

onderabdruck.

HERMES

ZEITSCHRIFT FÜR CLASSISCHE PHILOLOGIE

HERAUSGEGEBEN

VON

GEORG KAIBEL UND CARL ROBERT

Robert *Theaterfrag.*

ZWEIUNDDREISSIGSTER BAND.

BERLIN 1897.

WEIDMANNSCHE BUCHHANDLUNG
S.W. ZIMMERSTRASSE 94.

Bibliothèque Maison de l'Orient



132675

ZUR THEATERFRAGE.

Als ich mich im vorigen Jahre (s. d. Zeitschr. XXXI 530 ff.) durch Bethes blendende, aber auf Schritt und Tritt zum Widerspruch reizende Hypothesen verführen liess, mit meinen Anschauungen über die Scenerie des 5. Jahrh. schon zu einer Zeit an die Oeffentlichkeit zu treten, wo Dörpfelds epochemachende Untersuchungen über die griechischen Theaterruinen, wenn auch in ihren massgebenden Grundlinien längst allgemein bekannt, doch noch nicht von ihm selbst im Zusammenhange dargelegt und ausgebaut waren, geschah es in der Meinung, dass meine Folgerungen sich mit denen Dörpfelds und seines philologischen Mitarbeiters E. Reisch im Wesentlichen decken würden. Das war eine Täuschung. Das mittlerweile erschienene schöne Werk, in dem Dörpfeld das monumentale Material mit gewohnter Präcision und Klarheit vorlegt, Reisch die litterarischen Zeugnisse mit sachkundiger Hand sammelt und sichtet, gelangt hinsichtlich der Gestalt des älteren Spielplatzes zu Ergebnissen, die von den meinigen so verschieden sind, wie es bei Forschern überhaupt möglich ist, die über die Vorfrage, den Standplatz der Schauspieler und des Chors, wie es sich von selbst versteht, wenigstens hinsichtlich des fünften Jahrhunderts enig sind. Ogleich ich nun gegen eine Reihe der von beiden verehrten Männern vertretenen Anschauungen, ohne es zu wissen, bereits im Voraus theils in dem genannten Artikel, theils in meiner Anzeige des Betheschen Buches in den G. G. A. 1897 S. 27 ff. Stellung genommen habe, so halte ich mich doch für verpflichtet, auf die wichtigsten Differenzpunkte nochmals einzugehen, bei welcher Gelegenheit ich zugleich einige andere in jenen Arbeiten nur flüchtig gestreifte Fragen, betreffs deren ich mich gleichermassen mit Dörpfeld und Reisch im Widerspruch befinde, kurz erörtern will. Ich hoffe das ohne lästige Wiederholungen und ohne allzusehr in die Rolle des Recensenten zu fallen thun zu können.

Zunächst constatire ich, dass sich der durch Dörpfelds Untersuchungen festgestellte Thatbestand genau so erweist, wie ich ihn in meinem früheren Artikel als gegeben angenommen hatte. Wenn sich auch von dem unterirdischen Gang keine Reste gefunden haben und wenn auch das lykurgische Theater einen solchen nicht gehabt hat, so muss doch Dörpfeld selbst zugeben, dass es in dem älteren Theater — und dieses allein kommt für die von mir behandelten Fragen in Betracht — einen solchen Gang gegeben haben könne (S. 59). Der grosse Hohlraum südlich von dem römischen Logeion, d. h. also der Raum unter dem weit- aus grössten Theil der alten Orchestra, konnte, sagt Dörpfeld, sogar mehrere unterirdische Gänge aufnehmen, mithin auch einen einzigen von solcher Geräumigkeit, wie ich ihn auf Grund der scenischen Analyse des Prometheus und der Eirene erschlossen habe. Mit dem Zugeständniss dieser Möglichkeit brauchen wir uns aber durchaus nicht zu begnügen. Dörpfelds Darlegungen rechtfertigen keineswegs das resignirte Bekenntniss, dass alle positiven Anzeigen für einen solchen Gang fehlen, sie enthalten vielmehr, wie ich zu zeigen hoffe, ein starkes Indicium für seine Existenz. Die um zwei Meter über das Niveau des Dionysostemenos erhöhte alte Orchestra bestand in ihrem weitaus grösserem südlichem Theil aus aufgeschütteter Erde bis zu jener Stelle, wo später das römische Logeion errichtet wurde (Dörpfeld S. 26. 29); hier war der Burgfels bis zu bedeutender Tiefe glatt abgeschnitten (E—F auf dem Plan S. 57), so dass selbst die Fundamente des später dort erbauten römischen Logeions höher lagen. Zu welchem Zwecke hat man sich diese Mühe gemacht? Warum liess man nicht den Felsgrund bis zur Nordgrenze des Tempelbezirks stehen und bedeckte ihn für die Tänze einfach mit Erde? Ich denke, die Antwort liegt auf der Hand. Man wollte im südlichen Theil der Orchestra eine Vorrichtung anbringen, die sich in einer Erdaufschüttung bequemer herstellen liess, als im gewachsenen Felsen, d. h. eben jenen unterirdischen Gang.¹⁾

Sollte aber Jemand selbst dieses doch wahrlich deutlich genug sprechende Indicium nicht gelten lassen wollen, so bleibt für ihn

1) Die Bestimmung der im kleineren nördlichen Abschnitt von Dörpfeld aufgedeckten Felsgänge kommt für unsere Frage nicht in Betracht, da sie dem vierten Jahrhundert angehören, also höchstens zu dem Lykurgischen Bau in Beziehung stehen könnten.

der Thatbestand doch immer noch folgender. Jene Erdaufschüttung ist zuerst durch den lykurgischen Steinbau, dann durch den römischen Umbau spurlos weggefegt worden. ‚Der ganze Raum bis zum Scenengebäude ist mit Schutt der verschiedensten Jahrhunderte angefüllt‘; dann folgen die Fundamente des Scenengebäudes. Wie sollten sich bei dieser Sachlage Spuren der in der Erdaufschüttung ausgehöhlten Gänge erhalten haben? Wie stellt man sich solche Spuren überhaupt vor? Wenn also für die Frage, ob das älteste Theater einen unterirdischen Gang gehabt habe oder nicht, die monumentalen Reste, abgesehen von dem eben aufgewiesenen Indicium, naturgemäss versagen, so sind wir für die Lösung ausschliesslich auf die scenische Analyse der Stücke angewiesen, die, wie früher gezeigt ist, entschieden für die Existenz eines solchen Ganges spricht. Wer mir also verbietet, ‚mit dem Gange‘ zu operiren, so lange er für Athen nicht feststeht, der hat nicht nur, indem er die Fragestellung umkehrt, die Tendenz meines Artikels durchaus missverstanden, sondern er steht auf demselben wissenschaftlichen Standpunkt wie Jemand, der uns wehren wollte, an Holzstatuen und Holzsäulen zu glauben, bis uns ein kaum denkbarer Glücksfall in Stand setzen wird, sie ihm greifbar vorzuführen. Und wer behauptet, dass jener älteste Gang, falls er existirt habe, genau so ausgesehen haben müsse, wie die späteren, der begeht denselben Fehler wie jene, die sich das Theater des Aischylos nach dem Muster der Theater von Pompeji und Orange vorgestellt haben. Ob uns in Eretria, Sekyon und Magnesia der unterirdische Gang in seiner ursprünglichen Gestalt oder nur in rudimentärer Verkümmernug vorliegt, darüber können wiederum einzig und allein die Stücke Auskunft geben. Ich muss aufs Bestimmteste die Forderung stellen, dass wer dem ältesten attischen Theater den unterirdischen Gang abspricht, uns vorher darüber belehren möge, wie ohne ihn der Prometheus und die Eirene gespielt werden konnten.

Auf die Frage nach der Stelle des ältesten Scenengebäudes giebt der Ausgrabungsbefund keine Antwort. Dörpfeld und Reich legen es ausserhalb der Orchestra an deren hinteren Rand, so dass seine Façade zu deren Peripherie eine Tangente bildete. Ich bin in meiner alten Meinung, dass es die hintere Hälfte der Orchestra einnahm, durch Dörpfelds eigene Darlegungen nur bestärkt worden. Lag die Orchestra zwei Meter über dem Niveau des Dionysostemenos, so war für die Skene an der von Dörpfeld angenom-

menen Stelle eine Erdaufhöhung oder ein hölzerner Unterbau nöthig. Das nimmt denn Dörpfeld auch consequenter Weise an (S. 393), und zwar für die ältere Zeit einen hölzernen Unterbau, für die spätere eine Erdaufhöhung. Aber wie viel umständlicher und kostspieliger war das, als wenn man die Skene auf der Orchestra selbst errichtete, die, für den tragischen Chor allein viel zu geräumig, für Bauten aller Art hinlänglich Platz bot. Auch reichte ein hölzerner Unterbau allein noch nicht aus. Es musste mittelst Brettern eine Brücke zwischen Orchestra und Skene, deren Façade ja nur in einem Punkte mit der Peripherie zusammenfiel, hergestellt werden, und zwar eine Brücke in der ganzen Breite der Skene. Ueber diese Brücke mussten die Schauspieler hin- und hergehen, das Ekkyklema gerollt werden (s. S. 434 ff.), ja in einzelnen Stücken, wie in den Choephoren und den Troerinnen, der ganze Chor sich bewegen (s. G. G. A. a. O. S. 37). Jedenfalls eine recht complicirte Vorrichtung, wo man es so unendlich bequemer hätte haben können.¹⁾ Noch mehr, mochte man dieser ältesten Skene auch eine geringere Tiefe geben, als der späteren: der zwei Meter hohe Unterbau musste doch die Façade des alten Dionysostempels theilweise verdecken, und war man in der Lage, hinter der Skene noch ein besonderes Decorationsstück errichten zu müssen, wie den

1) Bis zu einem gewissen Grade giebt das Dörpfeld selbst zu, S. 372: „Der Anschluss der viereckigen Skene an die runde Orchestra mochte zuerst einige Schwierigkeiten bieten, namentlich wenn die Orchestra, wie z. B. in Athen, eine Terrasse mit hoher Stützmauer war. Sie liessen sich aber leicht heben durch die Erweiterung des vor der Skene gelegenen Kreisabschnittes zu einem Viereck; dabei konnte, wie im Theater von Epidauros, der ganze Kreis durch eine Steinschwelle hervorgehoben bleiben, oder der vor der Skene liegende Halbkreis kam in Fortfall, wie z. B. in Athen und Eretria“. Dem ganzen Zusammenhang nach können sich diese Worte nur auf die Zustände im fünften Jahrhundert beziehen. Wie ist es nun damit in Einklang zu bringen, dass die erhaltenen Reste der Stützmauer der alten Orchestra (R auf Taf. III bei Dörpfeld), die einzigen ehrwürdigen Zeugen für ihre ursprüngliche Gestalt, gerade dem vor der supponirten Skene liegenden Kreisabschnitt angehören? Mag man sie bei der Umgestaltung der Orchestra geschont haben, worauf gründet sich dann aber die Annahme, dass überhaupt eine solche Umgestaltung schon im fünften Jahrhundert stattgefunden hat? Uebrigens nimmt ja auch Dörpfeld an, dass man sich erst mit der Zeit zu dieser Maassregel entschlossen habe. Für die ältesten der mit Skene gespielten Stücke, also z. B. die Orestie, bleiben die im Text hervorgehobenen Schwierigkeiten bestehen, die sich durch Verlegung des Spielhauses auf die Orchestra leicht hätten vermeiden lassen.

