ. ἀρχ.* 1892 p. 69 ff. Z. 105|6); Z. 143 *τᾶς θυμέλας τὸ στρώμα*. Jetzt kann man nicht mehr bezweifeln, dass auch im V. und IV. Jahrh. ein für Chor und Schauspieler aufgeschlagenes Gerüst mit Thymele bezeichnet werden konnte, und die angeführten Scholien beweisen in Verbindung mit den Dramen selbst die tatsächliche Existenz eines solchen Tanzbodens. Schliesslich weise ich noch darauf hin, dass diese Ansicht auch von dem Autor geteilt werden musste, von dem die Anhänger des Logeion zu Ran. 297 willig die Erklärung über den Versuch des Dionysos, sich ins Publikum zu flüchten, annahmen. Also ist auch die Ansicht, die für die Thymele eintritt, die ältere. Jene hingegen gehen von den Theaterverhältnissen ihrer Zeit aus und schneiden nach diesen ihre Erklärungen zurecht. Das ist der Charakter der Quellen für die Bühnenaltertümer überhaupt: ein Gemenge zeitlich ganz verschiedener Verhältnisse. Fragen wir nun, wer der Vertreter der älteren Richtung sein mag, so ist diese Frage eigentlich nebensächlich, da wir uns vom Werte ihrer Ansicht überzeugt haben. Doch scheint sie am besten dem eifrigsten Erforscher der alten Bühnenverhältnisse, Eratosthenes, zugewiesen zu werden, der über die alte Komödie schrieb, auf den nachweisbar Mitteilungen über das älteste Theater (Hesychius *παρ' αἰγέλου θεά. Ἐρατοσθένους φησί, ὅτι πλησίον τινὸς θεά. . . .* cf. A. Müller B. A. S. 84 Anm. 3) zurückgehen. Diese Nachrichten sind aus den Dramen selbst entnommen, die zitierte aus Kratinos' frg. 339, Adesp. frg. 48 (K. III) und anderen. Solcher Art waren die Quellen des Eratosthenes, und solche

Quellen sahen wir oben in den Angaben über die *εἰσοδος* benützt.

Zu demselben Urteil werden wir gelangen, wenn wir nun noch die Mitteilungen über die bei der Aufführung verwendeten Maschinen betrachten. Die erste Klasse ist aus dem Text selbst entnommen und bietet auch nicht mehr als dieser. Dass Prometh. (ad v. 300) Okeanos¹⁾ auf einem vierbeinigen Vogel erscheine, sagt er selbst (v. 413); ebenso lässt der Dichter in den Eumeniden (v. 401) Athena äussern (v. 403), dass sie auf einem Wagen auftrete. Die Beschreibung der Maschine, auf welcher Sokrates in die Luft schwebt, ist gleichfalls nach dem Text gemacht: ad Nub. 226 *τάρῳος μετέωρον ἱκρίον, ἐφ' οὗ αἱ ἀλεκτρονίδες κοιμῶσαι τοιαύτην δέ τινα ὑποληπτέον τὴν κρεμάστραν ἐσκενάσθαι*; schon die Form des Ausdrucks beweist dies. Auch die Angaben über das Ekkyklema scheinen mir aus den Komikern selbst herzurühren. Es war diese Maschine zur Zeit der Alexandriner eine veraltete Einrichtung; man sah sich daher naturgemäss auf die Andeutungen angewiesen, welche die Dichter selbst gaben. Was der Scholiast zu Acharn. v. 408 und ebenso was Pollux etwas ausführlicher berichtet, lässt sich aus dem Namen und der Verwendung der Maschine in den Acharnern entnehmen. Poll. IV, 128: *τὸ μὲν ἐκκύκλημα ἐπὶ ξύλων ὑψηλὸν βάθρον* (aus Acharn. v. 410 *ἀναβάδην* cf. Schol. dazu) *ᾧ ἐπικείται θρόνος*. Letztere Bemerkung kann aus der Situation entnommen sein; denn man muss sich Euripides unbedingt in der Unterredung mit Dikaipolis sitzend denken. Nicht mehr Vertrauen schenke ich der Bemerkung zu Pac. 80: *μετέωρος δὲ αἴρεται* (sc. *Τρυγαῖος*) *ἐπὶ μηχανῆς, τοῦτο δὲ καλεῖται ἐώρημα. ἐν αὐτῇ δὲ κατήγον τοὺς θεοὺς καὶ τοὺς ἐν ἄερί λαλοῦντας*. Was der Scholiast, nach ihm Suidas, und ebenso Pollux IV, 131 über

1) Die Anwendung von Maschinen im Prometheus führt Bethe auf eine spätere Überarbeitung zurück (S. 170 ff.).

die Maschine zu sagen wissen, entnahmen sie ihrer Verwendung in einzelnen Fällen. Diese waren teilweise durch die Komödie bezeugt, so hier offenbar für den Bellerophon des Euripides, teilweise wohl auch für die Tragödie durch *παρ-επιγραφαι*.

