

Zur formalen Gliederung der altattischen Komödie.

Erster Theil: Der Prolog.

Es darf als zweifellos betrachtet werden, dass das Drama der Griechen sich aus dem Chore entwickelt hat. Der ursprünglich lyrische Chor wurde durch den Dithyrambus zu einem dramatischen, der sich nach bestimmten Gesetzen in selbständige Gruppen theilte.¹⁾ Zu ihm traten später die Schauspieler, durch deren Beihülfe dann eine Handlung zu Stande kam. Die alleinige Thätigkeit des Chores hatte, sobald durch Thespis, oder wer sonst der Urheber dieser Neuerung sein mag, der erste Schauspieler gefunden war, von selber ein Ende. Fürs Erste blieb er zwar immer noch die Hauptstütze der Festesfeier; aber seine Gesänge oder richtiger seine Vorträge erfuhren mit Nothwendigkeit eine anders geartete Gliederung. In Strophen und Antistrophen zerfielen sie auch schon vorher, ehe noch Schauspieler vorhanden waren.²⁾ Es musste demnach ein neuer Theilungsgrund sich geltend machen, der auf die bei der Vorstellung mitwirkenden Schauspieler Rücksicht nahm. Ein solcher nun konnte lediglich aus der Thatsache gewonnen werden, dass der Chor den Schauspielern als geschlossener Körper gegenüberstand und die Handlung sich naturgemäss nach Anfang, Mitte und Ende auseinanderlegte. Da ergab sich aber sofort die Scheidung der Chorvorträge in solche des einziehenden, des verweilenden und des abziehenden Chores und dem entsprechend die Namen *πάροδος*, *στάσιμον*, *ἔξοδος*. Der Einzug des Chores in die Orchestra, der hier nach allgemeinem Gebrauche *πάροδος* genannt ist, hiess ursprünglich jedoch *εἰσοδος*³⁾, und so erhielt man für eine Scene, die durch

1) Vergl. namentlich, was Bernhardt Griech. Litt. II. A. 573. 575. 576. über Arion und Lasos anmerkt.

2) Vergl. Anm. 1.

3) Pollux IV. 108: καὶ ἡ μὲν εἰσοδος τοῦ χοροῦ πάροδος καλεῖται. ἡ δὲ κατὰ χάριν ἔξοδος ὡς πάλιν εἰσιόντων μετάστασις, ἡ δὲ μετὰ ταύτην εἰσοδος ἐπιπάροδος. — Schol. Eur. Phoin. 202: πάροδος δὲ ἐστὶν ὡδὴ χοροῦ βαδίζοντος ἀδομένη ἅμα τῇ εἰσόδῳ, nach der Verbesserung von Otfried Müller für das sinnwidrige ἔξοδον. — Schol. Hephaist. X. 1. 11. Band I. S. 131. ed. Gaisford: πάροδος δὲ ἐστὶν ὡδὴ χοροῦ γινομένη ἅμα τῇ εἰσόδῳ, und auf derselben Seite unten: οὕτως (sc. πάροδος) καλεῖται ἡ πρώτη τῶν χορῶν ἐπὶ τὴν σκηνὴν εἰσοδος. — Vit. Aristoph. bei Bergk XII. 16: πρόλογος τὸ μέχρι τῆς εἰσόδου τοῦ χοροῦ μέρος. — Der Anonymus bei Bergk XI. 8: πρόλογος ἐστὶ μῦθον κωμῳδίας τὸ μέχρι τῆς εἰσόδου τοῦ χοροῦ. — Suidas Band IV. S. 130. ed. Bernhardt: πάροδος: εἰσοδος.

das Hinzutreten (*ἐπεισιέναι*, *ἐπεισόδος*)⁴⁾ der *ὑποκριταί*⁵⁾ gebildet wurde, den Namen *ἐπεισόδιον*. Es war desshalb das *ἐπεισόδιον* zunächst nichts Anderes als eine den Vorträgen des Chores beigegebene Einlage.

Das Hinzukommen der Schauspieler als eines Zusatzmomentes zu dem in der Person des Chores vorhandenen Mittelpunkt ist somit für das Drama die erste Bedeutung des in Rede stehenden Wortes. Dazu gesellt sich nun alsbald eine neue, wonach mit dem Ausdruck auch das Hinzutreten eines Schauspielers zu den bereits auf der Bühne befindlichen Schauspielern bezeichnet wird⁶⁾. Immer jedoch

und einige Zeilen weiter: *παρόδος· ἡ ἀφίξις, ἡ εἰσόδος*, wiewohl die zu den beiden Erklärungen gegebenen Stellen durchaus nicht die Bühne im Sinne haben. — Tzetzes bei Dübner Schol. Aristoph. X. c. 12: *πρόλογος τὸ μέγρι χοροῦ τῆς εἰσόδου*. — Der Anonymus *περὶ κωμ.* bei Bergk VIII. 36: *τούτων οὖν προσώπων τὸ ὅλον ἄθροισμα, ὃ καὶ χορὸς ἐκαλεῖτο, εἰσελθὼν εἰς τὴν ὀρχήστραν, ἣν ἔφασαν καὶ λογεῖον (ἐκαλεῖτο δὲ ἡ εἰσέλευσις εἰσόδος, καὶ ἐπήλυσαι καὶ ἐπιβάσεις καὶ παρόδος καὶ παράβασις).* εἰσελθὼν οὖν καὶ παραβάν εἰς τὴν ὀρχήστραν πρὸς τοὺς ὑποκριτὰς τὸν λόγον ποιούμενον τὸ πρόσωπον βλέπον εἶχε πρὸς τὴν σκηνήν. Dass hiernach die *παρόδος* auch *παράβασις* geheissen haben soll, findet seine Erklärung durch das unmittelbar folgende *παραβάν εἰς τὴν ὀρχήστραν πρὸς τοὺς ὑποκριτὰς τὸν λόγον ποιούμενον*. — Zieht man zu diesen Stellen noch die vielen anderen in Betracht, wo von einem *εἰσιέναι* oder *εἰσελθεῖν* des Chores in die Orchestra gesprochen wird, ganz wie sich vom Dichter *εἰσάγειν χορόν* sehr häufig findet, so scheint der Beweis dafür beigebracht, dass die *παρόδος* zuerst *εἰσόδος* genannt wurde. Schon das Gefühl sagt einem, dass *εἰσόδος* der natürlichere Ausdruck ist. — Die Frage, wie es geschehen, dass trotzdem die Bezeichnung *εἰσόδος* fiel, dürfte sich dahin erledigen, dass der Name *παρόδος* — vergleiche *παρίεναι*, *παρελθεῖν* und *παράβασις* — kräftiger war und sich für einen zu lebendiger Handlung heranschreitenden Chor mehr eignete. Es wird die Vermuthung nicht ungegründet sein, dass in Folge der glänzenden Ausstattung, die Aischylos, der Schöpfer einer grossartigen dramatischen Aktion, gerade dem Chore gab, der Ausdruck *εἰσόδος* als nüchtern in Abgang kam. — Zur Zeit des Aristophanes scheint man *εἰσόδος* nur noch von dem räumlichen Eingange in die Orchestra verstanden zu haben. Vergl. Wolken 325. und Vögel 295. Der Scholiast bringt zu der letzteren Stelle noch einen Beleg aus einem Fragment der Inseln des Aristophanes.

4) Schol. zu Aristoph. Acharn. 719 (nach Schluss der Parabase): *κωρωνίς, ὅτι ἐπεισιόσιν* sc. οἱ ὑποκριταί. *Ἐπεισόδος* mit *ἐπεισόδιον* gleichbedeutend bei Tzetzes: Dübner Schol. Aristoph. X. c. 14.

5) Auch der Name *ὑποκριταί* dürfte ausdrücken, dass das Auftreten der Schauspieler eine *ἐπεισόδος* war. Suidas IV. S. 1367: *ὑποκρίνεσθαι· τὸ ἀποκρίνεσθαι οἱ παλαιοί, καὶ ὁ ὑποκριτὴς ἐντεῦθεν, ὁ ἀποκρινόμενος τῷ χορῷ*. Eustath. zu Hom. II. VII. 407: *ἰστέον δὲ καὶ ὅτι οὐκ οἶδεν Ὅμηρος τὴν λέξιν τοῦ ἀποκρίνασθαι, ὥς καὶ ἐν ἄλλοις φανέται. ἀλλ' ἀντ' αὐτοῦ τῷ ὑποκρίνασθαι κέρηται· φασὶ δὲ καὶ τὸν παρὰ τοῖς δραματικοῖς ὑποκριτὴν οὕτω λέγεσθαι διὰ τὸ πρὸς χορόν ἀποκρίνεσθαι*. Der aber, welcher fragt oder sonst durch sein Geheiss Jemanden zur Rede veranlasst, ist nothwendig als der früher Vorhandene zu denken, d. h. der Chor stand beim Erscheinen der Schauspieler bereits auf seinem Platze. Dass *ὑποκριτής* und *ὑποκρίνεσθαι* dann auch vom monologischen Vortrage selbst der Rhapsoden und Redner gebraucht worden ist (vergl. Wolf proleg. ad Hom. cap. 23. Anm. 61. S. 96, Richter proleg. ad Aristoph. Vesp. S. 37, Bernhardt Griech. Litt. II. A. S. 75 und 104), befindet sich mit dieser Deutung in vollem Einklange.

6) Theodor Kock Die Parodos der griechischen Tragödie im Allgemeinen und die des Oedipus in Kolonos im Besonderen. Posen 1850. gibt als Beispiel Soph. Oed. Kol. 730: *ὁρῶ τιν' ὑμᾶς ὁμμάτων εὐληφάτας | φόβον νεωρῇ τῆς ἐμῆς ἐπεισόδου*. Kreon spricht diese Worte zum Chore der Koloniten, so dass man danach die *ἐπεισόδος* mit Rücksicht auf diesen verstehen könnte. Der Zusammenhang lehrt aber, dass Kreon mit seiner *ἐπεισόδος* nur den Oedipus und dessen Töchter im Sinne hat, die sich schon vorher beim Chore befanden. — Hierher gehört ferner das Fragment des Metagenes, eines Dichters der alten Komödie, beim Ath. p. 459 b. c. ed. Dindorf: *κατ' ἐπεισόδιον μεταβάλλω τὸν λόγον, ὥς ἂν | καιναῖσι παροψίαι καὶ πολλαῖς εὐωχίῃσι τὸ θέατρον*. Der Sinn der Stelle ist der, dass das Publikum mit einem Lustspiel bewirthet werden soll und zwar in der Weise, dass, wie bei reich besetzter Tafel ein Gericht auf das andere folgt, eine Scene die andere in raschem Wechsel ablöst. Hiermit aber können nicht bloss Scenen gemeint sein, denen eine Chorpartie vorangeht, sondern auch solche, die zu anderen Scenen der Schauspieler dazutreten.

Die beiden Verse des Metagenes auch bei Pollux X. 88, nur mit einer kleinen Umsetzung im zweiten Verse: *πολλαῖσι παροψίαι καὶ καιναῖς εὐωχίῃσι τὸ θέατρον*. — In Meinekes fragm. com. Gr. habe ich weder Band I. S. 221. noch Band II. S. 126. die Verse finden können. — Einige Parallelen gesammelt von Bergk comm. de rel. com. Att. ant. p. 302. 303.

bleibt der Begriff der Hinzufügung das Wesentliche. Das erst Hinzugefügte ist aber sehr häufig etwas nicht unbedingt Erforderliches, so dass wir auf diese Weise zu einer dritten Bedeutung des Wortes gelangen, demzufolge man jederlei Zuthat, welche ausschliesslich irgend einem Behagen zu dienen bestimmt war⁷⁾, ἐπεισόδιον nannte. Die nämliche Auffassung des Begriffes ἐπεισόδιον muss für das Drama selbst noch in der Zeit, wo die chorischen Parteien gegen den Dialog der Schauspieler schon in den Hintergrund getreten waren, in allgemeinem Gebrauche gewesen sein. Die meisten der uns aufbewahrten Definitionen beweisen dies; denn sie verkennen fast alle die durch den Gang der Verhältnisse gebrachte Veränderung, welche das ἐπεισόδιον zum integrierenden Theile einer dramatischen Aufführung gemacht hatte, und denken bei dem genannten Worte meistens an eine der Handlung eingefügte Abschweifung. So namentlich Suidas II. S. 378. 379: ἐπεισόδιον τὸ εἰς τὰ δράματα εἰσαγόμενον, κατὰ προσθήκην τινὰ καὶ αἰσχρὴν τοῦ δράματος i. e. *quidquid obiter et prae argumentum propositum in fabulam inducitur* (Bernh.), und einige Zeilen weiter mit besonderer Anwendung auf die Komödie: ἐπεισόδιον τὸ εἰσφερόμενον τῷ δράματι γέλωτος χάριν, ἔξω τῆς ὑποθέσεως ὅν· καταχρηστικῶς δὲ τὸ ἐξαγώνιον ἅπαν πᾶγμα⁸⁾ i. e. *quod risus gratia prae argumentum propositum fabulae inseritur; per abusum vero, quidquid ab argumento proposito alienum est* (Bernh.). Und sogar Aristoteles, der uns A. P. 12. 2⁹⁾, wo er die Theile einer vollständigen Tragödie angibt, eine wirkliche Definition der tragischen ἐπεισόδια hinterlassen hat, fällt oft genug¹⁰⁾, wiewohl er sich doch streng an die Kunstsprache zu halten pflegt, in den überlieferten und von Suidas festgehaltenen Gebrauch des Wortes zurück. Das älteste Zeugniß für denselben bietet uns aber die Anm. 6. gegebene Stelle aus Metagenes, wofern dort nämlich, wie ich allerdings glaube, mit ἐπεισόδιον nicht bloss eine ἐπεισόδος, sondern zugleich ein πάρεργον γέλωτος χάριν gemeint ist¹¹⁾. Mag es sich indess hiermit verhalten, wie es will, das scheint ganz klar, dass das ἐπεισόδιον wirklich als ein εἰσαγόμενον betrachtet wurde, nur nicht in dem Sinne, wie Suidas es annimmt.

Wir haben uns also das ἐπεισόδιον als eine zwischen chorische Vorträge eingeschaltete Handlung vorzustellen und erhalten als Folgerung hieraus die Thatsache, dass das Auftreten eines Schauspielers vor dem Chore dem ältesten Drama selbstverständlich unbekannt war. Das heisst: der Prolog ist eine spätere Erfindung. Meines Wissens hat zuerst Ferdinand Ascherson diesen Satz ausgesprochen

7) Vergl. die Stellen bei Pape Lex. s. v. ἐπεισόδιος.

8) Sehr ähnlich Bekker Anek. Gr. I. 253. 19: ἐπεισόδιον κυρίως μὲν τὸ ἐν κομῳδίᾳ ἐπιφερόμενον τῷ δράματι γέλωτος χάριν ἔξω τῆς ὑποθέσεως, καταχρηστικῶς δὲ ἁπλῶς τὸ ἐξαγώνιον πᾶγμα.

9) Aristot. A. P. 12. 2: ἐπεισόδιον δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ μεταξὺ ὁλῶν χορικῶν μελῶν. Hiermit immer noch gut vereinbar Pollux IV. 108: ἐπεισόδιον δὲ ἐν δράματι πᾶγμα πᾶγματι συναπτόμενον.

10) Aristot. A. P. 24. 4: ἐπεισοδιῶν ἀνομοίους ἐπεισοδίους. Zunächst ist allerdings hier nur die Rede vom Epos, wo die Epeisodien Nichts sind als Digressionen; doch findet in der Stelle eine Vergleichung zwischen dem Epos und der Tragödie statt, und es wäre insofern wohl Veranlassung gewesen, vorsichtiger mit den Worten umzugehen. — Noch klarer A. P. 17. 3: τοὺς λόγους ἐπεισοδιοῦν καὶ παρατείνειν, wo λόγος den Stoff bezeichnet, den sich ein Tragiker zur Bearbeitung vorgenommen hat. — Ganz sicher A. P. 17. 5: ἐν μὲν οὖν τοῖς δράμασι τὰ ἐπεισόδια σύντομα, ἢ δ' ἐποποιία τοῖς μὴ γίνεται. — Dieser Stelle nahe verwandt A. P. 9. 10: τῶν δὲ ἁπλῶν μύθων καὶ πράξεων αἱ ἐπεισοδιώδεις εἰσι χεῖριστα. Λέγω δὲ ἐπεισοδιώδη μῦθον, ἐν ᾧ τὰ ἐπεισόδια μετ' ἄλληλα οὗτ' εἰκός οὗτ' ἀνάγκη εἶναι. Gesetzt auch, dass Susemihls Vermuthung, welcher ἐπεισόδια als gefälscht annimmt für πράγματα, richtig ist, so bleiben doch immer die Ausdrücke ἐπεισοδιώδεις und ἐπεισοδιώδη, gebraucht von Abschweifungen im Drama.

11) In dieser Erklärung kann, sobald man die grosse Willkür der Komiker in der Verknüpfung selbst der ungleichartigsten Situationen in Anschlag bringt, etwas Befremdendes nicht liegen. Versprach doch auch der Komiker Platon ein ἐπεισόδιον als interessante Nebenschüssel. Vergl. Bernhardt Griech. Litt. II. B. 541.

in einer Schrift¹²⁾), die sich zwar der Hauptsache nach mit der Frage der *στάσιμα* beschäftigt und im Grunde nur die Tragödie ins Auge fasst; doch sind die einleitenden und die abschliessenden Gedanken auch für die Komödie von Wichtigkeit, wesshalb ich sie in meiner bisherigen Auseinandersetzung dankbar verwerthet habe. Was Ascherson vornehmlich auf S. 428. in kurzen Zügen gezeichnet hat, ist so einleuchtend, dass billig jede Erörterung über Gegenstände dieses Gebietes die gedachte Abhandlung zum Ausgangspunkte nehmen sollte. Ich für mein Theil erkenne es als eine Nothwendigkeit, mich in den Hauptsätzen unmittelbar an sie anzuschliessen, wie denn überhaupt diese meine Arbeit wesentlich mit den Zweck verfolgt, die in Bezug auf den Prolog mehr angedeuteten als ausgeführten Betrachtungen Aschersons mit Hilfe des Stoffes, welchen die Komödie an die Hand gibt, als richtig darzuthun. Der Wunsch, welcher mich hierbei leitet, ist einfach der, dass das im Vorangehenden wie im Folgenden von mir beigebrachte Material der Ansicht Aschersons zu wirklicher Stützung dienen möge.