Felsen in den euripideischen Hiketiden, so kam dieses gerade vor den Tempeleingang zu stehen.¹⁾ Nicht dass die Skene den Zuschauern während des Spiels den Ausblick auf den Tempel verdeckt, finde ich bedenklich, wohl aber, dass Jeder, der während der Festtage den Tempel besuchen wollte, an einem rohen Gerüste, das ihm zum Theil den Weg sperrte, vorbei musste. Und da ein solches Gerüste schwerlich in einer Nacht errichtet werden konnte, musste es schon an dem ersten Festtage in seiner brutalen Hässlichkeit dagestanden haben, am Vorabend, wenn die Procession mit dem alten Bilde des Dionysos Eleuthereus zum Tempel zog und am ersten Festtage beim Opfer, der grossen Pompe, den *κῶμοι*. Von einem Erdwall gilt ganz dasselbe. Offenbar um solchen Conflict des Skenengebäudes mit dem Tempel zu vermeiden, hat man im 4. Jahrhundert, als man es thatsächlich ausserhalb der Orchestra anlegte, diese nach Norden verschoben, und obgleich die Rückseite des Lykurgischen Baus gewiss einen erfreulicheren Anblick bot, als jenes Gerüste oder jene Erdaufschüttung, zog man doch vor, sie durch eine Säulenhalle zu maskiren. Diese Erwägungen scheinen mir entschieden gegen die von Dörpfeld vorgeschlagene Stelle zu sprechen,²⁾ während positive Gründe für sie nicht vorgebracht sind. Der Zugang zu diesem Spielhaus konnte für solche Schauspieler, die durch die Parodos abgetreten waren, um aus der Thüre der Skene wieder aufzutreten, leicht durch eine angelegte Treppe ermöglicht werden, die sich jeden Augenblick wieder entfernen liess und so die Passage zum Dionysostempel in keiner Weise störte.

Nahm nun aber die Skene den hintern Theil der Orchestra ein, so können die Parodoi nicht soweit zurückgelegen haben, wie Dörpfeld annimmt, indem er das eigentliche *θέατρον*, den Platz für die Zuschauer, einen Raum einnehmen lässt, der grösser ist als ein Halbkreis (S. 29). Auch für diese Annahme fehlt es an positiven Anhaltspunkten. Denn dass die alten Mauerreste östlich

1) Ebenso die *μηχανή*, wenn diese, was doch das Wahrscheinlichste ist, nicht innerhalb, sondern ausserhalb der *σκηνῆ* aufgestellt war, s. S. 433.

2) Wer die Skene aus der alten Ankleidebude sich entwickeln lässt, müsste gegen Dörpfelds Hypothese auch einwenden, dass die Garderobe in ältester Zeit doch schwerlich vor dem Tempeleingang zwei Meter unterhalb der Orchestra gelegen haben wird. Ich verzichte aber darauf, dieses Argument zu verwerthen, da ich an jene Entwicklung nicht glaube.

und westlich von der alten Orchestra (D. B. I. auf Tafel III bei Dörpfeld) von den Stützmauern der Parodoi oder des Zuschauerraums herrühren, ist eine von Dörpfeld selbst nur mit Reserve vorgebrachte Vermuthung, die offenbar nur auf einem Rückschluss aus den Verhältnissen des 4. Jahrhunderts beruht. Bei ihrer geringen Dicke können diese Mauern ebenso gut Reste der Ankleideräume für den Chor und die Schauspieler sein; die nächste Parallele bieten die im Theater von Thorikos an der östlichen Parodos gelegenen Zimmer (a. O. S. 110 Fig. 43), mögen diese nun gleichfalls Ankleideräume gewesen sein oder, wie Dörpfeld annimmt, zur Aufbewahrung von Theatergegenständen gedient haben. Auch in anderer Hinsicht empfiehlt es sich, die Parodoi mehr nach der Mitte zu rücken; je näher sie nämlich dem Dionysosbezirk lagen, um so grösser war die Steigung, die der Chor und die in den älteren Stücken so beliebten Wagen zu überwinden hatten, so dass man ohne lange Rampen kaum ausgekommen wäre. Hingegen war es für den einzelnen Schauspieler leicht, den Weg von der Parodos zum Hintereingang der Skene und umgekehrt zurückzulegen, auch wenn die Entfernung ungefähr ein Viertel des Umfangs der Orchestra betrug. Was aber die Sitzplätze betrifft, so war es doch gewiss das Einfachste und Natürlichste, dass das Publicum ursprünglich nur den Bergabhang besetzte. Auf diesem sind denn auch bei der Ausgrabung von 1889 alte Erdaufschüttungen constatirt worden, die offenbar zur Herstellung des Zuschauerraums dienten (a. O. S. 30). Die *ξύλα*, von denen die Komödie spricht, können sehr wohl als die auf dem Bergabhang für jede Festfeier aufs Neue aufgeschlagenen Bänke aufgefasst werden. Möglich ist es gewiss, dass sich Holztribünen wie Seitenflügel an das *κοίλον* anschlossen, und wer auf die compilirte Suidasglosse *Πρατίνας* etwas giebt, was freilich nach Wilamowitz' Ausführungen eigentlich nicht geschehen sollte,¹⁾ mag unter den eingestürzten *ἔκρια* diese Tribünen verstehen, obgleich es ebenso gut die obersten Holzbänke am Abhange gewesen sein können. Nur dass Niemand sagen kann, wie weit diese Flügel die Orchestra umfassten. Uebrigens spricht auch schon die gerade Form des bekannten Steins, der den Platz für die Rathsdienner bezeichnet (CIA. I 499; Dörpfeld a. O. 31), dagegen, dass das älteste Theater eine vollkommen

1) S. v. Wilamowitz in dies. Ztschr. XXI 599.

kreisförmige Gestalt hatte. Endlich darf eines noch mit Bestimmtheit ausgesprochen werden: hätte man bereits im 5. Jahrhundert ein Theater mit so bequemen und zahlreichen Sitzbänken gehabt, wie es Dörpfeld S. 373 zeichnen lässt, so würde man gewiss nicht bis auf Lykurg gewartet haben, um die Volksversammlung von der Pnyx ins Theater zu verlegen. Wie der Zuschauerraum zur Zeit der grossen Dramatiker ausgesehen haben mag, kann uns am besten, abgesehen von der elliptischen Form der Orchestra, das kleine Theater von Thorikos veranschaulichen, das Dörpfeld selbst als das Bild eines Theaters des 5. Jahrhunderts bezeichnet (S. 109 ff.). Der Zuschauerraum greift dort nur ganz wenig um die Orchestra herum. Aehnlich ist es in Megalopolis, wo der Zuschauerraum genau einen Halbkreis bildet (a. a. O. S. 135 Fig. 54), und in Pergamon, wo allerdings äussere Umstände, der über die Orchestra führende Weg, eine grössere Ausdehnung des Zuschauerraums unmöglich machten. Ich sehe also nichts, was der Annahme im Wege stände, dass auch im ältesten athenischen Theater die Parodoi an den Endpunkten der Querachse der Orchestra lagen; das ist genau die Stelle, die sie auch im Lykurgischen Theater einnahmen, so dass sie bei der Verschiebung der Orchestra nach Norden nicht mit verschoben worden wären, sondern ihren Platz behauptet hätten.

Eine auf der Orchestra selbst errichtete Skene hatte nun bei weitem nicht die Breite, wie die an der Tangente stehende in Dörpfelds Skizze. Für die Concentrirung des Spieles konnte das nur vortheilhaft sein. Die Form, die jene Skizze dem Bühnengebäude, wenn auch nur hypothetisch giebt, mit Obergeschoss und säulengetragenem Vorbau in der Mitte, erweckt überhaupt nach mehreren Richtungen hin Bedenken. ‚Anfangs war die Skene ein einfacher viereckiger Bau von einem einzigen Stockwerk. Als die aufzuführenden Dramen es verlangten, wurden weitere Häuser oder auch ein zweites Stockwerk hinzugefügt‘ sagt Dörpfeld S. 372. ‚Ein zweites Stockwerk‘? Also die *διστεγία*? Doch nur in der Komödie und den späten von dieser beeinflussten Phoinissen. ‚Weitere Häuser‘? Doch wiederum ausschliesslich in der Komödie, denn die Tragödie kennt zwar drei Thüren, aber doch nur ein einziges Gebäude, Tempel oder Palast.¹⁾ Wo findet sich aber im

1) Nur die späten Bakchen machen eine Ausnahme, doch wird dort die Ruine des Semelegemachs ein besonderes vor der Palastfäçade an der Seite ge-

ganzen Umkreis der griechischen Architektur ein Palast oder Tempel, wie ihn uns Dörpfelds Skizze als *σκηνή τραγική* — denn an die *χωμική* ist doch noch weniger zu denken — vor Augen stellt, mit einem tempelartigen, giebelgeschmückten Vorsprung in der Mitte¹⁾ und glatten Façaden zu beiden Seiten? Zunächst frage

legenes Decorationsstück gewesen sein, ähnlich dem zweiten oder dritten Haus in der Komödie: vgl. dies. Ztschr. XXXI, 555 ff.

1) Fast möchte ich glauben, dass Dörpfeld bei seiner Reconstruction der Kresphontes des Euripides vorgeschwebt habe, und dass er hinsichtlich der Hauptszene dieses Stückes die von Reisch S. 205 vorgetragene Ansicht theilt. Dieser nimmt nämlich, sich unbewusst mit F. A. Basedow *Comment. de Eur. Cresph.* (Eberswalder Progr. 1878) berührend, an, dass sich die Scene im Chalcidicum vor den Augen der Zuschauer abgespielt habe. Dann müsste allerdings die Bühne wenigstens in jenem Stück einen ähnlichen Säulenvorbau gehabt haben wie in Dörpfelds Reconstruction, nur dass man das Chalcidicum, das Gastzimmer, sich doch eigentlich nach der herrschenden und wohl auch richtigen Anschauung nicht in der Mitte, sondern an der Seite denkt, wodurch freilich wieder eine ganz unmögliche Gestaltung der Skene bedingt würde. Nun folgt allerdings aus Plut. *de esu carn.* 998 E, dass der Zuschauer die Worte der Merope *όσιωτέραν δὲ τίνδ' ἐγὼ διδωμί σοι πληγὴν* aus ihrem eigenen Munde hört, folglich der Mordversuch und die Erkennung sich vor den Augen des Publicums abspielt, und doch schläft Kresphontes im Chalcidicum. Welcker und Wecklein dachten daher an ein Ekkyklema, dessen Gebrauch in solcher Situation, d. h. während der Katastrophe, statt nach der Katastrophe, um deren Folgen zu zeigen, unerhört ist. Aber auch der von Reisch gewählte Ausweg, dass Kresphontes, während Merope mit dem Beil auf ihn eindringt, in der Vorhalle vor den Augen des Publicums schlafend daliegt, ist unmöglich, denn dann müsste er auch vor den Augen des Publicums zu Bette gegangen sein und was noch schlimmer ist, auch vor den Augen des Chors, der ihm vermuthlich ein Schlaflied gesungen haben wird, wie die Schiffer des Neoptolemos dem Philoktet. Wie sich der Vorgang in Wahrheit abspielte, können die Parallelszene im Ion, die ähnliche in den Sophokleischen Mysern und die umgekehrt verlaufende Ermordungsscene in den Choephoren und der Sophokleischen Elektra lehren. Merope wird nicht, wie Reisch meint, als sie im Begriff mit geschwungenem Beil in die Halle zu treten noch auf der Stufe steht, von dem Greise zurückgehalten. Dann würde sie ja die Worte *όσιωτέραν δὲ τίνδ' ἐγὼ διδωμί σοι πληγὴν* zu dem schlafenden Kresphontes sprechen und dieser erst nachträglich aus dem Munde seiner Mutter die überstandene Gefahr erfahren. Für eine solche absolut undramatische Scene giebt es im ganzen Umkreis der griechischen Tragödie keine Parallele. Das Richtige ist schon längst von O. Jahn Arch. Zeit. 1854 S. 228 ausgesprochen worden. Merope dringt mit dem Beil in das natürlich verschlossene Gemach, durch dessen Thür Kresphontes vorher abgegangen ist; nach einem kurzen aufgeregten Lied des mit Merope einverständenen Chors