Anders steht es mit der eingehenden Beschreibung des *βροντεῖον*, der Donnermaschine. Zunächst finden wir eine kurze Erklärung ad Nub. 292: *ἔστι δὲ καὶ ἐν τῇ σκηνῇ μηχανήματα τι, ὃ καλεῖται βροντεῖον, ἀμφορεύς μεστός ψηφίδων ἀντιβαλλομένων εἰς χαλκοῦν λέβητα*. Damit soll wohl kürzer dasselbe gesagt werden wie zu Nub. 294: *μηχανή ἐστίν, ὃ καλεῖται βροντεῖον, ὑπὸ τὴν σκηνὴν ψηφίδας ἔχων θαλασσίας. ἦν δὲ λέβης χαλκοῦς, εἰς ὃν αἱ ψῆφοι κατήγοντο καὶ κυλιόμεναι ἦχον ἀπετέλουν ὅμοιον βροντῇ*. (Danach Suidas s. v. *βροντή*). Somit würde der Donner dadurch erzeugt worden sein, dass aus einem Gefäß runde Steine — daher *θαλάσσιαι ψῆφοι* — in ehernen Schallbecken fielen. Dass damit nicht das dumpfe Rollen des Donners (cf. Prom. 1082 *βρυχία ἦχῳ παραμυχᾶται βροντῆς*, Nub. v. 292 *βροντῆς μυκησαμένης* . .) nachgeahmt werden konnte, beweist jeder Versuch; durch jenes Verfahren sollte nur das zerschmetternde Krachen des unter Blitz losbrechenden Donners hervorgerufen werden (cf. Oed. Col. 1479 *ἔα, ἔα ἰδοὺ μάλ' ἀμφίσταται διαπρύσιος ὄτοβος*). Aus den angeführten Stellen scheint mir hervorzugehen, dass beide Arten der Nachahmung der griechischen Bühne schon im V. Jahrhundert bekannt waren.

Die Art der Darstellung des dumpfrollenden Donners bin ich nun imstande, aus der Schrift des Mathematikers Heron von Alexandria *περὶ αὐτομάτων* lib. II (Ausg. v. Thevenot: *Mathematici veteres* p. 263) näher anzugeben. Bei der bereits durch Philon von Byzanz (geb. um 290 cf. Susemihl I p. 746 Anm. 196) gegebenen automatischen Darstellung des Mythos *κατὰ τὸν Ναύπλιον* vergass dieser anzugeben, wie die Nachahmung des Donners bewirkt werden könne. Heron