Das Drama in seiner Entstehung hat ohne Frage einen Prolog nicht gekannt. Schon Ascherson verweist auf des Aischylos Perser und Schutzfliehende, zwei der frühesten uns erhaltenen Tragödien, welche des Prologos entbehren, und schliesst dann weiter aus dem Fehlen des Prologos im Rhesos des Euripides, dass selbst in einer Zeit, wo der epische Theil des Dramas auf dem Höhepunkte seiner Vollendung stand, der Prolog nicht als schlechthin unentbehrlich erschien. Fügen wir zu diesen drei Beispielen noch zwei andere, die Myrmidonen des Aischylos¹³⁾ und die Rinderhirten des Kratinos¹⁴⁾, so muss es zunächst auffallen, dass gerade Aischylos, der für uns älteste Tragiker, und Kratinos, recht eigentlich der Vater der alten Komödie, sich die Freiheit nahmen, unter Umständen die Zuthat eines Prologos ganz unbenutzt zu lassen, und wir dürfen daraus den Schluss ziehen, dass der Prolog im dramaturgischen Haushalt einen unbestrittenen Heimathstiel nicht hatte. Vergleicht man überdies die auf uns gekommenen Prologe mit einander, so wird man sich der Wahrnehmung nicht verschliessen können, dass der Prolog erst mit der Zeit eine feste Bestimmung zugewiesen erhielt, die nicht vor Euripides ihre regelmässig wiederkehrenden Formen ausbildete¹⁵⁾.

Demnach ist es unzweifelhaft, dass Anfangs die Grundlagen der Exposition vom Chore in der Parodos gegeben wurden, mit welcher ja ursprünglich das Drama begann. An den vorhandenen Dramen sehen wir, dass dessen, was der Chor mit seinem Eingreifen in die Handlung beabsichtigt, im Prologe noch keine Erwähnung geschieht, dass diese vielmehr ihm selber in der Parodos überlassen bleibt. Höchstens wird in den Prologen der Komödie, wenn das Einrücken des Chores bevorsteht,

12) Umriss der Gliederung des griechischen Dramas. Jahrbücher für klassische Philologie. Vierter Supplementband. Drittes Heft. 1862. S. 423 ff.

13) Schol. zu den Fröschen des Aristophanes Vs. 992: *πρὸς τὸν Αἰσχύλον ὁ χορὸς ἀπὸ τῶν αὐτοῦ* (sc. *Αἰσχύλου*). *Ἔστι δὲ ἀρχὴ αὕτη Μυρμιδόνων Αἰσχύλου*. Das kann nur heissen, dass der Chor in den Myrmidonen des Aischylos die Handlung eröffnete; denn man wird doch nicht glauben wollen, dass der Chor der Mysterien die fraglichen Worte (Vs. 992) der Rolle eines Schauspielers entnommen habe.

14) Hesychios: *Πορπυρέγγει* (Casaubonus: *πῦρ πῦρ ἔγγει*, Bergk: *πῦρ πορὶ ἔγγει*). *Κρατῖνος ἀπὸ διθυράμβου ἐν Βουκόλοις ἀρξάμενος, ἐπειδὴ χορὸν οὐκ ἔλαβεν παρὰ τοῦ ἀρχόντος, παρ' οὗ ἤρτηκε*. Vergl. hierüber Bergk comm. de rel. com. Att. ant. p. 30. Meineke fragm. com. Gr. II. p. 26.

15) Auf den geringen Umfang der meisten Prologe des Aischylos möchte ich mich nicht berufen, da auch von denen des Euripides manche verhältnissmässig kurz sind. Und doch werden selbst diese durch die Art der Euripideischen Prologistik für die Zwecke der Einleitung ganz anders ausgenutzt als es bei Aischylos der Fall ist.

auf dieses hingewiesen.¹⁶⁾ Wenn er nun für sich die Exposition überall in eigener Person gibt, so konnte er sie auch für die Schauspieler geben, zumal er auf der ersten Entwicklungsstufe des Dramas ganz unmittelbar an der Aktion theilhaftig war, — in den Schutzflehenden des Aischylos ist er ja geradezu die Hauptperson. Vollständig naturgemäss entfaltete deshalb die ältere Parodos — selbst noch die des Aischylos, die doch bereits den Prolog besass — einen Glanz, wie ihn schon die Tragödie des Sophokles nicht mehr kannte. Der Grund, der Parodos ein solches Gewicht beizulegen, kann nur der gewesen sein, dass sie zugleich den Zweck eines Prologes hatte und die Zuhörer mit allen Gedanken, welche das aufzuführende Drama vor ihnen entrollen sollte, gleich im Voraus nachdrücklich vertraut zu machen bestimmt war.¹⁷⁾

Der Hebel zu der im Laufe der Zeit hieran geschehenen Aenderung lag in dem Wandel, welcher der dramatischen Kunst überhaupt zu Theil wurde und namentlich darin seinen Ausdruck fand, dass der Schwerpunkt der Aufführung von den Chorvorträgen auf den Dialog überging. Das Lyrische wich dem Dramatischen, und das Gefühlselement, welches bisher die Handlung beherrscht hatte, verknüpfte sich mit dem Verstandesmäßigen, so dass dieses dann den eigentlichen Inhalt der Feier in sich aufnahm.¹⁸⁾

Wie aus dem μῦθος der Götter- und Heldensage sich der λόγος einer Vernunftbetrachtung über die Welt und ihre thatsächlichen Erscheinungen entwickelt hatte, so erzeugte sich aus dem μέλος eines dem Götterkultus geweihten Chores der λόγος einer dramatischen πράξις, und wie aus dem daktylischen Hexameter des Epos die prosaische λέξις der Schriftsteller des λόγος hervorgegangen war, so erwuchs aus den vielfach verschlungenen lyrischen Versmassen der Chorgesänge der iambische Trimeter der ἐπεισόδια als ein λεκτικὸν μέτρον¹⁹⁾. Die ἐπεισόδια sind demnach in gewissem Sinne der λόγος des Dramas, der das Stadium seiner Entstehung hinter sich haben musste, bevor von einem πρόλογος die Rede war²⁰⁾. Das Bedürfniss eines πρόλογος konnte erst eintreten mit dem Vorhandensein des λόγος der ἐπεισόδια, womit durchaus nicht im Widerspruche steht, dass von der Ueberlieferung ein und derselbe Mann als Erfinder der ἐπεισόδια und des πρόλογος genannt wird. Themistios Or. 26. p. 316 D. sagt nämlich vom Thespis: Θέσπις δὲ ῥῆσιν τε καὶ πρόλογον ἐξεῦρεν, wo ich unter ῥῆσις den Inbegriff der ἐπεισόδια verstehe, welche ursprünglich durch monologischen Vortrag eines ὑποκριτῆς

16) So Aristoph. Acharn. 176 ff., Ritter 225 ff., Wespen 214 ff., Lysistr. 247 ff., Thesm. 277 ff., Frösche 312 ff., Ekkkl. 280 ff., Plut. 218 ff. In den Wolken 262 ff., im Frieden 296 ff. und in den Vögeln 227 ff. wird der Chor geradezu gerufen; doch ändert das in der Sache weiter Nichts, da nur die Form der Hinweisung eine abweichende ist. Beide Arten der δειξις sind vereinigt in den Rittern (225 ff., 242 ff.) und im Plutos (218 ff., 223 ff.).

17) Sogar in der von den Athenern viel verspotteten megarischen Posse, die freilich rein chorisch sein mochte (vergl. Klein Geschichte des Dramas II. S. 7), muss auf eine angemessene Ausstattung der Parodos viel gegeben worden sein. Aristot. Nik. Eth. 4. 6: ὁ δ' ὑπερβάλλον καὶ βάναισος τῷ παρὰ τὸ θεῖον ἀναλίσκειν ὑπερβάλλει, ὥσπερ εἴρηται. Ἐν γὰρ τοῖς μικροῖς τῶν δαπανημάτων πολλὰ ἀναλίσκει καὶ λαμπρύνεται παρὰ μέλος, οἷον ἐρανιστὰς γαμικῶς ἐστιῶν καὶ κωμικοῖς χορηγῶν ἐν τῇ παρόδῳ πορφύραν εἰσφέροντων ὥσπερ οἱ Μεγαρεῖς. Ueber die πορφύρα vergl. Philemon bei Meineke fr. com. Gr. IV. p. 44.

18) Es ist der Sache nach dasselbe, was Aristoteles A. P. 4. 13 hauptsächlich vom Aischylos behauptet: τὰ τοῦ χοροῦ ἡλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστὴν παρεσκεύασεν. Was aber nicht hinderte, dass die chorischen Partien beim Aischylos immer noch einen grossen Raum einnahmen, wie denn auch in seinen Tragödien die Parodos dem Prologe gegenüber ihr volles Ansehen behauptete.

19) Aristot. A. P. 4. 14: λέξεως δὲ γενομένης αὐτῇ ἡ φύσις τὸ οἰκτεῖον μέτρον εὔρεν· μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἱαμβεῖον ἐστίν.

20) Eine ähnliche Betrachtung, obwohl ganz allgemein gehalten, bei Aristot. Rhet. III. 14.

gebildet waren²¹⁾, und unter πρόλογος die später dazugefügte, von dem nämlichen ὑποκριτής gesprochene Einleitung zu jener ῥῆσις, die wir dem Begriffe des λόγος gleichlaufend als ein dem Gedanken nach Zusammenhängendes zu denken haben²²⁾. In den Worten des Themistios liegt Nichts, was einer solchen Erklärung widerstreitet. Vielmehr scheint die gesonderte Nennung von ῥῆσις und πρόλογος sowie namentlich die Verbindung mit τε καὶ sehr bestimmt auszudrücken, dass schon Themistios die beiden Begriffe ῥῆσις und πρόλογος nicht als ohne Weiteres zusammengehörig betrachtet hat. Seine Worte lassen aufs Deutlichste durchblicken, dass eines der zwei namhaft gemachten Glieder als das der Zeit nach frühere zu denken ist. Thespis erfand also die ῥῆσις und später, als sich ihm diese zu grösserem Umfange erweitert hatte, den πρόλογος.

Sobald nun aber ein πρόλογος da war, musste, so lässt sich vermuthen, dem Gleichmass zu Liebe auch ein ἐπίλογος für unentbehrlich gehalten werden, eine Schlussrede der Schauspieler, ebenso die ἐξοδος beendigend, wie der πρόλογος die πάροδος einleitete. Dies ist natürlich nur eine aprioristische Konstruktion, die jedoch, wie es scheint, im Wesen der Sache begründet liegt. Enthielten die ἐπεισόδια eine πλοκή mit schliesslicher περιπέτεια und waren die Anfänge dieser δέσις bereits im πρόλογος niedergelegt, so war dem Ganzen noch ein besonderer Theil anzufügen, welcher die vollständige λύσις in sich fasste. Dass ἐξοδος von Hause aus nichts Anderes bedeutete als den letzten Vortrag des abziehenden Chores, versteht sich nach dem oben Gesagten von selbst; auch wird es durch eine Anzahl alter Definitionen bestätigt²³⁾. Ausserdem haben wir die wichtige Thatsache, dass fast

21) Ueber den ὑποκριτής des Thespis vergl. Bernhardt Griech. Litt. II. B. 7. 14. 15.

22) Der Begriff ῥῆσις ist vieldeutig, doch scheint das Bleibende in ihm der Gegensatz gegen das μέλος zu sein. Zunächst heisst ῥῆσις Alles, was durch die Rede verlautbart wird, so dass selbst ein einzelnes Wort, ein einzelner Satz damit bezeichnet werden kann. Sodann bedeutet aber ῥῆσις vornehmlich das im Zusammenhange Gesprochene. Beim Aristophanes in den Wespen Vs. 1094. sagt der Chor der Heliasten, dass er in jenen Tagen, wo er seine Helden-schlachten gegen die Barbaren schlug, sich nicht wie das junge Geschlecht auf schulmässige Schönrederei verstanden habe: οὐ γὰρ ἦν ἡμῖν, ὅπως ἴδῃσιν εὖ λέξαι ἐμὲλλοντες τότε οὐδὲ συνκοφαντῆσαι τινα, wo mit ῥῆσις ein Vortrag von berücksichtigender Kraft gemeint ist. In den Acharnern Vs. 416. eröffnet Dikaiopolis dem Euripides, dass er eine Rede zu halten habe, die ihm, falls sie schlecht ausfalle, das Leben kosten werde: δεῖ γὰρ με λέξαι τῷ χορῷ ῥῆσιν μακράν. | αὐτὴ δὲ θάνατον, ἢ κακῶς λέξω, φέρεται. Mit dieser Stelle übereinstimmend Suidas IV. S. 603: ῥῆσις· λόγοι, und einige Zeilen weiter: ῥῆσις μακρά· διεξοδικὸς λόγος μακρός. Auf die Bühnensprache angewandt finden wir das Wort in den Wespen Vs. 580. Da gesteht der alte Richter Philokleon, dass ein Schauspieler, welcher verklagt an den Barren erscheine, sich der Verurtheilung nicht anders entziehen könne, als wenn er einen glänzenden Monolog aus einer seiner Hauptrollen zum Besten gebe: κἂν Οἰάγρος εἰσέλθῃ φεύγων, οὐκ ἀποφεύγει. πρὶν ἂν ἡμῖν | ἐκ τῆς Νιόβης εἴπῃ ῥῆσιν τὴν καλλίστην ἀπολέξας. Was ῥῆσις hier bedeutet, erhellt aus der Erklärung des Scholiasten: Κἂν Οἰάγρος· ὅτι τραγικὸς ὑποκριτής. Ἐκ τῆς Νιόβης δὲ· καὶ γὰρ ὑπεκρίθη τὴν Νιόβην ἢ Σοφοκλέους ἢ Αἰσχύλου. Ganz ebenso steht ῥῆσις von einer monologischen Partie des Protagonisten bei Aristoteles A. P. 15. 5: ἡ τῆς Μελανίππης ῥῆσις, wo die Erklärung von Susemihl in dessen Ausg. der A. P. Anm. 197. zu vergleichen ist. Nicht anders scheint ῥῆσις gebraucht zu sein A. P. 18. 5, wo es freilich dem ἐπεισόδιον ὅλον gegenübersteht, aber deswegen immer noch nicht, wie Susemihl will, einen Abschnitt im Dialoge zu bedeuten braucht. Aus diesen Stellen wird sich der Schluss ableiten lassen, dass Themistios unter ῥῆσις bei kollektiver Fassung des Singulars sehr wohl die Summe der ἐπεισόδια verstehen konnte, zumal diese beim Thespis in monologischen Vorträgen bestanden. Denken wir uns hiernach den λόγος der ἐπεισόδια enthalten in dem höhern Ganzen der ῥῆσις, so gewinnen wir ausserdem einen sehr treffenden Gegensatz gegen den πρόλογος. In allen den gegebenen Stellen ist ῥῆσις eine erregte und wirkungsvolle Rede, was in gleicher Weise für den Ton der ἐπεισόδια zutrifft, wohingegen der πρόλογος in einem ruhigeren Flusse dahingeht.

23) Der Anonymus περὶ κωμ. bei Bergk VIII. 29: ἐξοδος δὲ ἐστὶν ἡ πρὸς τῷ τέλει τοῦ χοροῦ ῥῆσις. — Ebenderselbe VIII. 37: ἀντὶ δὲ ἐξόδου ὥδῃ καὶ ῥῆμα ἐξήτητον. — Vit. Aristoph. bei Bergk XII. 16: ἐξοδος τὸ ἐπὶ τέλει λεγόμενον τοῦ χοροῦ. — Aehnlich dem Sinne nach Pollux IV. 52. und IV. 109. — Pollux IV. 108: καὶ μέλος δὲ τι ἐξόδιον,

alle uns erhaltenen Dramen, Komödien wie Tragödien, durch einen Chorvortrag geschlossen werden, dem sich hiernach der Name *ἐξοδος* nicht wird versagen lassen. Somit hat unzweifelhaft Ascherson Recht, wenn er S. 428. 429. 446 ff. behauptet, die *ἐξοδος* dürfe dem Prinzip nach nur von dem das Drama endigenden Chorvortrage verstanden werden. Der chorische Schluss der meisten uns überkommenen Dramen scheint zu beweisen, dass man am Ende des Ganzen eine *ῥῆσις* der Schauspieler nicht für angemessen hielt und dass eine würdige Krönung der *λόσις* allein in einer Partie des Chores gesehen wurde. Trotzdem komme ich darauf zurück, dass es eine dem *πρόλογος* entsprechende Art von *ἐπίλογος* müsse gegeben haben²⁴⁾. Auf Grund des so eben Ausgeführten ist natürlich die Vorstellung unstatthaft, als sei dieser *ἐπίλογος* der *ἐξοδος* angehängt; denn die *ἐξοδος* haben wir unter allen Umständen als das letzte Stück des dramaturgischen Apparates anzunehmen. Es bleibt uns demnach Nichts weiter übrig als zu prüfen, ob es nicht möglich ist, eine erweiterte Fassung des Begriffes *ἐξοδος* festzustellen. Und da bin ich der Meinung, dass für die Zeit des entwickelten Dramas Aristoteles das Richtige trifft, wenn er, zunächst allerdings nur von der Tragödie, in seiner A. P. 12. 2. die *ἐξοδος* erklärt als ein *ἐλον μέρος τραγωδίας*²⁵⁾, wobei ich den Zusatz *μεθ' ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέρος* einstweilen auf sich beruhen lasse. Das ist nach der gegebenen Stelle sicher, dass Aristoteles die *ἐξοδος* als ein episches Glied der Tragödie ansieht, demzufolge wir unter diesem Namen nicht mehr bloss das Abzugslied des Chores verstehen dürfen.