ich, wenn die Skene mit wirklichen massiven Säulen ausgestattet war, welche Aufgabe blieb dann für die sich bereits im 5. Jahrhundert in den letzten Jahren des Aischylos entwickelnde Skenographie übrig? Und weiter, was Dörpfeld als zweite Phase in der Entwicklung der Skene bezeichnet, das ist thatsächlich schon bei der ältesten Skene, die wir kennen, der in der Orestie vorhanden, die drei Thüren (Choephor. 712. 815. 882—885 und dazu Wilamowitz) und die Säulen, die sich für den delphischen Tempel doch wohl von selbst verstehen und also auch für den Atridenpalast anzunehmen sind. Das alles drängt gebieterisch zu der Annahme einer flachen Holzwand, ohne alle Risaliten, die meistens von drei Thüren durchbrochen und in ihrer ganzen Breite mit Säulen bemalt war. Je weiter man diese Wand von dem Centrum abrückte, um so weniger Säulen reichten zur Decoration aus; aber auch wenn sie der Mitte der Orchestra ganz nahe stand, werden acht Säulen genügt haben, so dass in der That der Eindruck eines wirklichen Palastes oder Tempels erzielt wurde. Auch war es keineswegs nöthig, dass die Ecken der Skene in jedem Falle die Peripherie der Orchestra berührten, namentlich wenn nur eine Thür gebraucht wurde, wie im Ion,¹⁾ wo der Giebel (vgl. XVII. Hallisches Winkelmannsprogramm S. 36) eine allzugrosse Breite der Skene ausschliesst. An sich würde also schon eine einfache Coulissee völlig ausgereicht haben. Eine Zeitgenosse des Aischylos würde schwerlich daran Anstoss genommen haben, wenn er von seinem höheren Platz aus auch hinter die Decoration hätte sehen können. Aber für das Umkleiden war allerdings ein bedeckter Raum bequemer,

stürzt der aus dem Schlaf aufgeschreckte Kresphontes heraus, verwirrt, waffenlos, der ihm folgenden Merope rettungslos preisgegeben; da tritt der Alte dazwischen.

1) Woraus Reisch S. 206 folgert, dass zur Seite des Tempels noch die Priesterwohnungen sichtbar waren, weiss ich nicht. Ion kann sehr gut durch eine der *πάροδοι* aufgetreten sein. Aehnlich steht es mit der Skene in der Iph. Taur. und, auch in der Andromache war weder das Thetideion auf der einen, noch das Wirthschaftshaus auf der andern Seite des Palastes dargestellt; vielmehr lag das Thetideion, an dem Andromache als Schutzfliehende sitzt, in der Mitte der Orchestra, und ein Wirthschaftshaus war überhaupt nicht da, sonst würde es in dem Stücke erwähnt werden. Alle diese Hypothesen entspringen übrigens dem durchaus richtigen Gefühl, dass die Façade einer ausserhalb der Orchestra liegenden Skene für ein einziges Gebäude zu breit sein würde.

und so wählte man statt der einfachen Wand eine Bude, deren Dach sich in sehr willkommener Weise verwenden liess.

Sehr massiv aber braucht diese Bude nicht gewesen zu sein. Einen einzelnen Schauspieler wie den Wächter im Agamemnon zu tragen genügte schon eine einzelne Holzbohle; nur wenn Medea zu Wagen erschien, war ein solider Bau nöthig. Doch auch in diesem Fall reichten ein paar in die Orchestra eingerammte Pfosten als Stützen aus. Steine zur Aufnahme dieser Pfosten waren kaum nöthig, obgleich sie natürlich vorhanden gewesen sein und beim Tanze der kyklischen Chöre wie in Pergamon (s. Dörpfeld S. 151) mit Steinplatten geschlossen werden konnten. Dass diese Skene durch eine Stufe erhöht war, ist durch nichts bewiesen; in der Regel reichte eine niedrige Schwelle aus. Eine Ausnahme macht nur der Ion, der sich ja überhaupt durch aussergewöhnlichen Reichtum der Decoration auszeichnet, und vielleicht auch noch einige andere Stücke aus der letzten euripideischen Periode, wie die taurische Iphigeneia¹⁾ und die Hypsipyle.

Auch die wenigen scenischen Apparate, deren sich das fünfte Jahrhundert bediente, nöthigen in keiner Weise zu der Annahme eines besonders massiven Baues. Am wenigsten vermag ich zu verstehen, wie so die *μηχανή* zu der Errichtung eines Obergeschosses geführt haben soll (Reisch S. 234). Ein scenischer Hintergrund an dieser Stelle müsste die Illusion eher stören als erhöhen. Viel wirkungsvoller war es doch, den Maschinengott frei in der Luft schweben, als ihn in der Thür des Obergeschosses unter dem Dachvorsprung oder einem besonderen Vordach erscheinen zu

1) Ich schliesse dies lediglich aus der Analogie, nicht aus dem von mir Arch. Zeit. XXXIII 1875 Taf. 13 S. 138 veröffentlichten und besprochenen Wandbild, das Reisch S. 336 nur aus den schlechten Abbildungen bei Presuhn und D'Amelio zu kennen scheint, vgl. auch Sarkophag-Reliefs II S. 184. Dieses Bild und seine nächsten Verwandten, Pelias und Iason und die Sibylle (dies. Ztschr. XXII 457) haben mit dem Theater nichts zu thun. Es handelt sich bei ihnen um ein ganz bestimmtes Compositionsschema, das, wie der stets als Mittelpunkt verwandte tuscanische Tempel beweist, auf italischem Boden entstanden und schwerlich älter als die Zeit Caesars ist. Nach diesem Schema wurden zum Theil ältere Tafelbilder umgestaltet, oder richtiger gesagt, die für das Schema nöthigen Figuren wurden öfters älteren Tafelbildern entnommen, s. Hall. Winkelm.-Progr. XVIII 101. XIX 6; aber mit den Theaterräuführungen des vierten oder gar fünften Jahrhunderts haben diese Bilder nicht das Mindeste zu thun.

lassen. Man betrachte z. B. das von Dörpfeld mit bewunderungswürdigem Scharfsinn reconstruirte Obergeschoss des Theaters von Oropos (S. 108) und male sich aus, dass in der breiten Thüröffnung plötzlich Athena oder der auf einem Flügelross sitzende Bellerophon sichtbar geworden sei. Musste sich da dem Zuschauer nicht unwillkürlich die Vorstellung aufdrängen, als komme die Göttin oder der Pegasosreiter aus dem Innern des Hauses heraus, wie Philokleon aus der Fensterluke? (*Vesp.* 317 ff.). Und wie soll es im Herakles gewesen sein, wo von den beiden mittelst der Maschine auftretenden Göttinnen die eine, Lyssa, im Palast verschwindet, die andere, Iris, zum Olymp zurückkehrt?!) Angenommen man habe es durch die Anbringung des Krahnens innerhalb des Obergeschosses wirklich erreicht, dass die Maschine den Blicken der Zuschauer vollständig entzogen wurde, wäre dann nicht durch den aufgezeigten Uebelstand der erreichte Vortheil wieder wett gemacht worden, abgesehen davon dass die Stricke auf alle Fälle doch sichtbar blieben? Wer so hohe Anforderungen an den Bühnenapparat des fünften Jahrhunderts stellt, dem bleibt in der That als einzige Ausflucht der Schnürboden der Betheschen Bühne übrig. Und wie

1) Die befremdliche Schlussfolgerung, dass Lyssa, als sie im Palast verschwindet, auf dem Wagen bleibt, weil der Chor V. 880 singt *βέβαιον ἐν δίφροισιν ἃ πολίστονος*, würde Reisch (S. 221) wohl nicht gezogen haben, wenn er Wilamowitz' Erläuterung dieser Verse (Herakles II² 195) gelesen hätte. Aber freilich kann ich auch die Vorstellung, die dieser II² 149 von dem scenischen Bilde hat, nicht für richtig halten. Die beiden Göttinnen sollen nicht mittelst der Maschine, sondern auf dem Dach des Hauses, dem Theologeion, auftreten und Lyssa soll nicht sichtlich in das Haus des Herakles gegangen sein, was der Dichter mit den Worten V. 873 *ἐς δόμους δ' ἡμεῖς ἄφαντοι δυσόμεσθ' Ἡρακλέους* entschuldige. Aber wenn die Göttinnen beide auf dem Dache des Hauses aufgetreten wären, so hätten sie auch beide innerhalb des Hauses verschwinden müssen; es hätte also vielmehr einer Entschuldigung dafür bedurft, dass auch Iris den Palast betritt. Dass dies aber thatsächlich nicht der Fall war, lehrt der vorausgehende Vers *στεῖχ' ἐς Οὐλύμπιον παιδαίρονσ', Ἴρι, γενναῖον πόδα*. Beide Göttinnen mussten also mittelst der Maschine auftreten. Lyssa wird auf das Dach des Hauses niedergelassen, während Iris wieder in die Höhe gezogen wird. Dass sie dabei auf einem Wagen standen, glaube ich eben wegen des zuletzt angeführten Verses nicht. Auf keinen Fall konnte dieser, wie Reisch annimmt, von Schlangen gezogen werden, denn jedenfalls wäre es doch der Wagen der Iris oder vielmehr der der Hera, nicht der des Dämons gewesen. Mit *ἄφαντοι* soll meines Erachtens motivirt werden, warum Herakles und die Seinen Lyssa nicht sehen, während sie doch vom Chor wahrgenommen wird.