betont ausdrücklich, dass Philon dies wohl gewusst, es aber vergessen habe, und holt dies nun nach mit folgender Anweisung: *δυνατὸν γάρ ἐστι ἀγγεῖόν τι ἐν αὐτῷ σφαίρια ἔχον μολιβᾶ καὶ ἔχον τετυπημένον τὸν πυθμένα ἀποσχά-
ζεσθαι κατὰ τὸν δέοντα καιρόν, τὰ δὲ σφαίρια ἐμπίπτοντα
διφθέρα ἐξηπλωμένη ξηρᾷ καὶ πυκνῇ, τὸν ἥχον τῆς βρον-
τῆς ἀποδιδόναι.* Aus einem, in seinem Fuss durchlöchernten Gefäss sollen also gebotenen Falles bleierne Kugel auf ein ausgespanntes dickes, trockenes Fell fallen gelassen werden. Dies Verfahren hat Heron dem Theater entnommen, wie er im folgenden selbst erklärt: *καὶ γὰρ ἐν τοῖς θεάτροις, ὅταν
δέῃ τὸν ὅμοιον ἥχον γενέσθαι ἀγγεῖα ἀποσχάζονται βάρη
ἔχοντα, ἵνα φερόμενα ἐπὶ διφθέρας, ὡς εἴρηται ξηρᾶς καὶ
περιτεταμένης τῆς βύρσης καθάπερ ἐν τυμπάνοις τὸν ἥχον
ἀποτελεῖ.* Dadurch wird die Beschreibung noch etwas vervollständigt: Das trockene Fell ward wie bei den Tympana und unseren Trommeln, über einem hohlen, hölzernen Schallbecken ausgespannt. Das war also Brauch spätestens am Ende des III. Jahrh. v. Chr. Aus den Worten Herons geht aber hervor, dass die von ihm beschriebenen Maschinen keine Erfindung seiner Zeit, sondern schon den *ἀρχαῖοι*, unter denen er die ältesten Vorgänger in seiner Kunst versteht, bekannt waren. Von diesen spricht er in dem aner kennendsten Tone, benützt ihre Angaben (Thev. p. 263 *ὅταν μὲν κα-
λῶς ὑπὸ τῶν ἀρχαίων εἰρημένα παρατίθεται* —) und rühmt die Einfachheit ihrer Anordnung (*οἱ μὲν οὖν ἀρχαῖοι χέ-
χρονται* (sic!) *ἀπλῇ τινι διαθέσει*). Daher ist die Annahme berechtigt, dass auch schon die frühere Zeit solche Donnermaschinen gekannt hat. Ihre Konstruktion ist eine Erfindung der alten praktischen Mathematiker, deren Hauptthätigkeit wir nach ihren Schriften *περὶ μηχανῶν* gerade auf diesem Gebiete suchen müssen. Bezeichnend ist der Name, den Aristophanes seinen Regisseuren gibt: *μηχανοποιός* (Pac. v. 144 fr. 188). Welchen Anteil die Mathematiker an der Entwicklung der äusseren Bühnentechnik hatten, erkennt

man bei Vitruv fast aus jeder Seite (cf. I, 1, 9). — Wie ich aus den Erwähnungen des Donners bei den Dichtern geschlossen habe, bestanden beide Arten der Nachahmung zu gleicher Zeit, spätestens im III. Jahrh. neben einander; sie ergänzten sich wie heute Pauken und Cinellen. Als Kombination beider Konstruktionen erscheint nun die von Pollux beschriebene Maschine IV, 130: τὸ δὲ βροντεῖον, ὑπὸ τῇ σκηνῇ ὅπισθεν ἄσκοι ψήφων ἔμπλεοι διωγκωμένοι φέρονται κατὰ χαλκωμάτων. Aufgeblasene mit Steinen gefüllte Schläuche wurden also an ehernen Tafeln geschlagen. Durch das Anprallen des mit Luft gefüllten Schlauches entstand dasselbe Geräusch, wie durch das Auffallen der Kugeln auf das ausgespannte Trommelfell, die dumpfen Donnerlaute, durch das darauf folgende Anschlagen der Steine an das Blech und das Zusammenschlagen der Steine unter einander dasselbe Krachen, wie durch das Auffallen der Steine in die ehernen Schallbecken. Bei den zuerst genannten Apparaten war die Wirkung immerhin eine geringe, wie dies leicht denkbar und von Festus p. 57, 10 M. ausführlich bemerkt ist: nam antea leves admodum et parvi sonitus fiebant, cum clavi — wohl die von Heron genannten σφαίρια μόλιβᾶ gemeint — et lapides in labrum aeneum conicerentur. Bei dem neuen Verfahren lag die Stärke des Tons in den Händen des Maschinisten und konnte durch kräftiges Aufschlagen ein wirklich donnerähnlicher Lärm hervorgebracht werden, zumal wenn mehrere Apparate neben einander in Thätigkeit gesetzt wurden. Auf die von Pollux beschriebene Maschine beziehe ich daher ohne Bedenken die Bemerkung des Festus (a. a. O.): Claudiana tonitrua appellabantur, quia Claudius instituit, ut ludis post scaenam coiectus lapidum — dieses Zusammenstürzen tritt gerade bei Pollux' Maschine ein — ita fieret, ut veri tonitrus similitudinem imitarentur. Wenn auch wirklich diese Erfindung auf den Kaiser Claudius zurückgeht und Pollux' Angaben aus Jubas Theatergeschichte geschöpft sind (Rohde a. a. O. p. 64 ff.), so widersprechen die

Lebenszeiten der beiden unserer Ansicht nicht. Denn Claudius (geb. 10 a. Chr.) war bei dem Tode Jubas (gest. 23/24 p. Chr.) immerhin schon ein über dreissig Jahre alter Mann und wird jene Erfindung, wenn er sie nicht einfach von auswärts in Rom einfuhrte, gerade in seiner Jugend gemacht haben. Jedenfalls ist sicher, dass das Verfahren, wie es Pollux schildert, erst zur römischen Zeit Sitte war.