Um aber über die schwierigen Worte *μεθ' ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέρος* nicht ganz zu schweigen, so glaube ich, dass Aristoteles den bei den meisten Tragödien fast regelmässig wiederkehrenden Schlussanapästien wegen ihrer gewöhnlich nur geringen Anzahl den Rang eines *μέλος* nicht zuerkennen wollte²⁶⁾. Auch der Verfasser des Scholions zu den Fröschen des Aristophanes Vs. 1500. scheint eine weitere Bedeutung der *ἐξοδος* vor Augen zu haben. Mit Vs. 1500. beginnt nämlich die Abschiedsrede des Pluton an Aischylos, und schon hier bemerken die Scholien, obwohl der Schlusschor erst Vs. 1528. anhebt: *Ἀγέ δὲ χαίρων· ἐκθεσις τοῦ δράματος, ὃ καὶ ἐπίλογος καλεῖται*. Der Ausdruck *ἐξοδος* kommt allerdings hier nicht vor; um so deutlicher indess sprechen die Worte *ἐκθεσις* und *ἐπίλογος*, welche dem Zusammenhange gemäss auf etwas Umfassenderes hinweisen. Daneben schwebt dem Scholiasten freilich auch die ursprüngliche Bedeutung der *ἐξοδος* vor, wenn er zu Vs. 1528., wo der Abschiedsgruss des Chores anfängt, hinzufügt: *Πρῶτα μὲν εὐοδῖαν· ἡ τελευταία ἐκθεσις τοῦ δράματος* ff. Doch ist dieser scheinbare Widerspruch gerade geeignet, meine Erörterung hierüber zu bestätigen.

Nach dieser Einleitung komme ich meiner Aufgabe, die entscheidenden Merkmale des Prologes der altattischen Komödie aufzusuchen, einen Schritt näher.

ὁ ἐξιώντις ἥδον sc. *οἱ χορευταί*. — Der Anonymus *περί κωμ.* bei Bergk VIII. 36: *εἶτα ἐξήρχετο* (sc. *ὁ χορός*), *καὶ τέλος τὸ δράμα ἐλάβανεν*. — Suidas II. S. 324: *ἐξοδίοι νόμοι· ἀνέμματα, δι' ὧν ἐξήσαν οἱ χοροὶ καὶ οἱ ἀνέμματα*. Οὕτως Κρατῖνος· τοὺς ἐξοδίους ὑμῖν ἔν' ἀλλῶ τοὺς νόμους.

24) Wie Aristoteles Rhet. III. 14. vom *λόγος* ausgehend den *πρόλογος* findet, ebenso gelangt er dort auch zum *ἐπίλογος*, ohne dass freilich besonders über das Drama gehandelt wird.

25) Mit Aristoteles übereinstimmend Tzetzes bei Dübner Schol. Aristoph. X. c. 16: *τέταρτον ἐστὶν ἐξοδος· ταύτης μέρος | λόγος χοροῦ τις τῷ τέλει λελεγμένος*.

26) Es ist mir nicht unwahrscheinlich, dass gerade der winzige Umfang der Parteen, die im engern Sinne *ἐξοδοί* heissen, das Streben nach einem *ἐπίλογος*, welcher dem *πρόλογος* annähernd ähnlich sein sollte, darthut. Von diesem Gesichtspunkte aus wird auch das *μεθ' ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέρος* zu erklären sein. Der Prometheus und Agamemnon schliessen sogar ohne jedes Endwort des Chores.

Das Wesentliche beruht für uns hier allein auf Aristophanes, den wir überdies nicht einmal vollständig haben, da nicht weniger als etwa drei Viertel seiner Stücke verloren gegangen sind. Doch gewähren die vorhandenen elf wenigstens annähernd die Möglichkeit, uns eine Vorstellung von der Technik der attischen Komiker zu bilden.

Das Erste ist, das sie ohne Ausnahme einen Prolog besitzen und dass dieser bei allen einen Umfang aufweist, der über das in der Tragödie übliche Mass hinausgeht. Hiernächst bietet sich uns die weitere nicht minder merkwürdige Wahrnehmung, dass, wie man bei einer Durchmusterung der Stücke nach ihrem Alter leicht findet, die Jahre des Dichters mit ihrem Steigen zugleich ein Wachsen der Prologe rücksichtlich ihrer Stärke veranlasst haben. Der Prolog muss also dem Dichter eine erwünschte Zugabe gewesen sein, auf die er weit entfernt war Verzicht zu leisten, indem sie ihm für die Vollführung gewisser Nebenzwecke ein willkommenes Feld zwies. Dies denke ich später im Einzelnen deutlich zu zeigen. Für jetzt fassen wir einige andere Punkte ins Auge. Es betreffen diese die Art, wie bei Aristophanes eine Handlung gebildet wird.

Die wirkliche Aktion beginnt in den Aristophanäischen Komödien überall erst mit der Parodos, wo der Chor in die Orchestra einzieht und durch sein Dazwischentreten in die Ereignisse auf dem Proskenion Richtung und Lauf bringt; denn immer ist der Chor unmittelbar an der Handlung theilhaftig²⁷⁾, sei es, dass er den Helden des Stückes mit Rath und That fördert, sei es, dass er ihm feindlich entgegenwirkt. Gespannte Verwicklungen finden aber in der Regel nicht statt, da die Gegensätze, welche in jeder Komödie auf einander stossen, sich gewöhnlich mit Heiterkeit entwirren und das Ganze unter meist allseitigem Jubel seinen Abschluss erhält.

Die Handlung selbst ist in allen Stücken durchsichtig und klar angelegt; denn sie erscheint niemals als Selbstzweck wie etwa im Spiel der Intrigue²⁸⁾, sondern stets als die Hülle eines höheren Gedankens, der die Gestalten der Bühne zu Hülfe nimmt, um in ihnen sich mit Fleisch und Blut zu umkleiden. Die Figuren der alten Komödie haben demnach eine rein symbolische Bedeutung. Sie sind das Bild einer allgemeinen Idee, die an ihnen und in ihnen zur Anschauung gebracht wird. Der Gedankeninhalt, welchen sie darstellen, bleibt dem Dichter die Hauptsache, wesshalb denn auch von logischer Consequenz in ihrem Thun und Lassen nur insoweit die Rede ist, als jener dadurch keine Störung erleidet. Die verschiedensten Situationen, die der rechnende Verstand nicht würde verbinden können, werden ganz sorglos an einander gereiht und ergeben trotz mancher scheinbaren Ungleichartigkeit ein völlig harmonisches Gefüge, nur dass wir die Einheit desselben nicht in der Handlung zu suchen haben, sondern allein in der Idee. Wofern diese es nur irgend gestattet, wird der Zusammenhang von Ursache und Folge beständig aufgehoben, um der Entwicklung immer neue Gebiete zu

27) Es rechtfertigt sich diese Thatsache schon aus dem ersten Theile der Abhandlung. In Bezug auf das, was für die Komödie dazukommt, verweise ich auf Klein Geschichte des Dramas II. 43. 47. 48. Machen wir an den einzelnen Stücken des Aristophanes die Probe, so ergibt sich, dass der Chor in den Acharnern, in den Rittern, in den Wespen, im Frieden, in den Vögeln und in den Thesmophoriazusen wirklich mithandelt und dass er in der Lysistrata, vor allen aber in den Ekklesiazusen geradezu die Hauptrolle spielt. In den Wolken und in den Fröschen tritt er zwar nur als eine Art Zuschauer auf, doch ist desswegen seine Anwesenheit nicht weniger bedeutsam. Für die Wolken hat dies nachgewiesen Klein II. 121 ff. In den Fröschen steht die Sache so, dass die Verurtheilung des Euripides stattfinden muss in Gegenwart der Besten, die je gelebt haben und auch im Hades ihren Grundsätzen getreu bleiben, wenn sie das, was dem Euripides geschieht, gut heissen.

28) Die Thesmophoriazusen sind ein Intriguenstück, und dennoch gilt die obige Behauptung auch hier.

öffnen²⁹⁾. Im Unerwarteten³⁰⁾ liegt ja die Kraft des Witzes, welcher in endloser Mannichfaltigkeit dem unversiegbaren Humor des Dichters entsprudelt. Der improvisatorische Ursprung des komischen Spieles³¹⁾ hat sich da niemals beim Aristophanes verleugnet. Voll naturwüchsiger und fesselloser Freude wie die phallischen αὐτοσχεδιάσματα es waren, so bewegte sich auch die Muse des Aristophanes einher, keinen Augenblick bekümmert um das sachliche Band ihrer muthwilligen Schwänke, daneben jedoch hin und wieder mit dem kritischen Gesichte drohend, zum Zeichen, dass dieses Toben trotz seiner Ausgelassenheit von einem tiefen Ernste durchzogen sei.

Fragen wir aber, was die Komödie in diesem Charakter festhielt, da sie doch ihrer ländlichen Wiege früh sich entwand und der Tragödie als ebenbürtige Schwester an die Seite trat, so lautet die Antwort: der Einfluss des Geistes der Zeit. Sie erblühte als das Pflegekind einer schliesslich zu wüstem Pöbelregiment verwildernden Demokratie, welche im Bunde mit der beginnenden Aufklärung die alten Ordnungen in Sitte, Religion und Politik rücksichtslos lockerte, um das Belieben der Einzelnen auf den Thron der ungeschriebenen Gesetze zu erheben, die in der Menschenbrust wohnend bisher das Leben sicher geregelt hatten. Nicht als ob die Komödie solche Bestrebungen getheilt oder gar sich zur Verkünderin derselben gemacht hätte, — gepflegt von dem Freiheitssinne der Volksherrschaft kehrte sie sich bald feindlich gegen die Ausschreitungen desselben und schwur ihnen offene Feindschaft. Wollte sie nun ein Censoramt ausüben und dennoch sich selbst nicht aufgeben, so blieb ihr kein anderer Weg übrig als in der Darstellung des Lebens, wie sie dieses in seinen Verkehrtheiten zu geisseln entschlossen war, auf die der Fessel entwundenen Formen desselben einzugehen. Das ganze Thun und Treiben des souveränen Demos von Athen hatte sich in einen Fastnachtsschwank voll trunkener Improvisationen aufgelöst, — was konnte es da auch wohl für die Komödie, die gerade dem Triebe des Improvisirens ihre Geburt verdankte, Natürlicheres geben als in diese neue Bahn hineinzutreten? Sie blieb ja nur, was sie gewesen war, nämlich improvisirend, aber freilich mit dem bedeutsamen Unterschiede, dass jene phallischen αὐτοσχεδιάσματα ein zeitweiliger Scherz in Worten waren, getragen von harmloser Fröhlichkeit, praktisch durchaus unschädlich, wohingegen die αὐτοσχεδιάσματα der Athener ἐν ᾧσιν einer dauernden Posse gleichkamen, aufgeführt an den höchsten Interessen des Erdendaseins, sich äussernd in greifbaren und folgenschweren Thaten. Zum Schein also machte die Komödie auch diese mit, doch nur, um ihren Hohn in all' dem sträflichen Narrenzeuge desto bitterer sprühen zu lassen.

Der Mensch das Mass aller Dinge, die Willkür des Individuums der objektive Bestimmungsgrund alles Gegebenen, dieses die Gesellschaft atomisirende Wort der Sophisten fand demgemäss in der äusseren Gestaltung der Komödie seinen vollen Abdruck. Wie im öffentlichen und privaten Leben Nichts mehr durch Ueberlieferung und Herkommen geschützt war, um nicht als ein Gegenstand zuchtloser Laune behandelt zu werden und einer leichtfertigen Aenderung ausgesetzt zu sein, — wie Nichts

29) Recht naiv, gleichsam im Namen des Dichters, sagt der Sklav Karion im Plat. 317. am Ende der Parodos, die aus neckischen Responsorien bestand, zum Chore: ἀγ' εἰα νῦν τῶν σκωμμάτων ἀπαλλαγέντες ἦδη | ὅμετες ἐπ' ἄλλ' εἶδος τρέπεσθ'. | ἐγὼ δ' ἰὼν ἦδη λάθρα ff.

30) Hiernach ist das αἰεὶ καινόν τι zum bewussten Grundsatz in der Kunstübung der Komiker erhoben worden. Vergl. Aristoph. Wolken 545 ff. und Ekk. 578 ff.; Pherekrates bei Meineke II. 283; Antiphanes bei Meineke III. 119. 140. 352. 621.

31) Aristot. A. P. 4. 12: γενομένη γοῦν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς καὶ αὐτῇ (sc. ἡ τραγωδία) καὶ ἡ κωμῳδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά, ἃ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα. Vergl. Klein II. 4. 44.

an Entwürfen unversucht blieb, selbst wenn es bis dahin unerhört gewesen wäre³²⁾, — so kennt auch die im Ungemessenen kühn sich ergehende Phantasie des Dichters keine Schranke in der Auffindung stets neuer Motive und in der Schaffung immer undenkbarer Verhältnisse. Nichts ist so abenteuerlich, was nicht in einer Komödie einen Platz zu erlangen im Stande wäre, sobald nur der Einfall den nöthigen Witz bekundet und in Folge dessen darauf Anspruch machen darf, dem in solchen Dingen schon stark verwöhnten Theaterpublikum zu genügen. Eine Ueberraschung jagt die andere, und es gewinnt mitunter den Anschein, als ob der Dichter nie nüchtern werde, ganz wie die Leidenenschaften der Menschen, die ja auch von einer Tollheit zur anderen tagtäglich weiter taumelten.

Mit diesem wild schweifenden Gange der Handlung in unmittelbarer wechselseitiger Verbindung steht die Beschaffenheit der Charaktere, bei denen wir folgerichtig eine organische Geschlossenheit des Dichtens und Trachtens ebensowenig zu suchen haben, zumal der Inhalt der Stücke, die doch das Leben der Wirklichkeit in weitestem Umfange verkörpern, fast regelmässig darauf hinausläuft, den jedesmaligen Helden in einer Wandelung seiner Persönlichkeit darzustellen. Das Merkmal der Zeit war das des Ueberganges. Jeder Uebergang hat aber von selbst etwas Schwankendes und trägt mit Nothwendigkeit die Züge des Widerspruches in sich. Wie desshalb die damaligen Athener mit dem einen Fusse in der kaum noch verflossenen, mit dem anderen in der gegenwärtigen und werdenden Welt sich befanden, so geschah es auch den Charakteren der alten Komödie, dem unverfälschten Spiegelbilde jenes Geschlechtes. Das Bessere war noch nicht gerade erstorben; aber es fehlte das Vertrauen in seine überwindende Kraft, so dass selbst die, welche noch in demselben erzogen waren, mit vollem Bewusstsein der Materie anheimfielen. Das allgemeine Streben galt dem Genusse, da ausschliesslich in ihm ein Bleibendes zu sein schien. Dies ist im Grossen und Ganzen der Inhalt wohl sämtlicher Stücke des Aristophanes. Das Unterscheidende liegt der Hauptsache nach darin, dass der Uebertritt vom Alten zum Neuen in einigen Komödien erst noch im Werden begriffen ist, während er in andern als schon vollendet gefunden wird. So erblicken wir den Wandel zum Theil vorausgenommen, doch nur, damit er nach einer andern Seite hin desto schärfer in die Augen springt. Denn gewöhnlich ringt der komische Held nach dem höchsten irdischen Wohlbefinden, welches sich ihm in irgend einem Luftschlosse gipfelt, um erst dann, wenn er dieses erreicht hat, den vollen Sinnentrieb herauszukehren. Damit zugleich aber der Dichter zu seinem Rechte komme, so erweist sich bei näherer Betrachtung das gewonnene Ziel endlosen Glückes als eine nichtige Seifenblase, die höchstens auf einige Augenblicke mit ihrer erlogenen Realität den Schein von etwas Festem erwecken kann. Der Wandel, welcher sich hier vollzieht, ist offenbar, — wir sehen das Sterben einer sich selbst vernichtenden Gesellschaft, die verblendet in ihr eigenes Grab hineinrast. So siegt selbst in der Komödie die gute Sache, in der genannten Klasse von Stücken allerdings nur negativ, in anderen aber desto positiver, indem dort eine Ermannung zum höchsten Idealen stattfindet, wie solche unter Sterblichen nur möglich ist. Da zeigt sich der Wandel in erhabenster Gestalt, indem er einen Bruch mit aller Verdorbenheit und eine Umkehr zu dem schon verlorenen Paradiese früherer Unschuld in sich schliesst.

Herbeigeführt wird dieser Wechsel des Schicksals nicht, wie in der Tragödie, durch die σύνθεσις πραγμάτων d. h. das Ineinandergreifen der Begebenheiten, deren Schauplatz die Bühne ist³³⁾,

32) Eupolis bei Meineke II. 517: τί δ' ἔστ' Ἀθηναίοισι πρᾶγμα ἀπόμοτον; — Vergl. Aristoph. Ekkl. 578 ff.