war es in jenen Fällen, wo der Maschinengott in die Orchestra hinabgelassen wurde? Wenn Reisch S. 233 das Vorkommen solcher Fälle in Abrede stellt, so geräth er mit durchaus einwandfreien Zeugnissen in Widerspruch. Erstens mit Euripides *Andr.* 1230, wo es eine grosse Kühnheit ist, die Worte τῶν ἱπποβότων Φθίας πεδίων ἐπιβαίνει anders als wörtlich verstehen zu wollen, vgl. Bethe *Prolegomena* S. 139. Zweitens mit der Angabe des Pollux über die den Leichnam des Memnon entführende Eos (IV 130), welcher Notiz nur der den Vorwurf der Unklarheit machen kann, der in dem doppelten Vorurtheil befangen ist, dass Aischylos die Maschine noch nicht gekannt habe und dass Maschinengötter nicht bis zur Orchestra herabgelassen worden seien. Endlich mit dem, was wir über die Andromeda des Euripides wissen; denn mag auch Perseus in der ersten Scene mit Andromeda auf der Maschine geblieben sein, in der zweiten musste er nothwendig absteigen, um die Königstochter vom Felsen zu lösen. Dies erkennt auch Reisch an, aber er meint, Perseus sei dabei auf den Felsen getreten, der an Höhe dem Scenengebäude nichts nachgegeben habe. Auf den Felsen, an dem Andromeda gefesselt war, nun wohl auf keinen Fall, denn dann wäre er oberhalb des Mädchens zu stehen gekommen und hätte um es zu lösen erst aus ansehnlicher Höhe herabklettern müssen, für jemanden in tragischem Costüm eine beschwerliche und kaum zu lösende Aufgabe. Nun lehrt freilich das pompejanische Maskenbild (*Arch. Zt.* XXXVI 1878 Taf. 3), dass in späterer Zeit die Decoration noch einen zweiten Felsen dem der Andromeda gegenüber zeigte, aber für den Abstieg des Perseus wurde hierdurch nichts gebessert. Auch ist es mehr als zweifelhaft, ob schon in älterer Zeit der Schauplatz der Andromeda von diesen beiden Felsen flankirt war, da wenigstens auf den von Euripides abhängigen Vasen des vierten Jahrhunderts Andromeda stets in der Mitte, mit den Händen bald an den Felsen, bald an zwei Bäume gefesselt, dasteht¹⁾).

Gegen die Annahme, dass die Maschine im Obergeschoss untergebracht gewesen sei, sprechen ferner direct die Worte des Pollux IV 128, nach denen sie bei der linken Parodos stand und die Skene überragte (ὑπὲρ τῆν σκηνὴν τὸ ὕψος, nicht ἐπέε

1) M. d. J. IX 41 und dazu Trendelenburg A. d. J. 1872 p. 109 ff., Bethe *Arch. Jahrb.* XI 1896 Taf. 2 S. 292 ff.

τὴν σκηνὴν ἐν τῷ ὕψει. steht da). Und wollte man erwidern, Pollux spreche hier von der hellenistischen Bühne, so ist es ja eben eine hellenistische Bühne, an der Dörpfeld solche Anbringung der Maschine im Episkenion demonstrirt. Aber wir besitzen noch ein bedeutend älteres und weit drastischeres Zeugniß, aus dem mit Sicherheit hervorgeht, dass die Maschine in der älteren Zeit wenigstens theilweise den Zuschauern sichtbar war. Reisch hat es S. 230 selbst angeführt, aber ohne es zu verwerthen. Ich meine die Verse aus der *Ποίησις* des Antiphanes (Ath. VI 222a; Meineke FCG. III 106), wo es von den Tragödiendichtern heisst:

ἔπειθ' ὅταν μῆθ' ἐν δύνωνι' εἰπεῖν ἔτι
 κομιδῆ δ' ἀπειρήκωσιν ἐν τοῖς δράμασιν,
 αἴρουσιν ὥσπερ δάκτυλον τὴν μηχανήν,
 καὶ τοῖς θεωμένοισιν ἀποχρώντως ἔχει.

Das Gleichniß ist, wie bereits Casaubonus gesehen hat, von dem besiegten Faustkämpfer entnommen, der, wenn er um Schonung bittet, den einen Finger hebt.¹⁾ Aber gerade darum kann auch die Schilderung des scenischen Hergangs nicht metaphorisch gemeint sein; sie ist vielmehr durchaus sinnlich zu verstehen. Wie ein kolossaler Finger hob sich der Krahn hinter der *σκηνή* empor. Wir entnehmen zugleich aus dieser Stelle, dass der Krahn nicht während der ganzen Aufführung sichtbar war; erst wenn man seiner bedurfte, richtete man ihn in die Höhe, wie den Mastbaum im Schiff. Darum darf der Ausdruck *μηχανὴν αἶρειν* nicht mit Reisch als Brachylogie für *θεοὺς μηχανῆ αἶρειν* aufgefasst werden. Uebrigens ist auch das Verbum schon an sich bezeichnend. Bei einer Vorrichtung, wie sie von Dörpfeld und Reisch angenommen wird, würde die Erscheinung des Maschinengottes vielmehr ein Vorschweben als ein Aufsteigen gewesen sein. Auch lehrt die Häufigkeit des Ausdrucks, dass das Emporziehen selbst sehr wahrnehmbar gewesen sein muss; denn technische Bühnengeheimnisse dringen sonst nicht leicht in den Volksmund. Die *μηχανή* wird somit im Boden der Orchestra befestigt gewesen sein, und zwar vermuthlich hinter der Skene, nicht im Innern derselben.

1) Meinekes Zweifel, ob dieser aus der römischen Arena hinlänglich bekannte Gestus auch in der griechischen Gymnastik üblich gewesen sei, ist durch die Vasen des Pamphaios (M. d. I. XI 24, Wiener Vorlegebl. Ser. D 5, Klein Vasenm. 13) und des Duris (Arch. Zeit. XLI 1883 Taf. 2, Wiener Vorlegebl. VIII 1, Klein 1. 5) erledigt.

Wenn der Schauspieler langsam emporgezogen allmählich hinter dem Dach der Skene auftauchte, konnte bei einem phantasiereichen Publicum viel eher der Eindruck, als komme er aus weiter Ferne durch die Luft, hervorgerufen werden, als wenn er in einem Thür-rahmen sichtbar wurde.

Der *μηχανή* zu Liebe brauchte man also ein Obergeschoss nicht zu errichten; ebenso wenig lässt es sich aus den Stücken selbst erschliessen oder mit litterarischen Zeugnissen belegen. Natürlich spreche ich nur von einem zurücktretenden Obergeschoss, das für die auf dem Theologeion auftretenden Götter einen Hintergrund abgegeben haben würde. Die *διστεγία* ist ganz etwas anderes, denn deren Fenster lagen in gleicher Flucht mit den Thüren des Untergeschosses, wie die Scene in den Wespen lehrt.

So wenig wie die *μηχανή*, machte das Ekkyklema einen besonders massiven Scenenbau nöthig. Das wäre nur dann der Fall gewesen, wenn Reisch mit seiner Annahme Recht hätte, dass das Ekkyklema schon im fünften Jahrhundert eine Vorrichtung war, ‚durch deren Drehung bewirkt wurde, dass das Innere des Hauses den Zuschauern sichtbar wurde‘. So viel ist allerdings Reisch unbedingt zuzugeben, dass die Nachrichten der Alten zwei ganz verschiedene Gattungen des Ekkyklema erkennen lassen, aber wenn er die eine, den Wagen, eigentlich ganz ins Reich der Phantasie verweist, und nach Neckels Vorgang auch für das fünfte Jahrhundert nur die zweite, den Drehmechanismus, gelten lassen will, so stehen dieser Ansicht schwere Bedenken aller Art entgegen. Wie sollen die in der Höhe oder auf den Flügeln sitzenden Zuschauer in das durch Fortziehen eines Theils der Vorderwand erschlossene Innere der Skene haben sehen können? Gerade die wichtigsten Vorgänge — und nur bei solchen wird das Ekkyklema angewandt — würden ihnen entgangen sein. War nun gar noch, wie in der Dörpfeldschen Reconstruction, vor der Mitte der Skene eine Säulenhalle errichtet, so konnte nur ein ganz kleiner Bruchtheil der Zuschauer etwas von den Vorgängen wahrnehmen. Der aus der Mitte der Skene herausgerollte Wagen würde Reisch vielleicht weniger ungeheuerlich erschienen sein, wenn er sich seinen Zusammenhang mit dem Thespiskarren klar gemacht hätte. Dessen natürliche Weiterbildung stellt das Ekkyklema dar; sie musste mit innerer Nothwendigkeit erfolgen, sobald man eine Skene errichtete. Dass man hingegen gleich bei Erfindung der Skene auf den Gedanken

verfallen sein sollte, ihr einen theilweise verschiebbaren Vordergrund zu geben — und so früh müsste diese Vorrichtung gesetzt werden, da sie schon für die Orestie nöthig gewesen wäre — ist schwer zu glauben. Gesetzt aber, es hätte eine solche Vorrichtung im fünften Jahrhundert thatsächlich bestanden, wie kommt es dann, dass kein Dichter auf den nahe liegenden Gedanken verfallen ist, die Handlung ganz ins Innere des Hauses zu verlegen? Wie unendlich besser würden sich Stücke wie die Alkestis und der Hippolytos im Palaste abspielen, von der Komödie ganz zu schweigen. Welche Mühe muss sich jetzt der Dichter geben, um das Herauskommen seiner Figuren zu motiviren. Die Liebeskranke, die Sterbende verlangen nach frischer Luft und in den Niptra des Sophokles muss sich sogar die Fusswaschung, Gott weiss auf Grund welcher Motivirung, unter freiem Himmel abspielen; vgl. XVII. Hall. Winkelmanns-Programm S. 79. Uebrigens schreint Reisch selbst das Bedenkliche seiner Annahme zu fühlen, denn wo es nur irgend geht, sucht er die Verwendung des Ekkyklema zu eliminiren, aber ohne Erfolg. Im Agamemnon soll Klytaimestra V. 1379 in der Thür der Skene sichtbar werden, trotz des *ἔσθηκα δ' ἐνθ' ἔπαισ' ἐπ' ἐξείργασμένοις*, das nicht in strengem Wortsinn örtlich zu nehmen sei, in den Choe-phoren soll Orestes V. 973 in die Orchestra hinaustreten und in beiden Fällen sollen die Leichen durch Theaterdiener herausgetragen werden. Es ist ein altbewährter, bis zur Stunde noch nicht erschütterter Grundsatz, dass im griechischen Drama die Bühnenanweisung im Text steht. Wo wird nun an diesen beiden Stellen etwas vom Herausschaffen der Leichen gesagt? In den Eumeniden soll der Schatten der Klytaimestra zur Tempelthür hineinsprechen, das Stöhnen und Seufzen des Chors, der Anfang seiner Rede soll aus dem Innern ertönen und darauf sollen die Choreuten einzeln in die Orchestra stürzen. Dem Einwand, dass dann Apollon nicht mehr nöthig haben würde, sie aus dem Tempel zu weisen, wird durch die Annahme vorzubeugen gesucht, dass die letzten der Erinyen noch im Tempel verblieben oder suchend dorthin zurückgekehrt seien. Was sie dort suchen, wird freilich schwer zu sagen sein; aber mehr fällt ins Gewicht, dass die Athener auf diese Weise um das grandiose, V. 40 f. angekündigte Bühnenbild gekommen sein sollten. Jene Verse sind übrigens auch für das oben über Bühnenanweisung Gesagte besonders lehrreich. Sie ent-

halten nicht nur die Directive für Costüme und Masken, sondern auch für die Gruppierung der Figuren. Da sich Reisch für seine Hypothese auf die bekannte Anecdote des *Bios* beruft: *ἐν τῇ ἐπιδείξει τῶν Εὐμενίδων σποράδην εἰσαγαγόντα τὸν χορὸν τοσοῦτον ἐκπλήξαι τὸν δῆμον ὡς τὰ μὲν νήπια ἐκπύσαι τὰ δὲ ἔμβρονα ἐξαμβλωθῆναι*, so scheint es nicht überflüssig zu bemerken, dass sich diese Worte auf die eigentliche Parodos V. 244 ff. beziehen, wo der Chor in der That *σποράδην* auftritt.