Da Heron ausdrücklich bemerkt, dass er in der Darstellung des Donners dem Gebrauch der Bühne folge, liegt es nahe, dies auch von seiner Blitzmaschine anzunehmen. Diese ist nach seinen Ausführungen folgendermassen gebaut (Thevenot a. a. O. p. 265): „Ein dünnes, mässig langes Brett wird in einen hohen, aufrecht gestellten Kasten, in Fugen, eingelassen, so dass es wie ein Schieber an Fäden, die, um nicht gesehen zu werden, geschwärzt sind, leicht auf- und abbewegt werden kann. Der obere Teil des Kastens ist mit einem zweiten Brett vernagelt, so dass das erste hinter dieses gezogen werden kann. An der hinteren Seite des bewegbaren Brettes wird ein Stück Blei angeleimt, um ihm das nötige Gewicht zu verleihen. Die vordere Seite des Brettes wird in der unteren Hälfte vergoldet und möglichst geglättet, auf die obere dunkle Hälfte das Bild eines Blitzstrahles gemalt (*ἐκ δὲ ἀνωθεν ὑπογράφεται τι πυρριδὲς ὡς τὴν τοῦ κεραυνοῦ φαντασίαν ποιεῖν.*) Im gegebenen Fall lässt man das Blitzbrett hinter dem Deckel hervor abwärts in eine Versenkung fallen“. Dies sind die allgemeinen Angaben, die ich als für die Bühne wichtig Herons Beschreibung seines Blitzapparates entnommen habe. Verbinden wir damit Pollux' Bemerkung über das *κεραυνόσκοπεῖον* (IV, 130) ... *τὸ μὲν ἐστὶ περίακτος ὑψηλή*, so sehen wir zu unserer Überraschung, wie leicht sich beide vereinigen lassen. Hoch war die Maschine, weil das „Blitzbrett“, um eine Täuschung der Augen bewirken zu können, aus möglichst hoher Erhebung fallen musste. Wollte man einen zweiten Blitzstrahl zeigen, so musste das gen. Brett an den geschwärzten Fäden wieder in die Höhe

gezogen werden; das durften natürlich nicht die Zuschauer sehen; daher war die Maschine drehbar: man kehrte sie um und drehte die zweite, schon für die Entladung des Blitzes vorbereitete Seite dem Zuschauerraum zu. So war es also, wenn die Maschine, wie anzunehmen ist, drei Seiten hatte, in wenigen Augenblicken möglich, sie dreimal in Thätigkeit zu setzen. Eine primitive Vorrichtung! wird wohl mancher denken; aber Heron rühmt gerade an den Alten die *ἅπλῃ διάθεσις*, und wir dürfen nicht vergessen, aus welcher Entfernung das antike Publikum der Aufführung folgte. Obiger Ausführung wird man vor den übrigen über das *κεραυνόσκοπεῖον* — wobei sogar der Name für uns spricht — vorgebrachten Vermutungen (s. A. Müller p. 157 Anm. 2) den Vorzug einräumen, dass sie auf thatsächlichen Verhältnissen beruht. Bei den *βύρσαι παταγοῦσαι* (Gramm. de com. Dübn. p. XX, 28 ff.) glaube ich, darf man nicht, trotzdem der Ausdruck an Heron erinnert, an Donnermaschinen denken, weil noch darauf die Erwähnung der *βρονταί* folgt. Es sind darunter Tympana zu verstehen, wie unter *χειροτίνακτον πῦρ* Fackeln: es handelt sich also um bacchische Geräte. In dem Festzug des Ptolemaios Philadelphos war das Zelt des Dionysos verziert mit *θύρσοι* und *τύμπανα* (Athen. V, 198 d, cf. IV, 148 b).
Mit Hülfe der Mathematiker glaube ich auch noch für die oben von einem anderen Standpunkt aus erörterte Frage über das Logeion etwas beitragen zu können. Athenaios, ein Zeitgenosse des M. Claudius Marcellus, berichtet (§ 29 Wescher): *κατεσκεύασαν δέ τινες ἐν πολιορκίᾳ κλιμάκων γένη παραπλήσια τοῖς τιθεμένοις ἐν τοῖς θεάτροις πρὸς τὰ προσκήνια τοῖς ὑποκριταῖς*. A. Müller (p. 24 Anm. 3) meint, darunter seien Leitern zu verstehen, wie sie die Schauspieler bei Aufführung von Stücken in gewissen Scenen benützten (cf. Aristophon fr. 4, Xenarchos fr. 4 K), wie wir sie auch auf Phlyakendarstellungen (Wieseler IX, 11. 12) sähen. Allein dies sind ganz gewöhnliche Leitern, und wenn