33) Aristot. A. P. 6. 5 ff.

sondern durch das σύνταγμα³⁴⁾ d. h. eine grosse dialogische Kampfpattie, in welcher zwei Träger verschiedener Zeitrichtungen feindlich einander gegenüber treten und über den Werth dessen, was sie jeder leibhaftig darstellen, einen Wettstreit in Form einer Disputation unter sich ausfechten. Das Ende ist immer dieses, dass zwischen den beiden Rednern ein Vergleich zu Stande kommt, der die schliessliche Lösung des Ganzen möglich macht. Es enthält somit dieses Syntagma als der Sitz der μεταβολή die komische περιπέτεια und bildet dadurch den Knotenpunkt der Dinge auf dem Proskenion. Was die Komödie überhaupt an Handlung aufweist, das drängt sich hier zusammen³⁵⁾, nur dass wir die σύνθεσις πραγμάτων allein in Rede und Gegenrede zu suchen haben. Ein deutlicher Beweis, wie in der Komödie die Handlung dem Gedanken zu dienen bestimmt ist. Hieraus aber folgt weiter, dass der Ideengehalt, der sonst nur mittelbar durch die Ereignisse hindurchleuchtet, im Syntagma am unverhülltesten kundgethan wird, ähnlich wie der Chor sich am unzweideutigsten in der Parabase als Vertreter des Dichters zu erkennen gibt. Wie die Parabase mit Aufhebung aller Illusion die Dinge bei ihren wahren Namen nennt und dem jungen Geschlechte in den Helden von Marathon einen Spiegel vorhält, so auch der eine der Sprecher im Syntagma dem anderen gegenüber, den er bekehren will. Altes und Neues, Vergangenes und Gegenwärtiges gerathen so ganz nahe an einander. Das an Thaten reiche Jahrhundert, welches die Athener seit der Vertreibung des Hippias³⁶⁾ durchlebt haben, scheidet sich hier in seine zwei natürlichen Hälften, die beide auf sittenrichterlicher Wage gewogen werden. Mag immerhin nicht jedes Syntagma die Gegenstellungen so klar bieten wie dies in den Wolken und in den Fröschen der Fall ist, so muss doch die Regel in ihrer allgemeinen Gültigkeit bestehen bleiben. Denn selbst die Acharner und der Friede, denen das Syntagma in der dafür üblichen Form ganz fehlt, bieten beide ein Ersatzstück³⁷⁾, durch dessen Inhalt jeder Zweifel gehoben wird.

Wir sehen also, dass das Ringen nach irgend einem Ziele, an welches der jedesmalige Held sein Glück geknüpft glaubt, im Syntagma einen Kampf durchzumachen hat, von dessen Ausfall die Erreichung des gehofften Guten abhängt. Hieraus folgt ohne Weiteres, dass im Prologe, der Einleitung zu den Kämpfen der Epeisodia, ein Entwurf der bestehenden Zustände mit ihren Widersprüchen zu suchen ist, ohne dass jedoch schon hier ein theoretisches Wortgefecht darüber stattfindet; denn zu einem solchen wird erst durch den Einzug des Chores der Weg geebnet. Die Prologe verlaufen denn auch demgemäss in behaglicher Ruhe und enthalten zum Theil sogar einen merkwürdigen Reichthum der heitersten Gruppenbildung. Der Zweck des Prologes bleibt immer der eine, uns die vorhandenen Lebensverhältnisse zur Anschauung zu bringen.

Am lehrreichsten ist in dieser Beziehung der Prolog der Acharner. Da sitzt am frühen

34) So viel ich weiss, haben zuerst Rossbach und Westphal Metrik III. 88. 89. diesen Namen vorgeschlagen. Der Kürze wegen behalte ich ihn bei, da mir ein bezeichnenderer Ausdruck nicht bekannt ist.

35) Gewiss ist Gottfried Hermanns Vermuthung begründet, dass die Parabase für den ältesten chorischen Bestandtheil der Komödie anzusehen sei, indem noch die Ausdrücke ἐπίρημα und ἀντεπίρημα auf agonistische Halbchöre hindeuten. Vergl. hierüber Bernhardt II. B. 542. Hiermit in Uebereinstimmung dürfte das Syntagma bei seinem so sichtbar epideiktischen Anstrich für das ursprünglichste Stück des Dialoges der Schauspieler zu halten sein. Die Epicharmischen Titel Ἰὼ καὶ Θάλασσα und Λόγος καὶ Λογίνα scheinen für eine solche Annahme zu sprechen. Vergl. über letztere Bernhardt II. B. 463. Klein II. 21.

36) Dass Aristophanes von da ab rechnet, beweisen die Stellen Lysistr. 274. 665. 1149.

37) Acharn. 496 ff. Friede 603 ff. Ja sogar die Thesmophoriazusen, die vermöge ihres Gegenstandes ein Syntagma gar nicht haben können, geben Vs. 532 ff. etwas wenigstens dem Scheine nach Aehnliches.

Morgen der alte Dikaiopolis auf der Pnyx und harret des Beginnes der Volksversammlung; aber weder Prytanen noch Bürger kommen. Jene fühlen sich als hochgebietende Herren und denken, das Volk kann warten; diese schwatzen einstweilen in hellen Haufen den Markt entlang, da das mit Rothstift gestrichene Seil noch nicht gezogen wird. Dann endlich, nachdem es Mittag geworden, erscheinen sie, und es beginnt das Drängen, verbunden mit Rippenstößen, nach den Plätzen. Die Sitzung nimmt darauf ihren Anfang. Dikaiopolis, der nun schon so lange dem Zwange gehorchend in Athen zugebracht hat und sich des Krieges satt hinaussehnt auf sein trauliches Landgut, ist jetzt Willens, mit Nachdruck dareinzufahren, wenn einer der Redner von etwas Anderem spricht als vom Frieden. Er schäumt vor Ingrimm gegen die Demagogen mit ihren Täuschungskünsten und kann es nicht mehr mit ansehen, dass der Staat noch länger ein Tummelplatz ihrer Herrschsucht und ihres Eigennutzes sein soll. Auch die Verdorbenheit des litterarischen Geschmacks erfüllt ihn mit Missmuth, da ihm an den Dionysien nicht einmal mehr eine Tragödie des Aischylos geboten wird. So steht es ihm denn wie eine beschlossene Sache fest, seinem Zorne gebührend Luft zu machen und wo möglich selber, da ein Anderer es doch nicht thut, einen Umschwung herbeizuführen. Hören wir desshalb, was er sagt.

Zunächst erhebt sich aus dem versammelten Volke Amphyteos und fordert vom Demos Reisegeld nach Sparta, um dort, wie die Götter es ihm geheissen, den Frieden abzuschliessen. Er wird verhaftet, ohne dass sich aber Dikaiopolis für ihn rührt als höchstens mit einigen Worten der Unzufriedenheit. Hierauf verkündigt der Herold die Rückkunft zweier Gesandtschaften, die alsdann zur Berichterstattung vortreten. An erster Stelle die, welche beim Perserkönige in Susa gewesen ist. Nicht weniger als zwölf Jahre hat sie gebraucht, um ihre Geschäfte in Asien zu beenden. Sie hätte es kürzer machen können; doch wären dann ja die Diäten nicht so lange gezahlt worden. Ihr Vortrag ist denn auch mit den grossartigsten Lügen ausgestattet, die darthun sollen, als sei der Zeitaufwand eine Sache der Noth gewesen. Daran angeschlossen werden die ärgsten Aufschneidereien über den Empfang, welchen die Herren bei den verschiedenen Satrapen und schliesslich beim grossen Könige gefunden haben. Zur Beglaubigung dessen, was sie am Ende ausgewirkt, wird Pseudartabas, der angebliche Botschafter des Königs, herangeführt. Er aber versteht nur persisch, weshalb der Sprecher der Gesandten zugleich den Dolmetscher in eigener Sache spielen muss: er übersetzt die Erklärungen des Pseudartabas in gutes Griechisch, sowie er und die Athener sie haben wollen. Aehnliches wiederholt sich in der Schilderung, welche die andere Gesandtschaft, die mit dem Thrakerkönige Sitalkes verhandelt hat, von ihrer Reise entwirft.

Der Demos ist bei dem Allen ganz Ohr und hat keine Ahnung, dass der nichtige Aufzug allein dazu dient, ihn aufs Gröblichste zu berücken. Die Vorspiegelung auswärtiger Hülfe, und sei sie noch so trügerisch, ist eben das, was ihn blendet und ihn in den unseligen Krieg, bei dem schliesslich Nichts herauskommt als Verarmung und Elend, immer tiefer hineintreibt. Die Volksbethörer, die den Krieg wünschen, weil sie nur bei allgemeinem Ruin sich die Taschen füllen können, haben ein leichtes Spiel, — es fühlt sich ja der einzelne Athener nicht um ein Haar breit anders als sie es sind. Der Dummste vom Demos ist immer noch gerieben genug, um selbst dem Klügeren ein Bein zu stellen; der ganze Haufe, wie er da thront auf seinen steinernen Bänken, gleicht einer Heerde betrogener Betrüger, wo jeder dem Andern etwas vorzuwerfen hat. Alle sind sie ergriffen von dem Gelüste der Aussaugung des Nächsten, und dieser Trieb hält sie trotz ihres sonstigen Zwiespaltes, welcher sie in den materiellen Interessen zu Hause scheidet, zusammen in dem Systeme der Knechtung, womit sie die übrige hellenische Welt

heimsuchen. Es ist dies das Gift, welches sich in den Leib des athenischen Staates ergossen hätte seit der Bekanntschaft mit dem Despotismus des Morgenlandes³⁸⁾, und es war etwas durchaus Seelenverwandtes, was die Athener der Herrschaft ihrer Demogogen und den Bündnissen fremder Machthaber in die Arme warf³⁹⁾.

Der selbstmörderische Krieg im Zusammenhange mit der beginnenden Barbarisirung des athenischen Geistes dürfte demnach für diesen Prolog die Unterlage hergeben. Dikaiopolis, dessen Gesinnung wir kennen, hat Alles mit angehört, und was ist von seiner Seite geschehen, um die Dinge in ein anderes Fahrwasser hinüberzuleiten? Hat er gesprochen, wie er es wollte, und hat er gekämpft für das, was er als einziges Mittel zum Heile ansieht? — Still hat er dagesessen, im besten Falle die Prahlereien der Gesandten mit ein paar spöttischen Redensarten begleitend wie zuvor die Festnehmung des Amphitheos. Dies ist der Beweis, wie wir eine Handlung im Prologe noch nicht zu suchen haben, wie dieser einzig und allein uns ein Bild der gegebenen Zeitlage bieten will. Die bezeichnendste Wendung bringt aber der Schluss der Scene. Amphitheos, obwohl von der Stadtwache abgeführt, ist inzwischen — mit Aufhebung aller Rücksicht auf das thatsächlich Mögliche — bei den Spartanern gewesen. Er bringt dem Dikaiopolis, und zwar nur diesem, den begehrten Frieden. Was Dikaiopolis bei der Empfangnahme desselben thut und spricht, lässt uns erkennen, dass er, der Held des Stückes, unter dem Frieden nichts Anderes versteht als Freiheit sinnlichen Genusses. So sehen wir denn in Dikaiopolis einen Mann, der die Gegenwart mit ihren Bestrebungen verurtheilt, der aber selber von ihrer Verderbtheit angenagt einem Ziele entgegengeht, welches sich über das Treiben der Zeit nicht wesentlich erhebt.

Wir haben somit bereits im Prologe ein umfassendes Zeitgemälde, in welchem der Natur der Sache gemäss auch die Kontraste nicht fehlen; denn es zeigen sich uns die Gegenstellungen von Altem und Neuem, von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, zum Theil sogar vereinigt in der Person des Dikaiopolis⁴⁰⁾. Zu einer theoretischen Untersuchung darüber kommt es indessen im Prologe noch nicht; denn eine solche gehört erst für die Epeisodia. Hierin liegt auch der Grund, wesshalb der Dichter den Dikaiopolis so wider Erwarten an sich halten lässt. Griffe Dikaiopolis, wie er es Anfangs beabsichtigt, sofort dazwischen, so wäre der Kampf, welcher den Inhalt des ersten Epeisodions bildet, vorweggenommen und der Prolog fiel als überflüssig fort. Dann aber würden wir in die bezeichneten Gegenstellungen zu plötzlich hineingerissen, — wir hätten noch keinen Boden, von dem aus der Held des Stückes an der Hand des Dichters den Feldzug gegen verwahrloste Zustände eröffnen soll.

Desshalb ist denn auch weder in den Acharnern noch in irgend einer der anderen Komödien schon der Prolog eine Arena für feindliche Zusammenstösse. Bereits oben war gesagt worden, dass

38) Belege für diese Sucht des *ἀρχαίων* und *βασιλεύειν*, wie sie den Athenern damals eigen war und sich noch über den Kreis der hellenischen Welt hinaus in unabsehbare Fernen verlor, bei Aristophanes Ritter 163 ff., 965, 1330 ff.; Wolken 203 ff.; Wespen 517 ff., 546 ff., 577; Vögel 185 ff., 467 ff., 1708 ff. Vergl. Klein II. 152 ff.

39) Unzweifelhaft im Sinne einer höhrenden Parodie ist es aufzufassen, wenn der Dichter in der Parabase desselben Stückes Vs. 646. sich rühmt, dass der König der Perser eine spartanische Gesandtschaft nach ihm gefragt habe. Man vergleiche nur Vögel 1028, um sich zu überzeugen, mit welchem Spotte er Prahlereien dieser Art geisselte.

40) Vergl. das, was oben über den Wandel der Charaktere gesagt ist. Dikaiopolis strebt offenbar der Materie zu; das hindert aber nicht, dass er noch mit dem einen Fusse im Alten steckt. Seine wirkliche Metamorphose folgt später.

die eigentliche Handlung erst durch die Parodos möglich wird, dass sie jedoch niemals als Selbstzweck erscheint, sondern stets als die Hülle eines höheren Gedankens. Hieraus nun folgt ohne Weiteres, dass der Prolog eine Einleitung im gewöhnlichen Sinne nicht sein kann. Um bei den Acharnern stehen zu bleiben, so ist dies schon deswegen klar, weil im sofortigen Anschluss an die Parodos ein Szenenwechsel eintritt, der mit der Volksversammlung, welche wir im Prologe gesehen haben, sachlich in keiner Verbindung steht. Nehmen wir die Dinge, die mit der Parodos anfangen, nach ihrem äusseren Faden, so konnte mit Ausnahme der wenigen Verse, wo Amphitheos dem Dikaiopolis von Sparta den Frieden bringt, der ganze Prolog fehlen. Daraus jedoch, dass der Prolog nach einer Seite hin entbehrlich ist, ergibt sich, dass er in anderer Beziehung bedeutsam sein muss, insofern er nämlich, wie gleichfalls an den Acharnern gezeigt worden, ein Bild der vorhandenen Zeitlage aufrollt. Ein solches Bild hat aber, wenn es nicht, wie im Syntagma, durch schulmässiges Zwiegespräch, sondern durch Bewegung und Leben versinnlicht wird, eine gewisse Vielheit von Hilfsmitteln nöthig, die denn auch im Prologe den breitesten Ausbau erhalten.

Es gehört diese Thatsache zum Wesen des *μῦθος*, wie die Komödie der Athener denselben entwickelt hat. Der *μῦθος* des Lustspiels der Sikelioten war grössten Theils die epische Sage, benutzt als Travestie für die parodische Zeichnung von Ständen und deren Sitten. Der *μῦθος* der megarischen Posse mochte einen einheitlichen Plan gar nicht enthalten, er scheint sich in rohe Ausfälle gegen die Eupatriden und namentlich gegen hervorragende Persönlichkeiten derselben aufgelöst zu haben. Hierzu im zwiefachen Gegensatze knüpften die attischen Komiker an das wirkliche Leben an und ersahen sich den Gesamttinhalt desselben als Tummelplatz ihrer Satire. Sie hatten zu viel Mannesmuth, um ihre Angriffe hinter einer mythischen Hülle zu verstecken. Ausserdem waren sie viel zu ernste und tiefe Naturen, als dass sie sich an einer Einzelkritik hätten genügen lassen. So warfen sie sich denn in den Strom des ganzen Lebens und fassten es in allen Fragen, welche den Angelpunkt des Treibens der Menschen bildeten. Sie folgten darin den Tragikern, welche allerdings nur mittelbar ihre Streiflichter auf die Gegenwart abgaben, aber doch immer auf die ganze⁴¹⁾, da jede ihrer Kunstschöpfungen ein Stück von dem enthielt, was wenigstens die Besseren im eigenen Inneren durchlebten. Die Komiker nahmen sich also die Tragödie zum Muster und zeichneten gleich ihr ein Bild der ganzen attischen Gesellschaft, so umfassend, dass die Meisten sich darin wieder erkannten. Der Zweck war in beiden Gattungen des Dramas ein kritischer, woraus schon von selber folgt, dass in der Tragödie wie in der Komödie das Irren der Menschen den Inhalt bildet, nur mit dem Unterschiede, dass dieses in der Tragödie als das Ergebniss eines Ankämpfens gegen die göttliche Macht erscheint, in der Komödie als das Merkzeichen tadelnswerther Bestrebungen, welche die Menschen zunächst der Ordnung des Diesseits gegenüber bethätigen. Die Weite des Gesichtskreises ist demnach beim Komiker keine geringere als beim Tragiker. Es bleibt da nur noch die eine Frage übrig, wesshalb der *μῦθος* der Tragödie und der Komödie in ihrer äusseren Anlage so sehr von einander abweichen. Die Sache erledigt sich einfach dahin, dass der Ernst der tragischen Muse die möglichste Geschlossenheit der Aktion nöthig macht, so dass Nichts in dieselbe hineingetragen wird, was nicht wirklich dem Bereich des von dem kämpfenden Helden erfüllten Gebietes angehört. Hierin liegt zugleich die Antwort auf den andern Theil der Frage, warum die Komödie einen straff angezogenen Plan nicht gebrauchen

41) Aristot. A. P. 6. 9: ἡ γὰρ τραγῳδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων, ἀλλὰ πράξεως καὶ βίου.

kann. Sie soll endigen mit einem αἶσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν⁴²⁾ und muss deshalb zur Zeichnung von Zuständen im Allgemeinen⁴³⁾, wobei die Verwicklungen ausgeschlossen sind, ihre Zuflucht nehmen. Wir haben sonach den μῦθος der Komödie im ausgedehntesten Sinne aufzufassen, entsprechend den Worten des Aristoteles A. P. 5. 3: τὸ δὲ μῦθος ποιεῖν οἷός τις Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις τὸ μὲν ἐξ ἀρχῆς ἐκ Σικελίας ἦλθεν· τῶν δὲ Ἀθήνησιν Κράτης πρῶτος ἤρξεν ἀφ' ἑμένου τῆς λαμβικῆς ἰδέας καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μῦθους. Nur dürfte nicht Krates diesen Wurf gethan haben, sondern Kratinos, der sicher nicht jünger war als Krates und ohne Zweifel begabter⁴⁴⁾.