Dass die Tragiker, wenn sie das Ekkyklema anwenden, zwischen den Begriffen ‚im Hause‘ und ‚im Freien‘ nicht immer streng scheiden, ist um so verzeihlicher, als der Chor ja stets draussen stehend gedacht wird. Nur ein Pedant kann daran Anstoss nehmen, dass Orestes in den Choephoren, obgleich er sich im Palast befindet, dennoch die Sonne zum Zeugen seiner That anruft. Aber wenn es in den Thesmophoriazusen von Agathon bald *ἔξέρχεται*, bald *οὗτος οὐκκυκλούμενος* heisst, so soll damit gewiss das Ekkyklema, nicht sein Missbrauch, sondern seine Verwendung überhaupt, verspottet werden, gerade wie in dem Original, der Euripidesscene in den Acharnern. Schon diese handgreifliche Selbstcopie schliesst die Auffassung aus, als solle das Herausrollen den Agathon nicht als Tragiker, sondern als Weichling charakterisiren, für welchen Zug Aristophanes gleich nachher andere Farben verwendet.

Weiter aber unterschätzt Reisch auch das Gewicht des sprachlichen Moments in dem Namen *ἐκκύκλημα*. Belege für die übertragene Verwendung des Wortes zu häufen, hätte er nicht nöthig gehabt. Sie verfangen nicht, da es sich um etwas Concretes, um die technische Bezeichnung einer Maschine handelt. Wenn eine solche ‚Rollwerk‘ genannt wird, so folgt daraus, dass sie, als der Name geprägt wurde, auf Rollen lief, mag sie auch immerhin später durch eine andere Einrichtung ersetzt worden sein, die der Rollen entbehrte. Wenn auch *πλίνθος* in der spätern Zeit noch so allgemein für Marmorziegel steht, so wird es doch Keinem einfallen zu leugnen, dass es ursprünglich ‚Lehmziegel‘ bedeutet. Andererseits wird Niemand behaupten wollen, dass eine verschieb- oder drehbare Vorderwand an sich ein *ἐκκύκλημα* sei. Wird sie so bezeichnet, so setzt das voraus, dass sie an die Stelle eines wirklichen Ekkyklema getreten ist. Ich bin also weit davon entfernt, jene andere Form des Ekkyklema zu leugnen, wie sie durch die Aristophanesscholien (*Ach.* 408. *Nub.* 184) und anderweitig be-

zeugt wird (s. Reisch S. 235). Aber sie ist, wie schon der Name verräth, secundär und schwerlich älter als das hellenistische Zeitalter. Damals mag sie, wenigstens ausserhalb Athens, auch bei der Aufführung älterer Stücke angewandt worden sein, selbst in Szenen, für die der Dichter ein Ekkyklema gar nicht vorgesehen hatte, wie in der Phaidrascene des Hippolytos (v. Wilamowitz Herakles I¹ 153, Reisch 235). Dass dann die über die Theaterpraxis der älteren attischen Zeit naturgemäss mangelhaft unterrichteten Grammatiker diese jüngere Gattung des Ekkyklema auch Aischyleischen und Aristophanischen Stücken octroyirten, wird den nicht Wunder nehmen, der sich erinnert, welche wunderliche Vorstellungen dieselben Gelehrten vom Kottabosspiel hatten.¹⁾

Die technischen Schwierigkeiten des ‚Wagens aus der Mitte‘, wie ich das Ekkyklema am liebsten bezeichnen möchte, werden von Reisch gewaltig übertrieben. In der Regel hatte es nur ein bis zwei lebende Personen und ein paar Puppen zu tragen. Nur in den Eumeniden und in den Thesmophoriazusen war ein grösserer Kraftaufwand nöthig. Aber wenn man sieht, dass schon auf der Dümmlerschen Vase (Rh. Mus. XLIII 1888 S. 355) der *carro navale* mit drei Personen besetzt ist und wenn man sich der panathenäischen Triere erinnert, die nicht nur einen langen Weg zurückzulegen, sondern sogar Steigungen zu überwinden hatte, wird man zugeben müssen, dass gerade in mechanischen Vorrichtungen solcher Art die Athener grosse Uebung hatten, wenn wir auch nicht im Stande sind, uns von der Construction im Einzelnen eine klare Vorstellung zu machen.

Ebenso wenig verfängt der Einwand (a. O. S. 244), dass die erhöhte Schwelle oder die Stufe für das Ekkyklema ein Hinderniss gewesen sei. Denn dass die Skene in der Regel ein oder mehrere Stufen gehabt habe, ist eine durch nichts begründete Supposition. Rein willkürlich nehmen Weissmann und Reisch an, dass die Sitze, auf denen in den Eumeniden die Richter Platz nahmen, die Stufen des Tempels gewesen seien. In solchen Stücken aber, wo notorisch die Skene einen auf Stufen ruhenden Tempel darstellte, wie in dem Ion des Euripides, wird das Ekkyklema nicht verwandt. Und

1) Für eine Reihe anderer vermeintlicher Schwierigkeiten, die nach Reisch bei der Auffassung des Ekkyklema als Rollbühne entstehen, wie die Frage, wo in den Eumeniden Apollon und Klytaimestra auftraten, verweise ich auf meine früheren Ausführungen in dies. Ztschr. XXXI, 543. 571.

was die Schwelle anlangt, so war es ein Leichtes, sie für Stücke, in denen das Ekkyklema gebraucht wurde, mit Rillen zu versehen.

So wenig wie einen Oberbau scheint die Skene des fünften Jahrhunderts Paraskenien gehabt zu haben. Wenigstens ist keines der für sie vorgebrachten Argumente durchschlagend. Oder sollten sie wirklich unbedingt nöthig gewesen sein, um den Chor oder die Schauspieler, wenn sie sich in die Parodos zurückzogen, zu verdecken? (Reisch a. a. O. S. 192. 255). Sollten wirklich die attischen Dramatiker in dieser Beziehung ängstlicher gewesen sein als Plautus und Shakespeare, Calderon und Molière, bei denen so oft Personen dicht neben einander stehen, ohne sich zu bemerken? Sehr richtig bemerkt Reisch selbst, dass der Dichter das Recht habe, seine Personen nicht immer alles übersehen zu lassen, was zu überschauen möglich wäre. Auch pflegt man viel zu wenig zu beachten, dass der Chor durch verschiedene Formationen einzelne Personen verdecken konnte, wie in den Herakliden V. 630 ff. den Iolaos, in der Hekabe V. 483 die Titelheldin. So bleibt nur der Wunsch übrig, die Paraskenien für die Anbringung eines Vorhangs verwerthen zu können, den Reisch mit Bethe, dem er überhaupt in der Gesamtauffassung der attischen Dramaturgie recht nahe steht, für die jüngeren Stücke postuliren zu müssen glaubt. Ich darf mich begnügen, hinsichtlich dieser Frage auf meine Erörterung in den G. G. A. 1897 S. 31 zu verweisen.

So lernen wir die Skene des fünften Jahrhunderts als eine einfache Bretterbude kennen, die sich mit leichter Mühe zwischen den einzelnen Stücken abreissen und wieder aufbauen oder verändern liess. Auch mehrere Buden dieser Art konnten leicht neben einander errichtet werden, so dass ich auch nach dieser Richtung in meinen früher vorgetragenen Anschauungen (s. d. Ztschr. XXXI, 555 ff.) nicht wankend geworden bin.

Enthielt nun die alte Orchestra ausser dieser Skene noch als stabiles Ausstattungsstück ein Bema oder einen Altar? und war dieses die vielerörtete Thymele? Dörpfeld und Reisch bejahen diese Frage mit grosser Bestimmtheit; und ich muss bekennen, diese Ansicht lange Zeit selbst getheilt zu haben, zumal da in einer gewissen Periode des Dramas — ich erinnere an den Telephos, die Herakliden, die Hiketiden, den Herakles u. s. w. — ein vor dem Palast stehender Altar fast regelmässig eine bedeutsame Rolle

spielt. Aber gerade bei der Lectüre der Erörterungen jener beiden Gelehrten sind mir Zweifel an der Richtigkeit dieser weit verbreiteten Vorstellung aufgestiegen. Zunächst muss es auffallen, dass gerade in den ältesten erhaltenen Stücken, den Aischyleischen, dieser Altar fehlt, denn der auf der Erdaufschüttung, dem πάγος, errichtete Altar in den Hiketiden ist doch etwas wesentlich Verschiedenes. Weiter erregt sowohl die Etymologie des Wortes *θυμέλη* als sein Gebrauch im fünften Jahrhundert schwere Bedenken. Dörpfeld und Reisch erklären apodiktisch (S. 278): „*θυμέλη* von *θύειν* bezeichnet die Opferstätte, den Altar“; aber von den Sprachforschern, die ich consultirt habe, hält keiner diese allerdings bereits im Alterthum aufgestellte Etymologie für zwingend. Auch die als vornehmlicher Beleg von den beiden genannten Forschern herangezogene Polluxstelle IV 123 ἢ *θυμέλη* εἶτε βῆμά τι οὔσα εἶτε βωμός spricht eher gegen als für die beliebte Erklärung; denn ein Gegenstand, der bald eine Trittstufe, bald ein Altar sein kann, ist eben an sich noch kein Altar. Hieran wird dadurch nichts geändert, dass Hesych und andere Lexikographen, die die Ableitung von *θύειν* haben, *θυμέλη* schlechtweg für Altar erklären, eine Deutung, die übrigens lediglich auf Aischylos Hik. 667 zu beruhen scheint; s. Et. Gud. 266, 64 (unten S. 441 Anm. 1). Im fünften Jahrhundert findet sich das Wort ausschliesslich bei Dichtern, scheint also der attischen Volkssprache überhaupt fremd zu sein. Wäre es nun nicht mehr als seltsam, wenn man ein solches Wort als terminus technicus für eine Vorrichtung im Theater gebraucht hätte? Aber noch mehr; in jenen Dichterstellen, die A. Müller (Bühnenalt. S. 130) sorgfältig gesammelt aber z. Th. nicht richtig interpretirt hat, bedeutet das Wort meist ganz etwas anderes, als Altar. Am lehrreichsten ist der Euripideische Ion: *κρηπίδων ἐπι ναοῦ* hat Hermes den Deckelkorb mit dem Kind niedergelegt (V. 38), dort findet es die Pythia und will es anfänglich *ἐπὲρ θυμέλας διορίσαι* (V. 46). Ion, der in der Vorhalle des Tempels steht, legt *τὰν Φοίβου θυμέλαν* (V. 114), wofür er gleich nachher *δάπεδον θεοῦ* sagt (V. 121). Ein Schwan fliegt V. 161 *πρὸς θυμέλας*, während vorher ein Adler und nachher ein nicht benannter Vogel sich dem Kranzgesimse des Tempels nähern. Dem Chor wird V. 226 ff. die Weisung ertheilt:

εἰ μὲν ἐθύσατε πέλανον πρὸ δόμων
καὶ τι πνέσθαι χεῖρετε Φοίβου,

πάριτ' ἔς Θυμέλας. ἐπὶ δ' ἀσφάτοις
μήλοισι δόμων μὴ πάριτ' ἔς μυχόν.