Athenaios solche meinte, würde er keiner Vergleichung bedürfen. Ausserdem deutet der Ausdruck an, dass die Schauspieler nicht selbst die Leitern anstellen, was aber die angeführten Szenen zeigen (cf. Lukian *περὶ ὄρχ.* c. 76). Athenaios muss unbedingt besonders konstruierte Leitern im Auge haben. Lassen wir hier dem Sinne nach einen Kollegen von ihm, den Mathematiker Apollodor reden, der eine Geschichte der Leitern gibt (*περὶ κλιμάκων* Thevenot p. 33): „Einfache, aber gefährliche Maschinen zur Eroberung einer Stadt sind die Leitern; denn wenn man sie an die Mauern ansetzt, so werden sie weggerissen oder weggestossen, oder sie zerbrechen oder endlich kann man sie gar nicht anstellen; diejenigen, die auf sie hinaufsteigen, sind fortwährend in Gefahr, durch ihren Sturz mitgerissen zu werden. Diese Umstände gaben Veranlassung zur Konstruktion anderer, sicherer Leitern, in der Höhe von 12 Fuss, die dann zusammengesetzt wurden“. Wenn wir uns erinnern, dass die oberste Grenze für die Höhe des Logeion 12 Fuss war (Vitruv V, 7, 2) — die Höhe ist hier nicht nebensächlich, sondern bei der Bühne wie bei den Leitern durch das Mass des menschlichen Körpers bedingt — so erscheint es wahrscheinlich, dass Athenaios und Apollodor dieselben Leitern meinen. Natürlich mussten die Treppen — denn diesen Namen verdienen sie eher —, welche den Schauspielern als Verbindungsweg zwischen Orchestra und Bühne dienten (cf. Pollux IV, 127 *εἰσελθόντες δὲ κατὰ τὴν ὀρχήστραν* — wenn sie in der Orchestra auftraten — *ἐπὶ τὴν σκηνὴν ἀναβαίνουνσι διὰ κλιμάκων*), mit breiteren Stufen, so wie wir sie auf den Vasenbildern sehen, konstruiert werden¹⁾. Athenaios meint also, und das wollten

1) Bethe geht entschieden zu weit, wenn er Pollux' Angaben über die hellenistische Bühne umzudeuten versucht. — Diese sowie die oben besproch., auf die alexandr. Zeit zu beziehenden Scholien, am meisten Athenaios' Worte selbst, widersprechen direkt seiner Behauptung, „das hellenistische Proskenion sei niemals durch eine

wir beweisen, unter den *κλίμακες* Treppen, die zur Bühne führten. Dass zu seiner Zeit bereits die erhöhte Bühne, das *λογεῖον* existierte, ist ja jetzt auch inschriftlich für das Jahr 279 bezeugt (Correspond. hellén. 1890 XIV s. 401). So vereinigen sich beide Umstände, um die immer wieder von Dörpfeld aufgestellte Behauptung, das Logeion sei eine Erfindung der römischen Zeit, zu widerlegen. Wir müssen daher mit der Wende des IV. Jahrh. eine bedeutende Veränderung der Bühnenverhältnisse annehmen, die in den Scholien in dem Gegensatz von Thymele und Logeion ihren Ausdruck findet. Danach sind auch die Angaben über die scenischen Einrichtungen zu sichten.

Werfen wir nun einen Rückblick auf den besprochenen Stoff, so können wir sagen, dass die Scholienmassen doch nicht reine Berge von Scherben sind, dass es uns vielmehr gelang manchen fruchtbaren Kern unter diesen Trümmern aufzufinden.