Hiermit wird allerdings zuvörderst bloss behauptet, dass eine Komödie ihrem gesammten Umfange nach den μῦθος in der entwickelten Bedeutung zu veranschaulichen habe, nicht aber, dass dieses auch der Prolog thun müsse. Doch hebt sich diese scheinbare Schwierigkeit sehr leicht. Der Wandel, welchen der komische Held an seiner Persönlichkeit durchmacht, enthält nothwendig gewisse Abschnitte, welche den Helden auf den verschiedenen Stufen seines Wollens zeigen. Diese Abschnitte aber sind die Epeisodia, deren jedes uns wirklich ein eigenes Bild aus dem Leben des Helden bietet und eine sichere Umschau über ein weites Feld ermöglicht. Ob ein Epeisodion durch das andere gesteigert wird oder ob sich die Epeisodia nach ihrem Inhalte in zwei gesonderte Hälften auseinanderlegen⁴⁵⁾, das hängt vom Plane einer jeden Komödie ab. Wenn nun jedes einzelne Epeisodion ein selbständiger Ausschnitt des Ganzen ist und demgemäss als ein ὅλον im Kleinen⁴⁶⁾ für die Summe der in ihm enthaltenen Dinge den Namen μῦθος beanspruchen darf, so wird man auch dem Prologe einen eigenen μῦθος nicht gut versagen können⁴⁷⁾ und zwar um so weniger, als er von der eigentlichen Handlung, die erst mit der Parodos anhebt, durch diese geschieden ist. In den Acharnern hat sich diese Trennung als eine sehr handgreifliche herausgestellt, insofern durch den Scenenwechsel, welcher am Ende der Parodos dort eintritt, jeder sachliche Zusammenhang zwischen dem Prologe und dem ersten Epeisodion aufgehoben wird. Eine solche Veränderung der Bühne an dieser Stelle hat sich zwar nicht zur Regel ausgebildet⁴⁸⁾; aber trotzdem ist bei den einzelnen Komödien der Beweis sehr bequem zu führen, dass der Prolog als

42) Aristot. A. P. 5. 3.

43) Der Anonymus *περὶ κωμ.* bei Bergk IX. 1: διαφέρει δὲ κωμῳδία τραγῳδίας, ὅτι ἡ τραγῳδία ἱστορίαν ἔχει καὶ ἀπαγγελίαν πράξεων γενομένων, ἡ δὲ κωμῳδία πλάσματα περιέχει βιωτικῶν πραγμάτων.

44) Meineke *quaest. scen.* I. 26. hielt noch an Krates fest. Bergk *comm. de rel. com. Att. ant.* 266. setzte zuerst den Kratinos wieder in sein Recht ein. Der wahre Sachverhalt ergibt sich aus dem Schol. zu Aristoph. *Rittern* Vs. 537. und aus dem Anonymus *περὶ κωμ.* bei Bergk III. 7 und 8. Vergl. hiermit die glänzende Schilderung, die Aristophanes in den *Rittern* Vs. 526 ff. vom Kratinos entwirft, wogegen doch das dem Krates Vs. 537 ff. ertheilte Lob sehr zurücktritt. Schon Aristophanes nennt den Krates an zweiter Stelle.

45) Ersteres ist z. B. in den *Rittern* der Fall, Letzteres in den *Thesmophoriazusen* und in den *Fröschen*.

46) Aristot. A. P. 12. 2: ἐπεισόδιον μέρος ὅλον ἔστι.

47) Aristot. A. P. 12. 2: ἔστι δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου. Dies ist gleich der vorigen Stelle in Anm. 46. allerdings zunächst nur von der Tragödie gesagt, doch gilt es von der Komödie in noch höherem Masse.

48) Ausser den Acharnern sind es nur noch die *Lysistrata* und die *Thesmophoriazusen*, wo die Parodos von einem Scenenwechsel begleitet ist. In der *Lysistrata* findet er unmittelbar mit der Parodos des Chores statt, in den *Thesmophoriazusen* ein wenig vorher, doch so, dass wir eine Ankündigung der Parodos darin sehen müssen. In den *Wolken*, im *Frieden* und in den *Fröschen* haben wir schon mitten im Prologe eine Veränderung der Bühne, und wenn auch hier wie in der *Lysistrata* und in den *Thesmophoriazusen* der Riss, welcher dadurch in die Handlung kommt, kein so auffallender ist, so lässt sich trotzdem sehr deutlich wahrnehmen, dass das, was demselben vorangeht, die Spuren einer gewissen Selbständigkeit an sich trägt.

ein ziemlich eigenartiges Gebilde dasteht, das seinen gesonderten *μῦθος* besitzt. Dieser *μῦθος* steht natürlich mit dem Inhalt der Epeisodia in irgend einer ideellen Verbindung, womit aber durchaus nicht gesagt ist, dass dieser Faden immer ein sehr in die Augen fallender sein müsse. Das bleibt jedoch die Regel, dass dieser *μῦθος* einer Klarlegung der vorhandenen Verhältnisse gewidmet ist.

Zum *μῦθος* tritt nun nach Aristoteles noch zweierlei, *ἦθος* und *διάνοια*. Unter *ἦθος* versteht er den objektiven Gedankenkern, der die Personen eines Dramas, wenigstens die wichtigsten, bei markiger Individualität zugleich als Gattungstypen kennzeichnet; unter *διάνοια* die subjektive Gefühlsrichtung, welche ihnen als einzelnen Menschen innewohnt.⁴⁹⁾ Hiernach wird da das meiste *ἦθος* vorhanden sein, wo das Denken noch nicht auf der Reflexion beruht, sondern auf Grundsätzen, welche eingepflanzt durch die Erziehung und befestigt durch Lebensschicksale zu einer gewissen Kraftfülle herangereift sind. Die Reflexion wirkt, wenn nicht in der Sittlichkeit des Menschen ein Gegengewicht gegeben ist, nothwendig auflösend; die Grundsätze sind ihrem innersten Wesen nach sammelnd, das Individuum zum Dienste eines grösseren Ganzen, wie z. B. der Familie, des Staates, tüchtig machend. Desshalb wird sich das höchste Mass der *διάνοια* da zeigen, wo der Sinn für ein allgemeines Gut seinen Einfluss verloren hat und die persönliche Neigung ohne die nöthige sittliche Unterlage das Regierende im Menschen ist. Selbstverständlich gehört das *ἦθος* vorzugsweise dem Epos und der Tragödie, weil dort der Mensch hauptsächlich als das Glied einer höheren Einheit auftritt und deren allgemeine Erscheinungsart auch in seiner Person mit Bewusstsein wiedergibt. Doch ist darum die *διάνοια* vom Epos und der Tragödie nicht ausgeschlossen, weil jeder Mensch neben dem, was er als annähernd objektive Grundlage in sich trägt, eine entsprechende Beimischung subjektiven Wollens aufweist. Beim Aischylos ist das *ἦθος* der herrschende Faktor, beim Sophokles halten sich *ἦθος* und *διάνοια* die Wage, bis dann endlich in naturgemäsem Fortschritt beim Euripides die *διάνοια* das Uebergewicht erlangt. Das Lösungswort der Zeit des Euripides ist eben Subjektivität und Willkür, bestehend in allgemeinem Abfall von der Weise der Väter, welche die Geister im Frieden des Gewissens und in charaktvoller Sicherheit behütet hatte. Das Ergebniss des Zersetzungsprozesses, der die von ihrer Vergangenheit sich lösende Gesellschaft in ihre Naturelemente auseinanderlegte, war auf dem Felde der Litteratur die Komödie. Wenn diese daher das so gründlich veränderte Leben des Staates zu ihrem Inhalte nahm, so konnte die Gemüthsstimmung ihrer Personen keine andere als die *διάνοια* sein. Nun wissen wir aber, dass die Dichter der alten Komödie als ihr Ideal die Marathonische Zeit im Herzen trugen und dass sie die Rückkehr zu dieser als den alleinigen Weg der Rettung ansahen. Bei ihrer bekannten Vorliebe für Aischylos kann sonach nicht bezweifelt werden, dass sie dem *ἦθος* geneigter waren, und es lässt sich die Voraussetzung hegen, dass sie diesem auch in ihren Komödien Berücksichtigung geschenkt haben. Diese Annahme wird um so nothwendiger, als uns bekannt ist, dass jede Komödie in mehr oder weniger erkennbarer Weise die Gegenstellung zweier Zeitalter im Hintergrunde hat und dass mit Ausnahme der Thesmophoriazusen sämtliche Stücke des Aristophanes ein Syntagma oder irgend einen anderweitigen Ersatz dafür aufzeigen, in welchem diese beiden Zeit-

49) Aristot. A. P. 6. 5—7. Ich glaube nicht, dass Stellen wie Wespen 1044. 1050. Friede 750. gegen die Anwendung dieser Begriffe auf die Komödie streiten. Einer anderen Ansicht folgt freilich der Anonymus bei Bergk XI. 7: *ἦθη κωμωδίας τὰ τε βωμολόγια καὶ τὰ εἰρωνικά καὶ τὰ τῶν ἀλαζόνων· διανοίας μέρη δὲ οὐκ ἔχοντα γνῶμη καὶ πίστις*. Doch scheint mir die ganze Sinnesart des Aristophanes Veranlassung genug, die tragische Terminologie des Aristoteles selbst für die Komödie beizubehalten.

alter mit ihren Gefühlsrichtungen sichtbar einander zum Wettstreit gegenüberreten. Ein solcher Kampf muss auf einer von beiden Seiten ein bestimmtes $\gamma\theta\omicron\varsigma$ zum Ausdruck bringen, am unzweideutigsten da, wo für die alte Zeit, welche an sich schon $\gamma\theta\omicron\varsigma$ ist, das Wort ergriffen wird. Es liegt aber in der Natur der Sache, dass eine so hoch gehaltene Disputationspartie nicht mit einem Male entbrennen kann, dass vielmehr eine Vorbereitung dazu stattzufinden hat, die auch schon eine Art von $\gamma\theta\omicron\varsigma$ in sich schliesst. Ich meine hier das niedere Syntagma, welches durch die Dazwischenkunft des Chores zum Ausbruche kommt in unmittelbarer Anfügung an die Parodos. Weiter jedoch zurückgehen können wir nicht, da allein der Chor die prinzipiellen Gegensätze auf einander stossen lässt. So bleibt denn in den Prologen nur Raum für die $\delta\acute{\alpha}\nu\omicron\iota\alpha$, und diese ergeht sich da in allerhand merkwürdigem Spiele. Ein solches aber fordert, wie wir nebenbei schon an den Acharnern gesehen haben, eine entsprechende Fülle der Scenerie oder doch wenigstens einen verhältnissmässigen Reichthum von Personen, weil, wenn einmal die Verwicklungen ausgeschlossen sein sollen, ein umfassendes Zeitbild kaum anders zu geben ist als mit Hülfe eines ansehnlichen Rüstzeuges, das erst, sobald Rede und Gegenrede ihren Anfang nimmt, entbehrlich wird. Da ist nun das, worauf sich unsere Aufmerksamkeit sofort hinlenkt, die grosse Menge der protatischen Rollen⁵⁰⁾, welche als den Prologen eigenthümlich ihr Theil dazu beitragen, den Ausbau derselben ganz selbständig zu gestalten. Hierher gehören, um nur einige zu nennen, in den Vögeln der Zaunkönig, in den Wolken der Schüler, in den Thesmophoriazusen der Diener des Agathon, in den Fröschen Charon, in den Acharnern Amphitheos; etwas verschieden in den Vögeln Tereus, in den Thesmophoriazusen Agathon, in den Fröschen Herakles. Die wenigen hier von mir angeführten sind, wie man sogleich bemerken wird, einander sehr ähnlich. Sie alle erfüllen in höchst gelungener Weise den Zweck, dem Helden des Lustspiels, wenn auch theilweis mit Widerstreben, fördernd zur Hand zu sein. Anderer Art sind in den Acharnern der Herold und die zwei Gesandten mit ihrem Aufzuge, im Frieden die sieben Mädchen⁵¹⁾ und der Kriegsgott Polemos mit seinem Sklaven Kydoimos, welche sich den Plänen des Helden hindernd in den Weg stellen. Eine solche Gegnerschaft ist aber gewöhnlich keine sehr ernst gemeinte und weicht häufig sogar am Schluss der Heiterkeit, bis dann endlich der Chor erscheint und einen wirklichen Kampf der einander feindlich gesinnten Parteien herbeiführt. Nun könnte man freilich sagen, dass durch die Art, wie sich protatische Personen dieser Gattung gegen den Helden des Stückes benehmen, der spätere Ideenstreit eingeleitet werde und insofern der Prolog doch wirklich ein integrierendes Glied der Handlung ausmache. Hierauf ist jedoch zu erwidern, dass die Gegnerschaft dieser protatischen Figuren meist aus ganz unbedeutenden persönlichen Beweggründen hervorgeht und eine prinzipielle Ansicht von den Dingen wohl nur in den Acharnern durchblicken lässt. Aber gerade desswegen ist dort jeder nähere Zusammenstoss gemieden, so dass eigentlich nur ein neutrales Nebeneinander stattfindet. Vielleicht mochte Dikaiopolis seinem anfänglichen Vorsatze zuwider es nicht wagen, vor dem versammelten Volke — denn auch dieses werden wir, weil aus

50) $\Pi\rho\omicron\tau\alpha\iota\varsigma$ ist ein von alten Grammatikern gebrauchter Name für den Prolog. Vergl. Eichstädt de dramate comico satyrico Leipzig 1793. S. 110. Ueber die eigentliche Bedeutung vergl. Schol. zu den Thesmoph. 1175: $\pi\rho\omicron\tau\alpha\iota\varsigma = \text{quaestio}$, $\pi\rho\tau\epsilon\lambda\epsilon\iota\nu = \text{quaestionem proponere}$. Vergl. Suidas IV. 490. 491.

51) Die Mädchen im Frieden 114 ff. sind allerdings zugleich auch ein Parachoregem; doch wird hernach gezeigt werden, dass diese Art des Parachoregems nichts Anderes als eine protatische Beihülfe ist.

stummen Personen bestehend, als ein protatisches πρόσωπον im Grossen aufzufassen haben⁵²⁾ — sich zu erheben. Der Monolog, womit er das Stück eröffnet, ist so heftig, dass man kaum einen anderen Grund für seine Zaghaftigkeit finden kann, wofern man nicht in derselben bereits einen Vorboten der Genusssucht sehen will, die er bald genug herauskehrt. Immer jedoch enthält sein Schweigen einen starken Widerspruch, und es ist somit gerade an diesem Prologe recht deutlich wahrzunehmen, wie der Prolog der Handlung noch gar nicht dienen sollte und wie die protatischen Personen vom Dichter zu Hülfe genommen sind, um die Aktion, die sonst zu schnell losbrechen könnte, zu hemmen. Hierfür spricht auch der Umstand, dass selbst die Klasse protatischer πρόσωπα, welche den Absichten des Helden sich anbequemt, dies immer nur langsam und halb mit Widerwillen thut. Der Grund kann kein anderer gewesen sein als dieser: der Prolog war einmal da, und der Dichter hatte nicht Lust, ihn preiszugeben. Er füllte ihn mit protatischen Personen, weil es ihm sonst in den meisten Komödien, ohne der Handlung der Epeisodia vorzugreifen, wohl würde schwer geworden sein, eine genügende Stärke für den Prolog herauszubringen. Hiermit soll aber nicht gesagt sein, dass desswegen der ganze protatische Apparat unnütz wäre. Für die Handlung im Grossen ist er es freilich, nicht jedoch für den μῦθος des Prologes, den sie veranschaulichen helfen und der doch auch wieder im Dienste der Gesamttidee steht. So vertreten Tereus und der Zaunkönig in den Vögeln das durch die windigsten Gaukeleien leicht bethörbare athenische Volk.⁵³⁾ So sind Agathon und sein Diener in den Thesmophoriazusen die leibhaftigen Typen des durch den Einfluss der Euripideischen Muse entnervten Geschlechtes. An den Acharnern ist der Beweis schon oben geführt worden, und auch für die übrigen Komödien ist er nicht schwer herbeizuschaffen.