An keiner dieser Stellen kann das Wort ‚Altar‘ bedeuten; an der letzten steht es sogar zu dem Altar, an dem der Chor opfern soll, bevor er die *Θυμέλαι* betreten darf, in deutlichem Gegensatz. Dieser liegt in der Orchestra ausserhalb der *Θυμέλη*; zu ihm flüchtet sich Kreusa V. 1255 ff. Ebenso klar ist, dass *Θυμέλη* an allen diesen Stellen dasselbe bedeutet, und der Begriff wird durch die synonym gebrauchten Ausdrücke *κηπιδες*, *δάπεδον*, *μυχὸς δόμων* sattsam erläutert. Gemeint ist entweder der Stylobat des Tempels oder das ganze Krepidoma. Auf diesem will sich der die Tiefe suchende Schwan niederlassen, während der Adler nach dem Dach strebt.¹⁾ Einen Theil des Tempels, und zwar wiederum in einem gewissen Gegensatz zu den draussen liegenden Altären, bezeichnet das Wort auch in der euripideischen Elektra V. 712 ff.

Θυμέλαι δ' ἐπίταντο
χρυσήλατοι, σελαγεῖτο δ' ἀν' ἄστν
πῦρ ἐπιβώμιον Ἀργείων,

wo das Beiwort *χρυσήλατοι* entweder auf den goldgetriebenen Beschlag der Thüren oder den der Wände geht. Hier ist also der Begriff erweitert; das Wort bedeutet nicht nur das *κηπίδωμα*, sondern auch die von diesem getragene Cella. Dagegen heisst es I. A. 151 wieder in engerem Sinne ἐπὶ *Κυκλώπων Θυμέλας*, offenbar von dem kyklopisch gefügten Unterbau der Ringmauer, auf dem die Luftziegel ruhen.

Diesen unzweideutigen Stellen stehen nun zwei andere gegenüber, an denen *Θυμέλη* das eine Mal sicher, das andere Mal wenigstens nach der herrschenden, bereits im Alterthum aufgestellten Meinung Altar bedeutet. Die letztere Stelle, der verderbte Vers der Aischyleischen Hiketiden 666 *καὶ γεραροῖσι πρεσβυτοδόκοι γεμόντων Θυμέλαι φλεγόντων*, wo G. Hermann *καὶ γεραροῖσι πρεσβυτοδόκοι Θυμέλαι φλεόντων* liest, mag vorläufig aus dem Spiel bleiben. Wir wollen zugeben, dass *Θυμέλαι* hier Altäre bedeuten kann; vielleicht wird sich uns im weiteren Verlauf der Untersuchung, die Richtigkeit der Hermannschen Le-

1) Wenigstens frageweise möchte ich die Vermuthung äussern, ob nicht auch V. 220 *Θέμις Θυμελῶν ἵπερβῆναι λευκῶ ποδι βαλόν* stat des überlieferten *γνάλων* zu schreiben ist, dass V. 76 den den Tempel umgebenden Hain bezeichnet.

sung vorausgesetzt, eine andere natürlichere Auffassung ergeben. Aber an der ersten Stelle, in den Hiketiden des Euripides 64, wo der Chor zu den Füßen der am Altar stehenden Aithra singt *προπίπτουσ' ἔμολον δεξιπύρους θεῶν θυμέλας*, kann an der Uebersetzung Altar kein Zweifel sein. Sollte dies nun wirklich die ursprüngliche Bedeutung des Wortes sein? und dürfen wir uns die Entwicklung des Wortgebrauchs mit Börsfeld und Reisch so vorstellen, dass der Begriff einerseits auf einen Theil des Altars beschränkt, andererseits auf den umgebenden Platz ausgedehnt wird? Ich halte dies schon darum für ausgeschlossen, weil das Wort thatsächlich von dem Altarplatz überhaupt nicht gebraucht wird, sondern nur vom Tempel und zwar, wie wir gesehen haben, nur von einem Theil des Tempels. Es würde sich also gar nicht um eine Ausdehnung des Wortgebrauchs, sondern um eine Uebertragung handeln, die um so befremdlicher wäre, als an zwei der oben besprochenen Stellen die *θυμέλη* in einem gewissen Gegensatz zum Altar genannt wird. Unter diesen Umständen wird man vielmehr nach einer gemeinschaftlichen Wurzel für die verschiedene Verwendung des Wortes zu suchen haben. Hier greift nun klärend die delische Rechnungsurkunde von Jahre 279 ein (B. C. H. XIV 397; vgl. Reisch S. 278), in der von der *κοινάσις* der *θυμέλη τοῦ βωμοῦ τοῦ ἐν τῇ νήσῳ* die Rede ist. Dass der so bezeichnete Theil des Altars der Unterbau ist, der an anderen Orten *πρόθυσις* heisst, ist ohne weiteres klar. Nichts berechtigt uns mit Reisch anzunehmen, dass das Wort hier in engerem Sinne gebraucht sei. Vielmehr ist der Gebrauch ganz derselbe wie in jenen Euripidesstellen, wo das Wort beim Tempel das *κρηπίδωμα*, bei der Burgmauer den steinernen Unterbau bezeichnet. Damit ist, wenn ich nicht sehr irre, die gesuchte Grundbedeutung des Wortes gefunden. *θυμέλη* ‚Unterbau‘ bedeutet also wesentlich dasselbe, wie *θεμέλιον*, mit dem man es schon im Alterthum sprachlich zusammengebracht hat¹⁾, eine Etymologie, die übrigens auch vom Standpunkt der heutigen Sprachwissenschaft durchaus annehmbar erscheint und jedenfalls der Ab-

1) Et. Gud. p. 266, 44 *θυμέλαι· Αἰσχύλος τοὺς βωμοὺς λέγει ἀπὸ τοῦ θέσθαι ἢ ἀπὸ τοῦ τίθεσθαι*, ebenso Cramer *Anecd. Ox.* II 449, Eustath. 722, 25 *βωμός, οὐ μόνον ἐφ' ὧν ἔθνον, ἀλλὰ κτίσμα ἀπλῶς καὶ ἀνάστημα, ἐφ' οὗ ἔστι βῆναί τε καὶ τεθεῆναι*; Hesych. *θυμέλη . . . ἰερόν ἔδαφος*.

leitung von *θύειν* bei weitem vorzuziehen ist¹⁾. Auch für den oben vorläufig zurückgestellten Aischylosvers eröffnet sich jetzt die Möglichkeit einer anderen Auffassung: die *πρεσβυτοδόχοι θυμέλαι* sind das *κρηπίδωμα* des Buleuterion oder vielleicht geradezu die Sitze der Rathsherrn, in welchem Fall das Wort zu dem sprachlich verwandten *θάκος θῶκος* hinüberspielen würde.

Wie nun in der Euripideischen Elektra sich der Begriff vom *κρηπίδωμα* zur Cella erweitert, so an jener Stelle der Euripideischen Hiketiden von der *πρόθυσις* zum ganzen Altar. Eine ähnliche Uebertragung würde in Epidauros stattgefunden haben, falls man richtig aus der berühmten, zuletzt von B. Keil Ath. Mitth. XX 1895 S. 20 ff. S. 405 ff. behandelten Bauurkunde *θυμέλη* als officiellen Namen der *θόλος* erschlossen hat. Ich muss aber bekennen, dass mir die Berechtigung dieses Schlusses mit der Zeit etwas zweifelhaft geworden ist. Jene *θυμελοποιαι* oder *θυμελοποιοί*, die so plötzlich an Stelle der *ἐγδοτιῆρες* erscheinen, mit denen sie von Dörpfeld und Keil vielleicht etwas zu schnell identificirt werden, haben nur mit dem Bodenbelag der *περίστασις* und der Errichtung der Cellamauer zu thun. Wäre es da so undenkbar, dass mit *θυμέλη* nur ein Theil der *θόλος* bezeichnet werden sollte, etwa, wie in jener Elektrastelle, der ganze Unterbau im Gegensatz zur *ἐπιβολή*? Sowohl mit der Ansicht von Keil, wonach die übrigen Arbeiten zwar gleichzeitig ausgeführt, aber aus einer anderen Casse bezahlt worden wären, als mit der von Dörpfeld (a. O. S. 130), wonach in jener Periode nur die in der erhaltenen Inschrift verzeichneten Arbeiten ausgeführt worden wären, liesse sich die Benennung *θυμελοποιοί* wohl vereinigen. Im ersten Falle wären die Arbeiten für den Ober- und Unterbau zwei verschiedenen Commissionen

1) F. Bechtel hatte die Freundlichkeit mir Folgendes zu bemerken: „Die Bedeutung „Grundlage“ lässt sich auch durch die Etymologie begründen. Neben *δο-* steht *δοφ-* in kypr. *δόφεναι*, att. *δοῦναι*, neben *δοφ-* die Ablautform *δυφ-* in dem kyprischen Optative *δυφάνοι*, die vor Consonanten die Gestalt *δυ-* haben würde, entsprechend läuft neben *θη-* erweitertes *θεφ-* in dem Aorist *θεῖναι*; das *φ* ist einerseits aus der Analogie von *δόφεναι*, andererseits daraus erschlossen, dass das verwandte Wort *θάκος*, wie die Glosse *θάβακον· θᾶκον ἢ θρόνον* lehrt, aus *θόφακος* hervorgegangen ist. Zu *θεφ-* in *θεφεναι* würde sich die Ablautform *θυ(φ)-* gerade so verhalten, wie *δυ(φ)-* in *δυφάνοι* zu *δοφ-* in *δόφεναι* steht. Ich bin daher der Ansicht, die beiden Wörter *θεμέλιον* und *θυμέλη* seien nicht nur in der Ableitung verwandt, sondern auch in der Wurzel“.

übertragen gewesen, im zweiten würde die vorläufige Beschränkung des Bauprogramms auch in der Titulatur ihren Ausdruck gefunden haben. Wie dem aber auch sei, jedenfalls ist durch die Feststellung des Sprachgebrauchs jede Berechtigung geschwunden, aus dem Namen *Θυμέλη*, selbst wenn er das ganze Gebäude bezeichnen sollte, zu schliessen, dass die Tholos einen Altar enthielt und eine künstlerisch ausgestattete Opferstätte war, eine Bestimmung, der ihr ganzer architektonischer Charakter widerspricht.