Für meinen Hauptzweck hielt ich es, zu zeigen, in wie weit man den Scholien Vertrauen schenken darf, aus welchen Urquellen die Bemerkungen herrühren, weniger, welcher Grammatiker es sei, dem man die Bemerkung verdanke, da dies wohl in den wenigsten Fällen mit unzweifelhafter Sicherheit geschehen kann. Wenn wir nun alle scenischen Anweisungen nach den Quellen ordnen, so entstehen etwa folgende Klassen.

I. Klasse: Die Bemerkungen sind dem Text oder der Situation entnommen. Hierher gehören vor allem die Angaben über Namen, Herkunft und Äusseres der Personen und des Chores, über Auf- und Abtreten, Rollenverteilung im Dialog, Ort der Handlung, Dekoration, Szenenwechsel, ferner die meisten über Vorgänge auf der Bühne (s. ob. S. 20 ff.), manche über Vortrag und Spiel. Zu dieser Klasse sind auch die Hypotheseis ihrem Hauptinhalt nach zu rechnen.

Treppe verunstaltet worden“ (S. 285). Natürlich diente diese Treppe nur vorübergehendem Gebrauch.

II. Klasse: Diese enthält von selbständigem Denken zeugende Winke über Vortrag und Gebärdenspiel (S. 17); *αὐτοσχεδιάσματα* könnte man sie manchmal mit ihren Urhebern selbst bezeichnen. Vielleicht verdienen zu dieser Klasse auch manche Angaben über Maschinen (S. 44) zu gehören.

III. Klasse: Hierunter fasse ich alle Bemerkungen zusammen, welche im Anschluss an spätere Aufführungen über scenische Vorgänge, Vortrag und Spiel gegeben sind, teils aus persönlicher Anschauung (s. ob. S. 32 ff.) so von Apollodor v. Tarsos, teils durch Vermittelung der Komödie (S. 36 f.); hierher gehören auch die Mitteilungen über spätere Einrichtungen wie das *λογεῖον*, die *πάροδοι* und die Orchestra und Bühne verbindenden *κλίμακες*.

IV. Klasse: Diese ist auch nur dann zuverlässig, wenn man den Wert der einzelnen Bemerkungen geprüft hat. Zu ihr rechne ich die von den Dichtern oder Regisseuren zu dem Text angemarkten scenischen Winke (*παρεπιγραφαί*) über die Verwendung von Maschinen und das Spiel (S. 24 ff.), deren Erhaltung wir Aristophanes v. B. verdanken (s. S. 26, 28, 29, 30), die aus anderen Erwähnungen, besonders bei den Dichtern der alten Komödie, gebotenen Mitteilungen über scenische Einrichtungen des V. Jahrh. (S. 42 f.), so die über die *θυμέλη* und *εἴσοδος*, die wir wohl auf Eratosthenes zurückführen können. Also kommen, was wohl manchen überraschen wird, eigentliche, bühnengeschichtliche Werke für unsere Scholien gar nicht in Frage. Denn ich halte es für unwahrscheinlich, dass die Angaben über die spätere Bühne aus Jubas Theatergeschichte entnommen sind. Wir wissen ja auch, dass der grösste Teil unserer Scholien entstand, als zusammenfassende Spezialwerke über die Bühneneinrichtungen noch nicht geschrieben wurden. Dagegen scheinen gelegentlich von technischen Schriftstellern, wie wir dies von Athenaios und Heron sahen, die Bühnenvverhältnisse des öfteren berührt worden zu sein, besonders in den Abhandlungen über Maschinen. Ihnen müssen wir daher, ohne ihre Benützung in