Bei dieser Gelegenheit scheint es gut, auf den geistigen Unterschied aufmerksam zu machen, der zwischen den protatischen Personen und einer Anzahl stehender Charaktere obwaltet, welche in den meisten Komödien gegen das Ende hin auftreten, um die im Syntagma geschaffene neue Ordnung der Dinge zu stören oder auszubeuten, wie in den Acharnern die beiden Sykophanten, der Megarer, der Boioter, der Landmann und der Brautführer es thun. Diese haben ohne Ausnahme eine dramatische Bedeutung, indem das Ergebniss ihres Erscheinens, ihre Abweisung oder ihre Aufnahme, in den Kreis der Handlung nothwendig hineingehört. Dikaiopolis, um bei dem Beispiele aus den Acharnern stehen zu bleiben, gründet sich eine neue Welt, an der aber — und das ist die ernste Seite an diesem Wollusttaumel — die Sykophanten keinen Gewinn haben sollen. Wenn wider Erwarten der arme Bauer, der durch die Feinde sein einziges Stiergespann verloren hat und nun gern vom Frieden etwas geniessen möchte, abschlägig beschieden wird, so dürfte darin der Eigennutz zu erkennen sein, welcher dem entfesselten Sinnentriebe des Dikaiopolis als Ergänzung eigen ist. Die Hartherzigkeit ist in ein komisches Gewand gekleidet, damit die Landleute, die etwa im Theater sitzen, fühlen, es könne nicht Friede werden, wenn nicht auch sie thatkräftig für denselben wirken. Diese Art von Charakteren hat die durch das Syntagma bis zu einem gewissen Grade vollendete Handlung zur Voraussetzung und erfüllt somit einen bestimmten dramatischen Zweck. Einen solchen aber haben die protatischen Personen gar nicht; sie stehen zur Aktion selbst, die erst nach dem Prologe anfängt,

52) Ganz wie in der *Lysistrata* die spartanischen, die korinthischen und die boiotischen Weiber, welche am Ende des Prologes in ihre Heimath entlassen werden.

53) Vergl. Klein II. 152 ff., namentlich 159 ff.

in keinerlei Beziehung und dienen lediglich zur Vervollständigung des im Prologe zu gebenden Bildes der bestehenden Verhältnisse.

Den wichtigsten Platz unter den protatischen Personen behaupten indess die Sklaven; denn obwohl diese ihre Herren auch über die Parodos hinaus durch die ganze Komödie hindurch begleiten, so nehmen sie doch nicht selten den Prolog fast allein in Beschlag, wesshalb es unmöglich ist, über den Prolog der Komödie zu reden, ohne den Sklaven eine besondere Aufmerksamkeit zu widmen. Dieser auffallend häufige Gebrauch der Sklaven muss seine besondern Gründe gehabt haben, denen nachzugehen wohl der Mühe werth sein dürfte. Doch wollen wir zuvor einen anderen Gegenstand erledigen, der gleichfalls dem protatischen Bereich angehört, und das ist die Frage vom Parachoregem.

Ich kann natürlich nicht daran denken, mich weitläufig über die einzelnen Erscheinungsformen des Parachoregema auszulassen, weil alsdann Vieles zu erörtern wäre, was den Prolog nicht weiter angeht. Ich beschränke mich darauf, die Hauptsachen anzugeben, doch so, dass die Rücksicht auf den Prolog hierbei bestimmend bleibt. Nach der schönen Untersuchung von Julius Richter⁵⁴⁾ scheint es klar, dass man unter dem Parachoregem dreierlei zu verstehen hat: erstens die vom Choregen über die Dreizahl hinaus gestellten ausserordentlichen Schauspieler⁵⁵⁾; zweitens einen von dem nämlichen Choregen ausgerüsteten Nebenchor, der in einer vom Ermessen des Dichters abhängigen Stärke entweder mit dem Chore der Vierundzwanzig in die Orchestra einzieht oder später — sei es in der Orchestra, sei es auf dem Proskenion — dazutritt⁵⁶⁾; drittens eine vom regelmässigen Chor der Vierundzwanzig, unter Umständen auch nur von einem Theile desselben, ausserhalb des Kreises seiner eigenen Rolle hinter dem Proskenion oder auf demselben vorgetragene Gesangpartie. Prüfen wir diese drei Arten des Parachoregema hinsichtlich ihrer etwaigen Verwendung im Prologe, so fällt die zweite von selber fort, da sie ein Zusatzmoment zur Parodos in sich schliesst. Sonach bleiben uns nur die erste und dritte als für den Prolog in Rede kommend. Die erste kann alle Theile der Komödie in gleicher Weise treffen und findet somit im Prologe keinen alleinigen Gebrauch, wesshalb wir

54) Richter proleg. ad Vesp. S. 30 ff. und proleg. ad Pac. S. 40 ff.

55) Pollux IV. 110: εἰ τέταρτος ὑποκριτὴς τι παραφθίγγεται, τοῦτο παραφθίγγημα ὀνομάζεται. Doch darf man die in der Tragödie übliche Dreizahl der Schauspieler nicht auch für die Komödie als nur ausnahmsweise übertretenes Gesetz geltend machen. So wird man sich, um nur ein Beispiel anzuführen, den Prolog der Acharner nicht gut ohne sechs Schauspieler denken können. Die Herausgeber thun Unrecht, dem zweiten und dritten Schauspieler eine unverhältnissmässige Anzahl von Rollen aufzuladen; denn man begreift nicht recht, wie eine solche Vorstellung, selbst die Möglichkeit eines so schnellen Umkleidens zugegeben, noch die mindeste Illusion zu gewähren im Stande war. Die Theorie von den sogenannten versteckten Plätzen muss vollends weichen. Genug, die Zahl der parachoregematischen Rollen ist zu erweitern. Es scheiden sich alsdann die Schauspieler in ὑποκριταὶ καὶ ἐξοχήν und παραφθίγγματα. — Hiermit ist aber nicht zu verwechseln das παρασκήμιον, worüber Richter proleg. ad Vesp. S. 33. 34. Beispiel: Aisch. Agam. 1047 ff. ed. Dindorf.

56) Beispiele: der Knabenchor in der Parodos der Wespen und der Chor der Karkiniten ebendasselbst in der Exodos. Ersterer erscheint mit dem Chore der Vierundzwanzig in der Orchestra; letzterer agirt auf dem Proskenion, steigt dann aber in die Orchestra zum eigentlichen Chore hinab. Beide Parachoregema zählen, wie Richter proleg. ad Vesp. S. 53 ff. darthut, wahrscheinlich je vierzehn Mann. Der Knabenchor wird Vs. 408. weggeschickt, der Chor der Karkiniten kommt Vs. 1500 ff. Zum Umkleiden war also Zeit genug, wesshalb wohl beide Parachoregema von denselben Personen gegeben wurden. — Ein drittes Beispiel die Chöre der Athener und der Spartaner am Schluss der Lysistrata. Jeder der beiden Halbchöre wird hier aus zwölf Mann bestanden haben, so dass für das ganze Parachoregem die Stärke des ordentlichen Chores der Vierundzwanzig herauskam. Der Schwung der Exodos des Stückes macht eine solche Annahme nöthig. Beide Halbchöre des Parachoregema blieben auf dem Proskenion.

hier einfach darüber hinweggehen⁵⁷⁾. Die dritte aber berührt nur den Prolog und fordert demzufolge eine besondere Erwähnung. Wir haben von ihr in den uns erhaltenen Stücken des Aristophanes drei Beispiele: in den Fröschen (Vs. 209 ff.), in den Thesmophoriazusen (Vs. 104 ff.) und im Frieden (Vs. 114 ff.).

Ich beginne mit dem in den Fröschen; denn dieses ist das bekannteste⁵⁸⁾, weil nach ihm das Stück seinen Namen empfangen hat. Zum Mindesten versah es den Dienst eines lustigen Zwischenspiels, indem die Frösche durch ihr *βρεκεκὲς κοῶς κοῶς* die Hörer an das erinnerten, was diese in dem Stadtviertel der *Λύμαι*, wo die Lenaien gefeiert wurden, oft genug mochten zu hören haben⁵⁹⁾. Entgegen der Meinung von Theodor Kock halte ich es jedoch nicht für unwahrscheinlich, dass Aristophanes in heiterem Erguss seiner Laune daneben das falsche Pathos der neueren Dithyrambendichter und Tragiker ironisiren wollte, zumal das ganze Stück auf eine Verurtheilung des Euripides hinausläuft. Stark aufgetragen ist die Parodie allerdings nicht, da der Gesang von harmlosester Fröhlichkeit durchwehet wird; aber ganz wegleugnen lässt sie sich eben so wenig, wenn die Frösche sich ihrer Freundschaft mit Apollon und den Musen rühmen und dann wiederholentlich mit einem derben *βρεκεκὲς κοῶς κοῶς*⁶⁰⁾ dazwischenfallen. Ein solches *ἐφ' ὀμνίου*⁶¹⁾ unmittelbar hinter den Anrufungen verschiedener Götter kann nur parodisch wirken, und es wird die Annahme gerechtfertigt sein, dass der Dichter die Sitte der damaligen Dithyrambiker und Tragödienschreiber, die Namen der Götter bei jeder Gelegenheit sogleich zur Hand zu nehmen, gelinde habe bespötteln wollen.

Das zweite Parachoregem, das in den Thesmophoriazusen⁶²⁾, ist eine offene Verhöhnung des modernisirenden Agathon mit seiner Sentimentalität und seinen zerfahrenen Rhythmen, vollständig passend zu der Idee des Stückes, welches die von dem neueren Poetengeschlechte und namentlich vom Euripides⁶³⁾ gepflegte Verderbung des alten Heldengeistes an den Pranger stellt.

Das dritte Parachoregem, das im Frieden⁶⁴⁾, hat bei seinem weinerlich elegischen Anstrich um so handgreiflicher einen parodischen Charakter, als der himmelansteigende Held der Komödie,

57) Soweit sie den Prolog angeht, ist sie überdies schon unter den protatischen Rollen besprochen worden.

58) Schol. zu den Fröschen 209: ταῦτα καλεῖται παραχορηγήματα, ἐπεὶ οὐχ ὁρῶνται ἐν τῷ θεάτρῳ οἱ βάτραχοι οὐδὲ ὁ χορός. ἀλλ' ἔσωθεν μιμοῦνται τοὺς βατράχους· ὁ δὲ ἀληθὺς χορὸς ἐκ τῶν εὐσεβῶν νεκρῶν συνέστηκεν.

59) Theodor Kock Einleitung zu seiner Ausg. der Frösche S. 34.

60) Schol. zu den Fröschen 209: ἐπιφθεγμα δὲ ποιὸν τοῦτο· κέχρηται δὲ αὐτῷ ὡς ἐφ' ὀμνίου ὁ τῶν βατράχων χορός.

61) S. Anm. 60.

62) In den Scholien zu Vs. 101. wird freilich das Parachoregem geleugnet. Das eine Scholion lautet: ὁ Ἀγάθων ὑποκριτικὰ μέλη τίως ποιεῖ· ἀμφοτέρω δὲ αὐτὸς ὑποκρίνεται. Das andere: μονωθεὶς ὁ Ἀγάθων ὡς πρὸς χορὸν, οὐχ ὡς ἐπὶ σκηνῆς. ἀλλ' ὡς ποιήματα συντιθεῖς· διὸ καὶ χορικά λέγει μέλη αὐτὸς πρὸς αὐτόν, ὡς χορικά δέ. Diese Erklärung ist aber falsch; denn durch den ganzen Gesang gehen Aufforderung und Antwort so deutlich hindurch, dass man nur an einen getrennten Vortrag denken kann. Agathon hat bei sich im Hause einen Jungfrauenchor, den er als *χοροδιδάσκαλος* für eine Tragödie einübt. Das nimmt auch Brunck an (zu Vs. 104. in seiner Ausg.); nur scheint er sich die Sache so vorzustellen, als umfasse das Ekkyklem (vergl. Vs. 96, vergl. Anm. 67) auch diesen Chor: *Agathonem comitantur actores tragici chori, quem ille erudiebat proximisque ludis populo exhibiturus erat*. Doch bleibt der Chor hinter der Bühne. Ueber die Bestimmung dieses Chores vergl. Bothe zu Vs. 101.

63) Selbstverständlich nur im Sinne des Aristophanes gemeint.

64) Schol. zum Frieden 114: τὰ τοιαῦτα παραχορηγήματα καλοῦσιν, οἷα νῦν τὰ παιδία ποιεῖ καλοῦντα τὸν πατέρα· εἴτα πρὸς οὐδὲν ἐπὶ τοῖς τοῖς χρήσεται.

Trygaios, das komische Abbild des Euripideischen Bellerophontes ist⁶⁵). Auch merkt der Scholiast ausdrücklich an, dass der Gesang des Vaters und der Mädchen fast Nichts als Brocken des Euripides enthält⁶⁶).

So viel über die drei Parachoregemen ihrem dramaturgischen Zwecke nach. Dazu noch Einiges über die Form ihres Vortrages, soweit diese mit beiträgt, jenen deutlich zu machen.

Von allen drei Parachoregemen scheint es festzustehen, dass sie gesungen sind, — vom dritten wenigstens zum Theile. In den Fröschen und in den Thesmophoriazusen wird es durch eine Reihe bestimmter Ausdrücke geradezu gesagt. Im Frieden geschieht dies zwar nicht; doch lässt sich für die Partie von Vs. 114. bis Vs. 123, wenn nicht jeglicher Eindruck schwinden soll, kaum etwas Anderes als Gesang annehmen. Das Gleiche würde, auch wenn jeder weitere Anhalt fehlte, in den zwei anderen Parachoregemen der Fall sein müssen, indem erst durch den Gesang die Parodie vollständig wird. Letztere erfährt ausserdem in den Thesmophoriazusen eine Steigerung durch das Ekkyklem⁶⁷), welches den Agathon, der gemeinsam mit dem drinnen weilenden Chore seine Responsorien absingt, für die Zuschauer sichtbar macht.

Die beiden Parachoregemen in den Fröschen⁶⁸) und in den Thesmophoriazusen⁶⁹) finden hinter der Bühne statt, ohne Frage unter Betheiligung des ganzen Chores. Das Parachoregem im Frieden⁷⁰) geht auf dem Proskenion vor sich und zählt, wie Richter als glaubhaft dargethan hat⁷¹), sieben Personen. Hiernach werden die Verse 114—118 von den sieben Töchtern gemeinsam gesungen, wie denn auch die Antwort des Vaters (Vs. 119—123) an alle Töchter zugleich gerichtet ist. Dann folgen sieben Anreden der Töchter an den Vater und sieben Antworten des Vaters, wo wir, um der Scene nicht alle Lebendigkeit zu nehmen, uns vorzustellen haben, dass mit jeder neuen Ansprache an den Vater eine andere Tochter redet, und ebenso, dass mit jeder neuen Antwort der Vater zu einer anderen Tochter spricht, so dass ganz von selber die Zahl Sieben für die Stärke des Parachoregemes herauskommt.

Fassen wir demnach das Gesagte zu einer Schlussübersicht zusammen, so dürfte sich herausgestellt haben, dass das Parachoregem mit dem $\mu\upsilon\theta\omicron\varsigma$ des Prologes und insofern auch des Stückes in Verbindung steht, dass aber der eigenthümliche Ausbau desselben den Prolog zu einem mehr oder

65) Schol. zum Frieden 76. und Ribbeck zu den Acharnern 397. (427. ed. Bergk.)

66) Schol. zum Frieden 114. 119. 125.

67) Das Ekkyklem ist ein tragisches Bühnenmittel, namentlich von Euripides und dem jüngeren Geschlechte der Tragiker angewendet. Vergl. Richter zu den Wespen 1475. Wenn demnach Aristophanes, welcher im Frieden Vs. 785. die $\mu\eta\lambda\lambda\alpha\nu\omicron\delta\iota\zeta\alpha\iota$ aufs bitterste verspottet, davon Gebrauch macht, so thut er es meistens zum Zwecke der Parodie. Eine dem Beispiel in den Thesmophoriazusen auffallend ähnliche Situation bietet das Ekkyklem in den Wolken 184. und das in den Acharnern 408. — ersteres im Prologe, letzteres in einem prologartigen Stücke des ersten Epeisodions. Dass solche Scheinbilder eines zweiten Prologes den Epeisodien nicht fremd sind, erhellt aus der Scene in den Fröschen Vs. 460 ff. Es wird sonach die Behauptung gestattet sein, dass auch das Ekkyklem unter die protatischen $\pi\acute{\alpha}\rho\epsilon\rho\gamma\gamma\alpha$ zu rechnen ist. In den laufenden Text habe ich desswegen die Sache nicht aufgenommen, weil sich das Ekkyklem in allen Theilen der Komödie findet. Nirgends jedoch ist der Effekt ein so durchschlagender wie in den Prologen, weil hier gerade das, was sich daran knüpft, ein $\epsilon\iota\delta\omicron\varsigma$ für sich darstellt, und es mag deshalb der Gegenstand wenigstens nebenbei erwähnt werden.

68) S. Anm. 58.

69) S. Anm. 62.

70) S. Frieden Vs. 110 ff.

71) Richter proleg. ad Vesp. 31. 32.

minder selbständigen Ganzen stempelt. Denn es lässt sich wohl schwerlich leugnen, dass es mit dem Parachoregem nebenbei auf ein spasshaftes Einschießel abgesehen war.

Ein *πάρεργον* anderer Art wird gebildet durch eine Gattung protatischer Personen, die einer besonderen Behandlung würdig ist und die ich mir absichtlich bis zu diesem Punkte aufgespart habe, weil damit die abgeschiedene Stellung des Prologes ihren Schlussstein erhält⁷²). Ich meine die Sklaven. Ihr Auftreten ist in der ganzen alten Komödie, vornehmlich aber in den Prologen, ein so häufiges, dass eine Untersuchung über die Gründe, welche diese Thatsache veranlasst haben mögen, sich nicht umgehen lässt. Ein kleiner Fingerzeig dürfte uns geboten werden durch einen Rückblick auf den Ursprung der Komödie, soweit dieser offen vor uns liegt. Zunächst scheint da die Komödie der Dorer im Peloponnesen wichtig, weil diese die Vorläuferin des attischen Lustspiels gewesen ist. Sie aber begann als bauerlicher Karneval der Winzer in den dienstbaren *κῶμοι*⁷³), welche, politisch unberechtigt, an gewissen Tagen des Jahres, so namentlich zur Zeit der Weinlese, in harmloser Lust sich auszutoben die Freiheit hatten. In welche Form die unter gegenseitigen Neckereien hierbei stattfindenden Scherze der Dionysosverehrer gekleidet gewesen sind, ist nicht überliefert, da sich solche *αὐτοσχέδια-σματα* von selber der Aufzeichnung entzogen; das aber darf kaum bezweifelt werden, dass die Sklaven ihren gebührenden Antheil daran hatten. Auch sie sollten einmal die Plagen des Lebens in das Meer der Vergessenheit werfen, — überdies waren ihre Witze wohl nicht die schlechtesten, wie das zahlreiche Stellen aus Aristophanes beweisen. Nach dem Beispiel aus den Acharnern Vs. 243. zu schliessen, wurde bei diesen Aufzügen der Phallos von einem Sklaven getragen, von dem man doch nicht wird glauben wollen, dass er sich stumm verhalten habe. Er war es gewiss ebensowenig wie seine Mitsklaven, die wir uns schwerlich von der Feier ausgeschlossen denken können⁷⁴).