Im Zusammenhange mit dem Theater erscheint das Wort *Θυμέλη* zum ersten Mal in dem oft citirten Fragment des Pratinas (Ath. XIV 617c) *τίς ὁ Θόρυβος ὅδε; τί τὰδε τὰ χορεύματα; τίς ὕβρις ἔμολεν ἐπὶ Διονυσιάδα πολυπάταγα Θυμέλαν;* Hier kann doch weder ein Altar noch ein Bema gemeint sein. Ist ein Altar *πολύπαταξ*? Tanzen die Chöre auf einem Bema? Warum sträubt man sich denn gegen die nächstliegende, dem Zusammenhang nach einzig mögliche Erklärung? Die *Διονυσιάς πολυπάταξ Θυμέλη*, die von lärmenden, übermüthigen Chören occupirt wird, kann wirklich nichts anderes sein, als die Orchestra.¹⁾ Natürlich ist das Wort hier ebenso wenig wie bei Aischylos und Euripides als technischer Ausdruck, sondern rein poetisch gebraucht. Aber der Begriff passt vorzüglich, denn was ist die hohe untermauerte Terrasse der Orchestra anders, als eine Grundlage, ein Unterbau, ein *Θεμέλιον*, ein *ἔδαφος ἱερόν*? Genau in demselben Sinne steht es in dem apokryphen Epigramm des Alkibiades gegen Eupolis *βάπτεις μ' ἐν Θυμέλησιν*, wo man ihm neuerdings sogar die Bedeutung ‚Gesänge‘ hat imputiren wollen, während der Vers vielmehr einen zwar entbehrlichen und nicht sehr alten, aber doch immerhin erfreulichen Beleg dafür bietet, dass die Komödie in der Orchestra gespielt wurde. Der angeblich späte Gebrauch von *Θυμέλη* für Orchestra ist also in Wahrheit recht alt, allerdings nur bei Dichtern, und deshalb, nicht wie Reisch annimmt wegen seiner Vieldeutigkeit, warnt der Atticist Phrynichos vor dem Wort.

An sich wäre es nun gewiss möglich gewesen, auch die Trittstufe für den Schauspieler, den Sänger und den Musiker, falls es eine solche gab, *Θεμέλιον* oder *Θυμέλη* zu nennen. Aber an

1) Das fühlt auch Reisch, wenn er S. 278 schreibt: ‚Schon Pratinas scheint *Θυμέλη* in solchem erweiterten (d. h. auf den umgebenden Platz ausgedehnten) Sinne verwandt zu haben‘, d. h. also im Sinne von Orchestra. Warum das Kind nicht bei seinem wahren Namen nennen?

litterarischen Belegen sowohl für diesen Gebrauch des Wortes als für die Existenz eines solchen Bema fehlt es bis tief in die hellenistische Zeit gänzlich. Sowohl in Simias' Epigramm auf Sophokles *πολλάκις ἐν Θυμέλῃσι καὶ ἐν σκηνῇσι τεθρηλώς*, als in der Grabchrift des spartanischen Flötenbläusers (Kaibel *praef.* XIII) *οὐκέτι ταῖς Θυμέλαις ταῖς εὐστεφάνοις παρεδρεύω*,¹⁾ *τερπινὰ μέλη κελαδῶν τοῖς λιγυροῖσι χοροῖς* ist die Auffassung als Orchestra ebenso natürlich, wie die als *βῆμα* gezwungen, und dasselbe gilt von allen übrigen in A. Müllers Bühnenalterthümern S. 129 und bei Reisch a. O. S. 278 gesammelten Stellen, was ich im einzelnen auszuführen unterlasse, da sich jeder Unbefangene leicht selbst davon überzeugen wird.

Aus dem poetischen Sprachgebrauch ist das Wort dann in die Schauspielersprache übergegangen: *Θυμελικοί* heissen alle, die in der Orchestra agiren. So in der bekannten Vitruvstelle (s. unten S. 448), wo die vorgetragene Etymologie den Namen *Θυμέλη* für die Orchestra zur Voraussetzung hat. Auch schol. Aristid. III p. 536 ist natürlich *ἐν τῇ ὀρχήστρῳ, ἣ ἔστι Θυμέλη* ganz in Ordnung und nicht durch A. Müllers Conjekturen zu trüben. Ebenso ist schol. Arist. *Pac.* 733 mit der *Θυμέλη*, wo angeblich oder thatsächlich die Rhabduchen standen, die Orchestra gemeint. Nur späte Schriftsteller, namentlich Pollux in der bereits oben S. 439 citirten Stelle, das Et. M., Isidor²⁾, u. s. w. kennen die Thymele als eine besondere Vorrichtung in der Orchestra, *εἴτε βῆμά τι οὐσα εἴτε βωμός*. In der That scheint die athenische Orchestra der Kaiserzeit ein solches *βῆμα* gehabt zu haben (Dörpfeld S. 91), und im Theater von Epidauros lässt der berühmte runde Stein in der Mitte der Orchestra auf eine ähnliche Vorrichtung schliessen³⁾. Ob dieses Bema in den Volksversammlungen der Platz der Redner war, wie Reisch S. 302 meint, lasse ich dahingestellt; besser denkt man sich als ihren Standplatz das Logeion (vgl. S. 450). Eher dürfte es mit der Bekränzung der Sieger in Zusammenhang zu bringen sein, Aesch. *Ctes.* 176. Seit wann man diese Trittstufe *Θυμέλη* nannte, wissen wir nicht. Die

1) Man beachte *παρεδρεύω* und vgl. unten S. 447.

2) *Orig.* XVIII 47 *dicti thymelici quod olim in orchestra stantes cantabant super pulpitum quod thymele vocabatur.*

3) Auch das *βῆμα* in der Theaterinschrift von Iasos (vgl. Reisch S. 304) gehört vielleicht hierher, falls das Wort nicht dort bereits, wie in der Phaidrosinschrift *βῆμα θεήτρον* für das Logeion gebraucht ist.

Uebertragung ist dieselbe wie bei der Bezeichnung des *λογεῖον* als *θυμέλη*, die in der Kaiserzeit eine so heillose Verwirrung schafft. Denn jeder Unterbau, und das ist sowohl das *βῆμα* als das *λογεῖον*, konnte natürlich *θυμέλη* heissen, sobald das Wort in die Prosa recipirt war. Das aber dürfen wir getrost behaupten, dass, falls schon im Theater des fünften Jahrhunderts ein solches *βῆμα* vorhanden war, es gewiss nicht *θυμέλη* genannt wurde, sondern eben *βῆμα*.

Worauf beruht nun eigentlich die Annahme, dass schon zur Zeit der grossen Tragiker eine Trittstufe oder ein Altar in der Orchestra gestanden hätte? Die erhaltenen Stücke sprechen in keiner Weise dafür, die Aischyleischen, wie wir sahen, eher dagegen, so dass Analogieschlüsse aus späteren Verhältnissen sehr bedenklich erscheinen. Brauchte man einen Altar, wie in den Hiketiden, den Thesmophoriazusen u. s. w., so konnte man ihn von Fall zu Fall errichten.¹⁾ Das geschah dann gewiss in der Mitte der Orchestra, wo auch Aischylos seine Grabdenkmäler und Erdaufschüttungen hatte herstellen lassen. Dass, wie Reisch S. 194 meint, für das Opfer, mit dem die dramatischen Aufführungen eingeleitet wurden, auf der Orchestra ein besonderer Altar erbaut werden musste, ist eine durch Nichts gerechtfertigte Hypothese. Wo steht denn zu lesen, dass auf der Orchestra jemals geopfert wurde? Das grosse Opfer, auf das die Prozession und die *κῶμοι* folgten²⁾, fand doch gewiss am Hauptaltar im Temenos des Dionysos statt; ebenda konnten auch die Schweinchen für die Reinigungszeremonie geschlachtet werden, von denen Harpokration u. *καθάρσιον* und andere Lexikographen sprechen, und für die Weinspenden des Chores bedurfte man keines Altars, selbst wenn sie in der Orchestra stattgefunden haben sollten, was weder bezeugt noch wahrscheinlich ist. Uebrigens bin ich nicht sicher, ob die Verwendung eines durch *ἱδρῶσις* geheiligten Altars bei dramatischen Aufführungen trotz des religiösen Charakters der Spiele nach griechischem Sacralrecht zulässig gewesen sein würde.

Aber wenn kein Altar, so war doch vielleicht ein erhöhter Tritt, ein *βῆμα*, vorhanden, das der Schauspieler bestieg, wenn er

1) Man beachte, dass in der Eirene der Altar aus dem Hause herausgeholt wird, vgl. dies. Ztschr. XXXI, 553.

2) CIA. II 741; Preller Griech. Myth. I⁴ 675.

sich in längerer Rede an den Chor wandte, wie der Redner in der Volksversammlung? Auch das muss ich aufs Entschiedenste bestreiten. Man weise mir eine einzige Stelle bei den Tragikern, vor allem bei Aischylos nach, wo es nöthig, ja wo es überhaupt nur denkbar wäre, dass der Schauspieler auf ein Bema gestiegen sei. Wenn Danaos in den Hiketiden auf die Erdaufschüttung, den *πάγος* tritt, so ist das doch kein Bema. Der König in demselben Stück, die Königin-Mutter in den Persern (wenigstens in der ersten Scene), der Agamemnon halten freilich ihre Rede vom Wagen herab, aber in andern Scenen steht der Schauspieler auf demselben Niveau wie der Chor. Dass er sichtbar blieb, musste durch die Gruppierung des Chors erreicht werden. In den Sieben z. B. umgiebt der Chor als compacte Masse die Götterbilder, Eteokles redet von der einen Seite auf ihn ein. In andern Fällen wird sich der Chor getheilt haben, so dass der Schauspieler in der Mitte sichtbar wurde. Wenn der Chor den Schauspieler umdrängte, wird er meistens auf den Knien gelegen haben, kurz ein einigermaßen geschickter Chorodidaskalos kann niemals in Verlegenheit gekommen sein¹⁾. Und nun stelle man sich, um die Gegenprobe zu machen, vor, dass Aigisthos im Agamemnon V. 1577 um seine Rede zu halten, auf eine Stufe getreten sei, wie ein Prediger auf die Kanzel. Selbstverständlich ist also die Sache keineswegs, vielmehr höchst unwahrscheinlich, und wenn sich die antiken Gelehrten, wie Reisch meint, die Sache wirklich so gedacht hätten, so müsste man das in ihrem Interesse bedauern. Aber vermuthlich hat Reisch mit dieser Bemerkung nur die alte Geschichte von dem *ἔλεός* im Auge, auf den sich die vorthespidischen Schauspieler gestellt haben sollen, ein Schwindel, der, wie Dörpfeld S. 345 selbst anerkennt, durch Ed. Hiller längst erledigt ist.

Etwas anderes ist natürlich das Bema für die Musiker. Dieses wird man sich als niedrige Tribüne zu denken haben, wie sie auf den Vasen den professionellen Flötenspielern als Standplatz diente, vgl. Dörpfeld a. O. S. 346, den Pariser Krater des Euphronios

1) Dass der Kothurn den Zweck hatte, den Schauspieler über die Choren herausragen zu lassen, wird vielfach behauptet, ist aber schwerlich richtig. Für das fünfte Jahrhundert lässt sich der Kothurn als Theaterschuh überhaupt nicht nachweisen, s. dies. Ztschr. XXXI, 548 A. 1. Doch gehe ich auf die Frage hier nicht näher ein, da ich sie nächstens in anderm Zusammenhange zu behandeln haben werde.