den Scholien gerade nachweisen zu können, in der IV. Klasse vorerst einen leeren Platz freihalten. — Um so wichtiger erscheint die Frage, welche Quellen Juba benützt hat. Wir können dies heute ja nur mehr an dem Auszug des Pollux prüfen. Dabei finden wir, dass der Charakter seiner Quellen genau derselbe ist, wie der unserer Scholien, ja dass häufig eine Bemerkung auf einen, diesen ähnlichen oder gar gleichen, Kommentar zurückgehen muss. Zu dieser (I.) Klasse gehören die über bestimmte Stücke gemachten Bemerkungen, so dass in Eur. Phoenissen ein zweites Stockwerk *διῆρες δωμάτιον* (IV, 129) anzunehmen ist, was man aus dem Text selbst ersieht (v. 90). Ebenso ist die Angabe, dass auf der Bühne ein Altar des Apollo *ἄγνιεύς* stand (IV, 123) aus Soph. El. 637 u. and. entnommen. Mit unserer II. Klasse stimmen seine Angaben über manche Maschinen überein (s. ob. S. 44); so schon in der Form: IV, 129 *κράδῃ δῆλον δ'ὅτι σὺκῆς ἔστι μίμησις· κράδῃν γὰρ τὴν σὺκῆν καλοῦσιν οἱ Ἀττιχοί*. Man sieht, die Bedeutung der Maschine ist aus dem Namen erschlossen; cf. IV, 129 *τὴν ἐξώστραν ταῦτόν τῃ ἐκκυζλήματι νομίζουσιν*. — Den breitesten Raum nimmt bei ihm die III. Klasse ein: Die Angaben, welche sich auf die spätgriechischen, vielleicht sogar auf die römischen Verhältnisse (S. 48 ü. *βροντεῖον*) beziehen, machen den Hauptbestandteil seines Berichtes aus. Zur IV. Klasse gehören bei ihm wohl die Angaben über die *θυμέλη*, über die Verwendung von Maschinen in den Tragödien, über die er ausser den einzelnen Fällen, wo sie gebraucht wurden, nichts bestimmtes anzugeben weiss: IV, 128 über die *μηχανή*, IV, 130 *θεολογεῖον, γέρανος*. Da wir oben gesehen haben (S. 27, 31), dass auf die Dichter oder Regisseure scenische Bemerkungen über den Gebrauch von Maschinen zurückzuführen sind, so dürfen wir dieser Klasse vertrauen, wenn wir die Überzeugung haben, dass sie ursprüngliche *παρεπιγραφαί* sind. Ebenso wichtig sind die Nachrichten über Dekorationen in einzelnen Stücken (IV, 125), die wir heute nicht mehr prüfen können;

nur dürfen wir sie nicht verallgemeinern. Die aus der alten Komödie geschöpften Angaben (IV, 121 über *πρωτόβαθρον*) sind wohl zunächst Eratosthenes zu verdanken (cf. Rohde a. a. O. p. 23), wie überhaupt bei Pollux stets zu bedenken ist, dass weder er noch seine Quelle aus den Dramen selbst, sondern aus Kommentaren, kleineren Abhandlungen und Lexika geschöpft hat. Also sind unsere Scholien noch unmittelbarere Quellen¹⁾. Auf ihnen und anderen nicht erhaltenen Kommentaren zu den Dramatikern, in erster Linie wieder zu denen der alten Komödie, basieren auch die Lexikographen wie Hesychius und Suidas. Daher sind auch deren Angaben von Wichtigkeit, wenn wir wissen, dass sie sich auf die Bühne des V. Jahrh. beziehen; nur können wir bei ihnen nicht die Prüfung vornehmen, die wir an den erhaltenen Scholien vollzogen haben, ob die dazu gegebenen Erklärungen auch richtig sind.

Zum Schluss wird sich wohl jedem Leser die Überzeugung aufdrängen, welche von bedeutenden Gelehrten des öfteren schon ausgesprochen wurde und immer wieder wiederholt werden muss, dass die zuverlässigste Quelle für die Kenntnis der Bühne des V. Jahrh. stets die Dramen selbst bleiben werden. Das waren sie für die antiken Gelehrten und müssen sie für die modernen auch sein!

1) Diese bieten freilich auch sonst oft sehr gewagte Erklärungen. So hat offenbar Capps (a. a. O. p. 315 ff.) Recht, wenn er die Bemerkung zu Ran. 404 *καθάπαξ περιέιλε τὰς χορηγίας* als eine falsche Deutung des dem Kinesias von den Komikern gegebenen Spottnamen *χοροζιόνος* bezeichnet. Wie dergleichen Namen oft zu unsichern Schlüssen Veranlassung gaben, ersieht man auch aus Schol. ad Pac. 792, wo aus der Bezeichnung des Xenokles als *δωδεκαμήχανος* (Plat. fr. 134) der gewagte Schluss gezogen wird: *Ξενοκλῆς ὁ Καρκίνου δοκεῖ μηχανὰς καὶ τερατείας εἰσάγειν ἐν τοῖς δράμασιν*. Ebenso ist die Bemerkung über Aischylos' orchestrische Kunst bei Athenaios 1, 21 f. aus Versen des Aristophanes (fr. 677. 678), hier richtig, entnommen. Wie viele für die Geschichte des Dramas verwendete Nachrichten aber können Missverständnisse der Scholiasten sein! —