Nicht anders mag die Sache in der megarischen Posse gewesen sein. Auch sie war ein Erzeugniss der niedern Schichten der Gesellschaft, die sich um Ol. 45. (597 v. Chr.) gegen ihre bisherigen Herren, die Eupatriden, erhoben und nach der Vertreibung des Tyrannen Theagenes die Demokratie einrichteten. Die neugeschaffene Volksherrschaft wucherte zu einem wilden Pöbelregiment empor, und dieses ersah sich die Komödie, welche vorher ein harmloser naturalistischer Schwank gewesen war, als Waffe eines fortgesetzten Angriffes gegen die Vornehmen⁷⁵). Sicher fanden in diesem plebejischen Lustspiel die Sklaven eine ausgiebige Verwendung⁷⁶), wofür namentlich der Umstand spricht, dass Maison die Sklavenrollen als stehende Charaktere in die Komödie der Athener hinüberführte⁷⁷). Nun

72) Unter den oben behandelten protatischen Rollen befinden sich auch schon Sklaven, so der Zaunkönig in den Vögeln, der Diener des Agathon in den Thesmophoriazuszen u. A. Doch scheiden sie sich sehr wesentlich von der Gattung, welche im Folgenden behandelt werden soll. Jene tragen einen mehr oder weniger subsidiären Charakter an sich; die, von denen jetzt wird die Rede sein, erscheinen schon mehr als Selbstzweck.

73) Dass von den *κῶμοι* die Komödie ihren Namen hat, zeigt Aristoteles A. P. 3. 3: αὐτοὶ (sc. οἱ Δωριεῖς) μὲν γὰρ κῶμος τὰς περιουσίας καλεῖν φασίν, Ἀθηναίους δὲ δῆμους, ὡς κωμῶδους οὐκ ἀπὸ τοῦ κωμάζειν λεγθέντας, ἀλλὰ τῇ κατὰ κῶμος πλάνῃ ἀτιμαζομένους ἐκ τοῦ ἀστεύς.

74) Aus Aristoph. Acharn. 259: ὦ Ξανθία, σφῶν δ' ἐστὶν ὀρθὸς ἐκτέος | ὁ φαλλὸς ἐξόπισθε τῆς κανηφόρου ff. erhellt, dass Xanthias allein zum Tragen des Phallos noch einen Mitsklaven bei sich hat. Vergl. Ribbeck zu dieser Stelle.

75) Aristot. A. P. 3. 3: διὸ καὶ ἀντιποιοῦνται τῆς τε τραγῳδίας καὶ τῆς κωμῳδίας οἱ Δωριεῖς, τῆς μὲν γὰρ κωμῳδίας οἱ Μεγαρεῖς, οἳ τε ἐνταῦθα ὡς ἐπὶ τῆς παρ' αὐτοῖς δημοκρατίας γενομένης καὶ οἱ ἐκ τῆς Σικελίας ff. Vergl. hierüber Meineke fragm. com. Gr. I. 18 ff.

76) Bergk comm. de rel. com. Att. ant. 272 ff.

77) Ath. p. 659. a: Μαίσιων γέγονε κωμῳδίας ὑποκριτῆς Μεγαρεὺς τὸ γένος, ὃς καὶ τὸ προσωπεῖον εὗρε τὸ ἀπ'

stammte Maison freilich aus dem sikeliotischen Megara⁷⁸⁾; aber dieses war ja eine Kolonie des istschmischen Megara, so dass Maison seine Reise nach Athen ohne Zweifel über den Isthmos nahm, wie er denn in Athen zum Kreise der Dichter gerechnet wurde, welche das istschmische Megara zur Heimath hatten. Die zweite Schwierigkeit, dass die Komödie der Megarer chorisch war und der Gebrauch besonderer Schauspieler in ihr nicht zu erweisen ist, hat wenig Gewicht, da diese chorische Verfassung kaum wird so streng⁷⁹⁾ gewesen sein, dass nicht auch Sklaven ihren Platz darin finden konnten, vielleicht gar als Führer der Halbchöre bewaffnet mit dem Phallos⁸⁰⁾. Genug, Maison brachte die Sklaven als feste Rollen zu den Athenern. Den Weg hierzu wies ihm aller Wahrscheinlichkeit nach die megarische Posse, ganz wie ihm sein Sikeliotenland, in welchem später die Gastronomie des Arcestratos einer solchen Pflege gewürdigt werden sollte, den Koch als komische Figur geliefert hatte⁸¹⁾. Zu bedauern ist es freilich, dass kein unzweideutiges Zeugniß darüber vorliegt, von wo dem Maison die Sklavenmasken gekommen sind, und es bleibt als sicher demnach nur die eine Thatsache übrig, dass für uns Maison allein der ist, durch dessen Vermittlung sich die Sklavenrollen Eingang in Athen verschafften.

Doch wird hiermit immer noch nicht dargethan, dass sie darum auch ein so grosses Gefallen bei den Athenern fanden, wesshalb wir einen Grund allgemeinerer Art aufzusuchen haben. Er liegt zum Theil schon in dem vorher Gesagten; doch bedarf dieses einer dem Zwecke entsprechenden Erweiterung.

Ein früh hervortretender Zug in der Sinnesweise der Griechen war der Hang zu einem harmonischen Genusse des Diesseits. Da konnte es aber nicht fehlen, dass sie auch zeitig die Mängel des irdischen Daseins zu kosten hatten, und es reifte als Frucht dieses Gefühles der Unzulänglichkeit alles Gegebenen die Ueberzeugung, dass vordem eine Zeit des vollkommensten Glückes gewesen sei, wo die Erde Alles freiwillig und ohne Arbeit lieferte, wo die Menschen entfernt von Uebermuth und Frevel der steten Gemeinschaft der Götter theilhaftig waren, wo das Leben in beständigem Wohlsein dahinfloss und der Tod, wenn er endlich nahte, in sanftem Schlummer die Glieder der Sterblichen löste. Es ist dies der allen Menschen bekannte Gegensatz des Sonst und Jetzt, zu dem auch die Göttersage in der Ueberlieferung vom Sturze des Kronos durch Zeus ihr Seitenstück darbot. Zeus als Lichtgott war der Schöpfer der aus chaotischer Finsterniss geklärten Welt, wie die Griechen sie kannten

αὐτοῦ καλούμενον Μαίσιωνα, ὡς Ἀριστοφάνης φησὶν ὁ Βυζάντιος ἐν τῇ περὶ προσώπων, εὑρεῖν αὐτὸν φάσκων καὶ τὸ τοῦ θεράποντος πρόσωπον καὶ τὸ τοῦ μάγειρου.

78) Ath. ibid. c: τὸν δὲ Μαίσιωνα Πολέμων ἐν τοῖς πρὸς Τίμαιον ἐκ τῶν ἐν Σικελίᾳ φησὶν εἶναι Μεγαρέων καὶ οὐκ ἐκ τῶν Νισαίων.

79) Schon die Zuchtlosigkeit der megarischen Ochlokratie (vergl. Meineke I. 19.) hätte es nicht zugelassen. Vergl. ausserdem die treffenden Bemerkungen von Richter proleg. ad Vesp. S. 34. 35., obwohl diese der ältesten Form des Lustspiels im Allgemeinen gelten.

80) Vergl. Aristoph. Acharn. 243.

81) Vom Koch gibt uns Aristophanes nur ein Beispiel, den Wursthändler in den Rittern. Dieser ist, da Schlächtereien und Küche bei den Alten unmittelbar zusammengehören (Ritter 216. 376. 418. Vergl. Schol. zu Vs. 374. und 1321.), ἀλλαντοπώλης und μάγειρος in einer Person. Sonst wird bei Aristophanes das Kochen durch Sklaven besorgt, vergl. Acharn. 1033 ff. und Friede 937 ff. Zu einem stehenden Charakter hat sich der Koch zugleich mit den παρά-σχοι und den ἰχθυοπώλαι erst in der mittleren und neueren Komödie ausgebildet; als das politische Leben todt war und nur noch die Genussucht die Menschen beschäftigte. Belege bei Meineke in grosser Anzahl. Ich hebe von den vielen Stellen nur zwei heraus, weil da die Sikelioten ausdrücklich als Erfinder der höheren Kochkunst genannt werden: das Fragment des jüngern Kratinos III. 374. und das des Anaxippos IV. 459. Vergl. Klein II. 210 ff.

und wir sie kennen. Diese von des Himmels Sonne erleuchtete Erde ist aber in ihrer Eigenschaft als gegenwärtige der Schauplatz des menschlichen Wehes, — eine Thatsache, aus welcher sich bald der Glaube bildete, dass unter Kronos Regiment jene niemals getrübt Seligkeit geherrscht habe. Die Verehrung, welche dem Kronos zu Theil wurde, war allerdings keine hervorragende, da der ganze Kultus, zumal der öffentliche, den neuen Göttern gehörte; ganz aber verschwanden die Feste des Kronos deshalb nicht und sie behaupteten wenigstens im Verborgenen ihr Dasein. Wir dürfen annehmen, dass auf dem Lande zum Dank für die eingesammelte Ernte die Kronien an allen Orten gefeiert wurden. Unter Kronos hatte man ja fortwährende Ernte gehabt, und es war somit durchaus natürlich, dass man jetzt, wo das Feld erst bearbeitet werden musste und nur ein Mal im Jahre die Früchte spendete, bei der Einbringung des Getreides vorzüglich an ihn dachte. Dazu kam dann sofort etwas Anderes, und dies ist das für unsern Zweck Wichtige. Zu Kronos Zeit hatte es nur freie Menschen gegeben, Herrschaft und Dienstbarkeit waren das Erbe entarteter Geschlechter, — ein Geständniss, das eine edle Offenheit bekundete und den geplagten Sklaven wenigstens insoweit zu Gute kam, als man sie am Feste der Kronien die Erinnerung an den früheren Stand der Gleichheit geniessen liess. Herren und Sklaven speisten alsdann gemeinsam, und jede Schranke zwischen ihnen hörte auf. Die Sklaven durften sich in Freude und Jubel ergehen nach Herzenslust, selbst auf die Gefahr hin, dass sie sich gegen ihre Herren etwas herausnahmen. Häufig versahen diese sogar bei Tische das Geschäft der Bedienung⁸²⁾.

Hier sind wir nun auf dem Punkte angekommen, wo die Kronien mit den Dionysien allem Anscheine nach zusammentreffen. Der Gott des Weines Dionysos war als solcher zugleich der Befreier von allen Sorgen und wenn er auch in der Götterfamilie als der jüngste dastand, so ist doch anzunehmen, dass Manches vom Wesen der Kronien sich in die Dionysien einmischte und man in diesen theilweis eine Gedächtnissfeier an ein ehemals ungetrübtes Wohlleben Aller erblicken mochte⁸³⁾. Es wird um so sicherer der Fall gewesen sein, je mehr im Laufe der Zeit die Kronien durch die Dionysien überwuchert wurden. Dass man den Sklaven an den Dionysien so Manches erlaubte, hatte deshalb zum Theil gewiss denselben Grund wie bei den Kronien.

Daraus wird sich denn auch erklären, dass die durch Maison nach Athen verpflanzte Sitte, in der Komödie Sklaven vorzuführen, so ausserordentlich gefiel. Nun erhob sich freilich die Muse des attischen Lustspiels zu etwas Höherem als dass sie mit Sklavenscherzen ein ganzes Stück hätte füllen mögen⁸⁴⁾; aber der Prolog wurde im Wesentlichen ihnen zugewiesen, — ein Umstand, aus dem sich abermals die abgesonderte Stellung des Prologes ersehen lässt. Denn sobald die Komödie zur Klarlegung lebendiger Gedanken vorschritt und in einfachem oder doppeltem Syntagma⁸⁵⁾ widerstreitende Ideen

82) Vergl. die schöne Untersuchung bei Bergk *comm. de rel. com. Att. ant.* p. 188–202. Von den dort beigebrachten Stellen mag folgende hier Platz finden. Lukian. *Sat.* 7: *ἀπανταχοῦ χρότος καὶ ψῆς καὶ παιδία καὶ ἰσοτιμία πᾶσι καὶ δοῦλοις καὶ ἐλευθέροις· οὐδεὶς γὰρ ἐπ' ἐμοῦ (sc. τοῦ Κρόνου) δοῦλος ἦν.*

83) Plutarch *non posse suaviter vivi* ff. p. 1098. B: *καὶ γὰρ οἱ θεράποντες δταν Κρόνια δεῖπνῶσιν ἢ Διονύσια κατ' ἀγρόν ἄγῳσι περιόντες, οὐκ ἂν αὐτῶν τὸν ἀλολυγμὸν ὑπομείναις καὶ τὸν θόρυβον ὑπὸ χαρμονῆς καὶ ἀπειροκαλίας τοιαῦτα ποιοῦντων* ff. Vergl. Meineke IV. 676.

84) Nur so kann es verstanden werden, wenn es vom Aristophanes in der *Parabase des Friedens* Vs. 744. heisst: *τοὺς δοῦλους παρέλυσεν.* Vergl. die Stelle im Zusammenhange.

85) Ein doppeltes Syntagma haben die *Wolken*, die *Frösche*, die *Ritter*, die *Wespen*, die *Vögel* und die *Lysistrata*; ein einfaches die *Ekklesiazusen* und der *Plutos*.

umfassendsten Inhalts einander gegenüberstellte, mussten die Spässe der Sklaven wie alles protatische Beiwerk in den Theil der Aufführung verlegt werden, der als ein Accessorium derselben vorausgeschickt immerhin die Anfänge der Handlung einzuleiten hatte, daneben jedoch als prinzipiell entbehrlich eine gewisse Selbständigkeit im Organismus der Komödie bewahrte und für die Anbringung der Sklaven Raum bot⁸⁶). Dort hat man sie, wenigstens finden wir es so beim Aristophanes, gelassen, nicht bloss, weil die Unterhaltungsweise von Menschen auf der niederen Bildungsstufe, wenn ihnen der Witz nicht gänzlich fehlt, an sich schon etwas Originelles hat⁸⁷), sondern auch weil die Denkart der Griechen wirklich human genug war, um selbst in den Sklaven die Menschenwürde anzuerkennen und sie demzufolge in der Komödie fast zu gleichem Rechte mit ihren Herren verkehren zu lassen. Nach dem Grundsatz, dass die Hellenen zum Herrschen, die Barbaren zum Dienen geboren seien, schien die Sklaverei dem hellenischen Alterthum in ihrer geschichtlichen Begründung allerdings unzweifelhaft, und noch Platon bauete seinen Idealstaat auf die Sklaverei wie auf ein selbstverständliches Fundament⁸⁸); aber trotzdem finden sich doch nicht wenige Züge einer vorurtheilsfreieren Ansicht, welche daneben die Gemüther beherrschte⁸⁹). Und in der That, es war natürlich genug, dass die Hellenen selber, die doch im Bereich ihrer Staaten den Freiheitsgedanken bis zu äusserster Konsequenz entwickelten, den Anfang damit machten, auch den Sklaven gegenüber die Härte des überlieferten Staats- und Nationalitätsbegriffes allmählig abzustreifen. Freilassungen waren nicht selten und mehrten sich namentlich in der hellenistischen Zeit, so dass da das Wort Alexanders eine Wahrheit wurde: alle, die gut seien, sollten Hellenen heissen⁹⁰). Mögen auch vielfach nur äussere Rücksichten hierfür den Ausschlag gegeben haben wie z. B. das Bedürfniss, die Sklaven zur Vertheidigung des Landes und zur Bestreitung der öffentlichen Lasten mit heranzuziehen, so dürfte doch die Thatsache, dass es überhaupt möglich war, eine vom Alterthum in der Theorie so hartnäckig festgehaltene Lehre praktisch so oftmals umzustossen, hinlänglich darthun, dass den Hellenen das von ihnen begangene Unrecht zum Be-

86) Die Natur des Prologos stimmt ganz zur Redeweise der Sklaven. Aristot. Rhet. III. 14: οἱ δοῦλοι οὐ τὰ ἐρωτώμενα λέγουσιν, ἀλλὰ τὰ κύκλῳ, καὶ προσιμιάζονται. Vergl. den Wächter bei Soph. Ant. 388 ff. Vergl. das Fragment des Eubulos bei Meineke III. 254. und hierzu die Bemerkungen von Meineke I. 277. 366.

87) Vergl. Schneidewin Einleitung zu Soph. Ant. S. 12.

88) So auch das kommunistische Programm Ekk. 651., welches wir als den Vorläufer der Platonischen Republik anzusehen haben. Vergl. hierzu die interessante Vermuthung von Meineke I. 287. 288.

89) Antiphanes bei Meineke III. 150: δοῦλον γὰρ οἶμαι πατρίδος ἐστερημένον | χρηστὸς γενόμενός ἐστι δεσπότης πατρίδος. — Philemon M. IV. 8: καὶν δοῦλος ἦ τις, οὐδὲν ἦττον, δεσπότης, | ἀνθρώπος οὕτως ἐστίν, ἂν ἀνθρώπος ᾖ. — Derselbe M. IV. 47: καὶν δοῦλος ἦ τις, σάρκα τὴν αὐτὴν ἔχει. | φύσει γὰρ οὐδεὶς δοῦλος ἐγενήθη ποτὶ, | ἢ δ' αὖ τὴν τύχην τὸ σῶμα κατεδουλώσατο. — Derselbe M. IV. 55: ὡς κρείττονς ἐστὶ δεσπότης χρηστοῦ τυχεῖν | ἢ ζῆν ταπεινῶς καὶ κακῶς ἐλεύθερον. — Menandros M. IV. 181: ἅπαντα δουλεύειν ὁ δοῦλος μανθάνει, | πονηρὸς ἐστὶ μεταδίδου παρρησίας, | βέλτιστον αὐτὸν τοῦτο ποιεῖν πολὺ. — Derselbe M. IV. 229: δεῖ αὖ ἐν γεγονῶς ἢ τῇ φύσει πρὸς τάχα, | καὶν Αἰθίοψ ἢ μητέρ, ἐστὶν εὐγενής. | Σκύθης τις; ἐλεθρος· ὁ δ' Ἀνάχαρσις οὐ Σκύθης. — Derselbe M. IV. 250: ἐμοὶ πόλις ἐστὶ καὶ καταφυγή καὶ νόμος | καὶ τοῦ δικαίου τοῦ τ' ἀδίκου παντὸς κριτής | ὁ δεσπότης· πρὸς τοῦτον ἕνα δεῖ ζῆν ἐμὲ. — Derselbe M. IV. 341: ἀναλεύθεροι γὰρ εἰσιν οἱ φιλάργυροι. — Diese Stellen gehören allerdings zum grössten Theile der Zeit Alexanders des Grossen an; doch finden sich auch ältere Belege, welche hiermit übereinstimmen. Aisch. Agam. 1043: ἀρχαιοπλοῦτων δεσποτῶν πολλὴ χάρις. | οἱ δ' οὐ ποτ' ἐλπίσαντες ἤμυσαν καλῶς, | ὥμοί τε δοῦλοις πάντα καὶ παρὰ στάθμην. — Eur. Orest. 1523: πᾶς ἀνὴρ, καὶν δοῦλος ἦ τις, ἤδεται τὸ φῶς ὄρων. — Ein schöner Zug von sklavenfreundlicher Gesinnung bei Aristophanes im Frieden Vs. 1146. — Vergl. Schömann Griech. Alterth. I. 41. 42. — Dass man die Sklaven wirklich als Glieder des Hauswesens betrachtete, zeigt der Gebrauch, sie bei der Aufnahme in dasselbe am Heerde mit Nüssen, Feigen und andern Symbolen quillenden Natursegen zu überschütten. Vergl. Aristoph. Plut. 789. 795.

90) Hiergegen streitet nicht, dass aus dem Stande der Freigelassenen auch manche böse Saat hervorging.

wusstsein kam. Auf etwas Aehnliches scheint mir denn auch die Komödie hinaus zu wollen, da sonst das häufige Auftreten der Sklaven in derselben nicht wohl erklärlich sein würde⁹¹⁾. Man kann dagegen nicht einwenden, dass die Komödie das Leben bis in die kleinsten Kleinigkeiten darstelle und dass demzufolge die Sklaven auf der Bühne durchaus nicht zu entbehren waren, weil selbst das ärmste Bürgerhaus, wenn es nur einigermaßen anging, seine Sklaven hatte und die geringste Dienstleistung diesen zufiel. Denn es würde hieraus nur der eine Schluss abzuleiten sein, dass fast bei jeder Gelegenheit in der Komödie die Sklaven gerufen werden⁹²⁾, um irgend einen Befehl auszurichten, nicht aber, dass sie so vielfach ausserhalb des Zweckes ihrer Arbeit als erheiterndes Element wirken müssen.

Dies geschieht in auffallendster Weise namentlich in den Prologen. So wird ein bedeutendes Stück des Prologes der Wespen durch die beiden Sklaven Xanthias und Sosias ausgefüllt; etwas schwächer, aber doch nicht viel anders der Prolog des Friedens durch zwei hier freilich unbenannte Sklaven. In der Art ihres Betragens, mit der sie die Zuhörer belustigen, wird man viel Aehnliches finden, so dass wir auf feste Formen geleitet werden, die für solcherlei Szenen müssen bestanden haben. Viel Gemeinsames in der Anlage haben wieder die Prologe in den Thesmophoriazusen, in den Fröschen und im Plutos; denn Mnesilochos in den Thesmophoriazusen unterscheidet sich durchaus nicht von einem Sklaven und gleicht genau dem Xanthias in den Fröschen, insofern er sich dazu hergeben muss, für seinen Herrn die Gefahr im Thesmophorion zu übernehmen, ganz wie Xanthias, um den Dionysos gegen etwaige Angriffe zu decken, diesem bei der Wanderung durch die Schrecken der Unterwelt voranzugehen gezwungen wird. Im Plutos ist nun zwar die Situation eine wesentlich andere, da dort eine Probe des Muthes nicht ins Spiel kommt; aber darin stimmt Karion mit Xanthias merkwürdig überein, dass auch er seinem Herrn, dem Chremylos, als der geistig überlegene zur Seite steht. Eine Erscheinung, die sich bis zu einem gewissen Grade schon im Frieden und in den Wespen bestätigt findet⁹³⁾. So erblicken wir nach einer zweiten Seite hin ausgetretene Wege, welche bei der Einführung von Sklaven üblich waren. An verschiedenen Stellen haben wir den deutlichen Beweis, dass Aristophanes in dieser Beziehung sichere Pfade vorfand. Prüfen wir die Zeugnisse, die er uns selber gibt⁹⁴⁾, so erfahren wir freilich nur, dass die Sklaven ein beliebter Gegenstand auf der Bühne waren und dass, um sie nur anbringen zu können, manche Komiker selbst die geistlosesten Plattheiten nicht scheueten⁹⁵⁾; aber gerade hieraus wird man auch schliessen dürfen, dass die echten Dichter des Lustspiels einen besseren Gebrauch von ihnen zu machen wussten. Man wird nicht irre gehen, wenn man annimmt, dass unter den letzteren die Vorbilder des Aristophanes waren.

Hieran schliesst sich nun sofort etwas Anderes, nämlich die Uebertragung der Sklavenmasken auf Personen, bei denen sie nur in übertragener Bedeutung möglich war. Da ist es nun zwar richtig,

91) Aristophanes spricht sich zwar nirgends darüber aus, wie er das Sklavenwesen beurtheilt. Wenn er aber Lysistr. 574 ff. fordert, dass die Athener die schlechten Bürger hinauswerfen und statt ihrer die Besten der *μέτοικοι* und *ἀποικοι* zu Gliedern ihres Staates machen sollen, so kann man getrost annehmen, dass die humanistischen Gedanken späterer Zeiten ihm nicht ganz fremd waren. Vergl. Plut. 6. 7.

92) Sogar vom Chore, der vermuthlich seine *παράχορευται* bei sich hatte. Friede 730. Lysistr. 330. 331. Thesmoph. 537. 728. 739. 754. Dass diese *παράχορευται* auf versteckten Plätzen warteten, ist selbstredend. Thesmoph. 541.

93) Was beide Stücke anbetrifft, so gilt dies vom Prologe unbedingt, — in den Wespen allerdings nur dem alten Philokleon gegenüber.

94) Friede 742 ff., Frösche 1 ff.

95) So Phrynichos, Ameipsias und Lykis. Vergl. Frösche 13. 14.

dass man bei der allgemeinen Geltung, welche das Sklavenwesen gewonnen hatte, und bei dem Hange zu despotischem Regiment, der durch den Einfluss des Morgenlandes über die Politik der hellenischen Staaten gekommen war⁹⁶⁾, sich so und so viele Fragen nicht anders gegenwärtig zu machen wusste als unter dem Gesichtspunkte des Herrschens und Dienens und dass man demgemäss die entsprechenden Bezeichnungen auf vielerlei Verhältnisse anwandte, für die sie sich nur in bildlicher Weise gebrauchen liessen.⁹⁷⁾ Doch spricht die Art, wie es geschieht, für die oben entwickelte Ansicht, dass man die Sklaven auf der Bühne gern hatte, indem man an ihrer meist treffenden Naturweise⁹⁸⁾ Gefallen fand. Polemos im Prologe des Friedens ist sicher als Unterbeamter im Götterstaate aufzufassen⁹⁹⁾, Kydoimos fungirt geradezu als Sklav des Polemos und Hermes endlich lässt uns keinen Augenblick in Zweifel, dass er die Geschäfte eines Hausknechts für den Olympos übernommen hat. Er bekundet in seinem Gebahren die gemeinste Sklavenrohheit, aber sein gesunder Witz macht sich doch ebenso bemerkbar. Das grossartigste Beispiel indess bieten die Ritter, welche sich äusserlich ganz und gar auf dem Boden der Sklavenwirthschaft bewegen¹⁰⁰⁾. Ueber Kleon, den Hauptsklaven, ergeht dort freilich ein hartes Gericht; aber auch Nikias und Demosthenes, welche den Demos retten helfen, sind Sklaven, und selbst der Wursthändler, welcher ihn wirklich rettet, thut dies erst, nachdem er beim Demos Sklav geworden. Hiermit nun trifft das zu, was schon oben bei Gelegenheit der Thesmophoriazusen¹⁰¹⁾, der Frösche und des Plutos behauptet worden, dass nämlich die Sklaven durchgehend als die Klügeren erscheinen. Der Demos ist ein schwachsinniger alter Mann, — er verhält sich leidend, nicht aber handelnd; die, welche für ihn handeln, sind eben seine Sklaven. Dazu kommt nun sogleich noch etwas Anderes, was für unseren Zweck von grösster Bedeutung ist. Der Demos, Kleon, Nikias und Demosthenes sind geschichtliche Figuren, ebenso der Wursthändler, obwohl dieser nur der Idee nach¹⁰²⁾, und es kann somit nicht fehlen, dass ihr historischer Charakter durch die ihnen vom Dichter gegebene symbolische Maske überall hindurchblickt. Nikias und Demosthenes haben sich gegen Kleon verschworen, um ihn zu stürzen, — das ist der Kern der Handlung; diese aber beginnt, wie schon wiederholentlich erinnert worden, erst mit der Parodos, wie denn Kleon selber nur wenige Verse vor dieser die Bühne betritt, — der Wursthändler, welcher dem Nikias und Demosthenes durch einen glücklichen Zufall in den Weg kommt, erscheint nicht viel früher, — der Demos endlich wird gar erst im zweiten Epeisodion den Zuschauern sichtbar. Hieraus ergibt sich, dass Nikias und De-

96) Vergl. S. 12. 13. und Anm. 38.

97) So ist der Gott Plutos in der gleichnamigen Komödie des Aristophanes nichts Anderes als ein Sklave, vergl. Vs. 789. 795. Vergl. Menandros bei Meineke IV. 234: ἰδρυσάμενος τοῦτους (sc. τοὺς θεοὺς) γὰρ εἰς τὴν οἰκίαν | εἶξαι, τί βούλει, πάντα σοὶ γενήσεται, | ἀγρός, οἰκίαι, θεράποντες, ἀργυρώματα, | φίλοι, δίκασταί, μάρτυρες· μόνον δίδου, | αὐτοὺς γὰρ ἔχεις τοὺς θεοὺς ὑπηρέτας. Aehnlich Prometheus Vögel 1494 ff. Auch Ganymedes bei Anaxandrides: Meineke III. 198.

98) Menandros bei Meineke IV. 133: εὐθόματα, βέλτιστε, τὸν δοῦλον τρέφει.

99) Πόλεμος personificirt bei Thukyd. I. 122. 1. II. 36. 3. IV. 18. 2. VI. 34. 3. VI. 70. 1., aber trotzdem noch völlig appellativisch. Bei Aristophanes Acharn. 979. hat die Personifikation schon Fleisch und Blut gewonnen, aber der Gott benimmt sich als ein Wesen von niederem Range. Ebenso ist es im Frieden, wo überdies der Ausdruck κατοικισάν Vs. 205. sehr bestimmt andeutet, dass Polemos eine dienende Stellung bei den Olympiern einnimmt.

100) Vergl. Ribbeck Einleitung zu seiner Ausg. der Ritter S. 9. Anm. 35. und S. 10. Anm. 37.

101) Die Thesmophoriazusen hätten eigentlich mit dem Frieden und den Rittern gemeinsam behandelt werden müssen, weil Mnesilochos nur künstlich zum Sklaven gemacht ist. Doch mag die starke Aehnlichkeit, welche zwischen ihm und Xanthias in den Fröschen obwaltet, den Fehler entschuldigen.

102) Vergl. Klein II. 106. 107.

mosthenes einen grossen Theil des Prologes hindurch allein sind, und man kann annehmen, dass sie da, wo von einer Aktion noch kaum die Rede ist, ihren Sklaventypus am treuesten herauskehren.¹⁰³⁾ Und so verhält es sich in der That. Denn so deutlich wir immerhin zu fühlen bekommen, dass politische Bestrebungen in ihnen verkörpert werden, so verkehren sie doch während der grösseren Hälfte des Prologes allein in der Sklavensprache. Wir hören nur von dem Paphlagonier, den sie um jeden Preis aus ihrer Gemeinschaft entfernen müssen, und ahnen es höchstens, dass Kleon mit diesem Paphlagonier gemeint ist.

Aus diesen Beispielen scheint genugsam hervorzugehen, dass das Sklavenwesen allerdings ein dem äusseren und inneren Sinne in jedem Augenblicke gegenwärtiges Lebenslement war, welches nicht einmal von der Kunst entbehrt werden konnte, dass aber daneben ein Grund sittlicher Art einwirkte, die Sklaven über den Zweck des blossen Aufwartens entschieden hinaus in der Komödie und namentlich in den Prologen¹⁰⁴⁾ zu verwenden. Bietet sich uns doch der überraschende Umstand, dass allem Anschein nach die Tragödie etwas Aehnliches aufweist. Bei Aischylos im Prologe des Agamemnon sehen wir einen Wächter, den wir uns natürlich als Sklaven zu denken haben, auf hoher Bergeswarte hinschauend über das Meer, ob die Schiffe von Troia noch immer nicht nahen. Er füllt den freilich nur kurzen Prolog mit Klagen über die Mühseligkeiten seines Amtes, so dass wir hier vielleicht das Vorbild finden dürfen, welches selbst die Komödie sich zum Muster nahm, wenn sie ihre Sklaven im Anfange der Stücke fast regelmässig über die Plagen ihres Dienstes murren liess. Der Paidagogos im Prologe der Elektra des Sophokles ist doch auch nichts Anderes als ein Sklav¹⁰⁵⁾ und trotzdem ein so würdiger Geleitsmann des kaum erwachsenen Orestes, dass die schöne Tragödie durch einen solchen Beisatz keine Schmälerung erfährt, ebensowenig als der Glanz des Aischyleischen Agamemnon durch die Rede des von seinen Drangsalen aufseufzenden Wächters auch nur im Geringsten getrübt wird. Euripides hat dann den Gebrauch der Rollen von Dienern und Dienerinnen im weitesten Umfange angewandt, und Aristophanes lässt ihn dieses in den Fröschen Vs. 952. dem Aischylos gegenüber, der fast nichts Anderes als Könige und Königinnen in seinen Tragödien liebte, als ein δημοκρατικόν τι bezeichnen. Gewiss ein beachtungswerther Wink. Er lehrt uns, wie die Dramatiker jenes Zeitalters die Heranziehung aller Menschenklassen¹⁰⁶⁾ zur Thätigkeit auf den Brettern, welche die Welt bedeuten, mit vollem Bewusstsein vornahmen. Theodor Kock in seiner Ausgabe der Frösche macht zu jenem Verse die treffende Bemerkung, dass jenes δημοκρατικόν τι in seinem ganzen Umkreise erst von Shakespeare verwirklicht sei; aber freilich die Verhältnisse lagen auch anders. Wir wollen desshalb das, was Aristophanes that, nicht unterschätzen; denn er hat den Sklaven, die öffentlich gar nicht als Menschen anerkannt wurden, zu grosser Ehre verholten, insofern er ihnen fast regelmässig den Prolog einräumte und sie derartig mit Mutterwitz ausstattete, dass sie meist gescheidter erscheinen als ihre Herren.¹⁰⁷⁾ Die Handlung selbst wird durch athenische Bürger und Bürgerfrauen gebildet, wesshalb die Sklaven von der Parodos an gewöhnlich nur zu wirklichen Dienstleistungen die Bühne betreten; aber der Prolog als wenig zur Handlung gehörig ist ihnen im Grossen und Ganzen gegeben worden.

Aeusserer Gründe gebieten, die Arbeit hier abzubrechen. Einer Schlussübersicht enthalte ich mich, da die Resultate wohl deutlich sind. Erwähnen will ich nur, dass noch ein Theil über den Prolog folgen soll, welcher ungefähr dieselbe Stärke wie der vorliegende haben wird.

103) Ganz wie im Frieden Hermes, welcher auch erst später (Vs. 603) die Rolle wechselt.

104) Schon oben bei Gelegenheit des Parachoregms Anm. 67. ist erinnert worden, dass es in den Epeisodien prologartige Einleitungen gibt. Ein recht auffälliges Beispiel bietet die Scene in den Fröschen Vs. 605 ff., welcher denn auch die Sklaven nicht fehlen: Xanthias, den wir schon vom wirklichen Prologe her kennen, und Aiakos, der Hausknecht im Hades.

105) Vergl. Antiphanes bei Meineke III. 41. 85.

106) Ein anderes δημοκρατικόν τι, aber auch nach dem Grundsatz, dass das Geringe zur Ehre kommen müsse, Ekk. 631: δημοκρατὴ ἢ γνῶσις ff.

107) Die stärkste Probe Wespen 15 ff. 31 ff.