Wiener Vorlegebl. V 4, Klein Vasenm. S. 137 Nr. 1 u. s. w. Doch wird dies Bema möglichst weit an der Seite angebracht worden sein, um Störungen des Tanzes und des Spiels zu vermeiden; daher *παρεδρεύω* in der Inschrift des spartanischen Flötenbläusers oben S. 444. Nur in den Vögeln, wo vier selbst als Vögel costümirte Musiker an der Spitze des Chors einziehen, scheint es dem Centrum der Orchestra näher gerückt gewesen zu sein. Doch war es dort auch als *λόφος* characterisirt und somit in die Decoration hineingezogen. Vermuthlich bestand es aus einer Erdaufschüttung.

Weder ein Bema für den Schauspieler noch einen Altar als Mittelpunkt der Orchestra hat es somit im fünften Jahrhundert gegeben, und wenn damals Jemand in Athen das Wort *θυμέλη* gebraucht hat, so ist es der Dichter, und wenn er von *θυμέλη* im Zusammenhang mit dem Theater spricht, so meint er die Orchestra. Die einzige ständige Theatervorrichtung war der unterirdische Gang. Die Skene mit der Göttermaschine und der sonstige Apparat wurden für jeden Spieltag, öfters auch wohl für jedes Stück, besonders hergestellt, sehr zum Vortheil für die poetische Freiheit der Dramatiker, die sich so den Hintergrund nach Belieben gestalten, auch wohl gelegentlich unter Verzicht auf ein gezimertes Zelt sich mit einer blossen Erdaufschüttung begnügen konnten. Wie sich aus diesem primitiven, aber für die Entwicklung der dramatischen Poesie unendlich günstigen Spielplatz das steinerne Theater des vierten Jahrhunderts entwickelt hat und wie dieses in der hellenistischen Zeit weitergebildet worden ist, das hat uns Dörpfeld an den Theaterruinen mit siegender Klarheit demonstirt. Aber wenn man sich seinen lichtvollen Ausführungen noch so gern gefangen giebt, ein Stachel bleibt doch zurück. Die Hoffnung, dass es ihm und seinem scharfsinnigen Mitarbeiter gelingen werde, den Widerspruch zwischen der aus den Ruinen erschlossenen Thatsache, dass auch in der hellenistischen Zeit noch in der Orchestra gespielt wurde, und den litterarischen Zeugnissen, die dem Schauspieler einen erhöhten Standpunkt auf dem Logeion zuweisen, entweder aufzuheben oder wenigstens überzeugend zu erklären, diese von mir und gewiss auch von vielen andern zuversichtlich gehegte Hoffnung hat sich nicht erfüllt. Noch immer stehen, durch kein Argumentiren erschüttert, die Zeugnisse des Vitruv, des Pollux und des Plutarch in geschlossener

Phalanx da. So oft sie schon abgedruckt sind, muss ich sie doch zur Klärung der Sachlage hier nochmals hersetzen.

1. Vitruv V 2 *ampliores habent orchestram Graeci et scaenam recessiorem minoreque latitudine pulpitum, quod λογεῖον appellant, ideo quod + eos tragici et comici actores in scaena peragunt, reliqui autem artifices suas per orchestram praestant actiones. itaque ex eo scaenici et thymelici graece separatim nominantur.*

2. Pollux IV 123 *μέρη δὲ θεάτρου πύλλης καὶ ψαλῆς καὶ κατατομῆς, κερκίδες σκηνῆς ὀρχήστρα λογεῖον προσκήνιον παρασκήνια ὑποσκήνια. καὶ σκηνῆς μὲν ὑποκριτῶν ἴδιον, ἡ δὲ ὀρχήστρα τοῦ χοροῦ τὸ δὲ ὑποσκήνιον (vielleicht προσκήνιον, s. G. G. A. 1897 S. 43) κίοσι καὶ ἀγαλματίοις κεκόσμητο πρὸς τὸ θεάτρον τετραμμένοις ὑπὸ τὸ λογεῖον κείμενον.*

3. Plut. *Demetr.* 34 *κελεύσας εἰς τὸ θεάτρον ἀθροισθῆναι πάντας ὄπλοις μὲν συνέφραξε τὴν σκηνὴν καὶ δορυφόροις τὸ λογεῖον περιέλαβεν, αὐτὸς δὲ καταβάς, ὥσπερ οἱ τραγωδοί, διὰ τῶν ἄνω παρόδων, ἔτι μᾶλλον ἐκπεπληγμένων τῶν Ἀθηναίων τὴν ἀρχὴν τοῦ λόγου πέρας ἐποιήσατο τοῦ δέους αὐτῶν (vgl. G. G. A. 1897 S. 41).*

Drei Zeugnisse verschiedener Zeit, von einander vollkommen unabhängig und doch alle drei darin übereinstimmend, dass sie die Schauspieler in der Höhe auftreten lassen. Wie sollten diese drei Autoren sämmtlich demselben Missverständniss zum Opfer gefallen sein? Nur eine einfache, natürliche Interpretation würde im Stande sein, das Gewicht dieser Uebereinstimmung zu entkräften, aber die von Dörpfeld und Reisch angewandten Mittel sind jedes für sich zu gewaltsam und in ihrer Gesammtheit zu complicirt, um zu überzeugen.

Vitruv, um mit diesem zu beginnen, soll, obwohl er sich über griechische Theater gut unterrichtet zeigt, doch darin geirrt haben, dass er die Schauspieler auf dem Proskenion auftreten lässt (S. 164). Die Aehnlichkeit des hohen schmalen Podiums des griechischen und des niedrigen schmalen des römischen Theaters soll ihn zu diesem Irrthum verführt haben, zumal das Proskenion des griechischen Theaters manchmal als Logeion gedient habe, und wahrscheinlich sogar zuweilen *λογεῖον* genannt worden sei (S. 169). Sollte wirklich Vitruv niemals einer Vorstellung in einem griechischen Theater beigewohnt oder, wenn er dazu nicht in der Lage war, sich bei kundigen Leuten unterrichtet haben? Jeder grie-

chische Tempeldiener hätte ihn belehren können. Sollen wir ihm, der ja nicht bloss referirt, sondern ein Lehrbuch schreibt, solche unverzeihliche Nachlässigkeit zutrauen? Abgesehen davon, dass es noch keineswegs ausgemacht ist, ob nicht Vitruv auch für das griechische Theater ältere Quellen benutzt hat.

Den Ansturm gegen Pollux und Plutarch führt Reisch aus. Pollux soll das Wort *λογεῖον* im Sinne der römischen Bühne gebrauchen. Aber er beschreibt doch das griechische Theater, das nach Dörpfeld und Reisch kein *λογεῖον* hatte (S. 302). Und wer selbst gutmüthig genug ist zuzugeben, dass 'der Schriftsteller nicht unterlassen durfte, den Namen der für seine Zeit üblichen Bühne mitzutheilen', wird sich doch wundern müssen, dass er dies gerade in diesem einen Falle thut, wo durch solche deplacirte Rücksicht auf die Zeitverhältnisse der Leser zu demselben Missverständniss verleitet werden muss, wie es angeblich auch bei Vitruv vorliegt. Und um uns in diesem Missverständniss zu bestärken, fährt er gar fort: τὸ δὲ ὑποσκήνιον (oder προσκήνιον) . . . ἐπὶ τὸ λογεῖον κείμενον, wo Reisch (S. 300), um seine Position zu halten, zu dem verzweifelten Ausweg genöthigt ist, ἐπὲρ statt ἐπὶ vorzuschlagen und unter ὑποσκήνιον den ganzen Mittelbau der Skene zu verstehen.

Die Plutarchstelle schneidet Reisch mitten auseinander, wie Goethes Zauberlehrling den Besen, aber leider auch mit demselben Erfolg; denn nun hat er es mit beiden Theilen zu thun. S. 281 wird angenommen, dass Plutarch den Ausdruck αἱ ἄνω πάροδοι unter dem Einfluss des römischen Sprachgebrauchs angewandt habe, in dem die seitlichen Zugänge zur römischen Bühne in dieser Weise bezeichnet worden seien. Gemeint habe er, dass Demetrios nicht wie die anderen Besucher des Theaters durch die Orchestra, sondern vielmehr wie die Schauspieler aus der Thür des Spielhauses hervorgetreten sei. Hat Plutarch das wirklich gemeint, so hätte er wahrlich besser gethan, den Ausdruck seiner Quelle, wie dieser immer gelautet haben mag, beizubehalten, statt die Bezeichnung αἱ ἄνω πάροδοι auf eine Thür anzuwenden, die weder in der Höhe liegt noch eine πάροδος ist. In Wahrheit werden sich die ἄνω πάροδοι von den ἐπάνω σκηναί und den ἐπάνω παρασκήνια der delischen Theaterinschrift schwerlich trennen lassen. Den zweiten Theil des Satzes sucht Reisch S. 302 durch die Vermuthung abzuthun, dass mit dem *λογεῖον* das in der Orchestra gelegene βῆμα

gemeint sei, von dem oben S. 444 die Rede war. Aber abgesehen davon, dass diese Bedeutung des Wortes nicht zu belegen ist, widerspricht es der ganzen Tendenz der Stelle, sich den Demetrios *ex loco inferiore* zu den Athenern redend zu denken; der beabsichtigte Theatercoup würde dadurch vollständig aufgehoben worden sein.

Wenn zur Bekämpfung der übereinstimmenden Angabe dreier immerhin leidlich zuverlässiger Zeugen Gewaltmittel von verschiedenster Färbung, aber von gleicher Unwahrscheinlichkeit nöthig sind, zu denen sich ein vorsichtiger Interpret nur im äussersten Nothfall entschliessen würde, so scheint doch endlich die Frage am Platze zu sein: sollten jene drei Zeugen nicht am Ende die Wahrheit sagen? Sollten nicht Bethe und die übrigen Vertheidiger der alten Lehre, wenigstens für eine bestimmte Periode und mit gewissen Einschränkungen, doch recht behalten? Denn jene drei litterarischen Zeugnisse bleiben bestehen, selbst wenn in der delischen Bauinschrift (B. C. H. XIV 401) der Platz für die beinah selbstverständliche Ergänzung (*λογεῖον* nicht ausreichen¹⁾ und das *λογεῖον* der anderen delischen Inschrift (B. C. H. VI 27) nicht das des Theaters, sondern eine für eine Festgesandtschaft errichtete Rednerbühne sein sollte, so schwer es auch fällt beides zu glauben.

Aber andererseits hat doch Dörpfeld mit unwiderleglichen Gründen dargethan, dass in der Orchestra auch in hellenistischer Zeit noch gespielt wurde. Das Dilemma ist also auch heute noch ganz dasselbe wie vor einem halben Jahr, als ich die Anzeige von Bethes Prolegomena für die G. G. A. schrieb. Bei dieser Sachlage lohnt es sich, die dort mit Vorbehalt aufgeworfene Frage (S. 42), ob nicht in hellenistischer Zeit in doppelter Weise gespielt worden sei, die alten Stücke nach alter, die neuen nach neuer Manier, näher ins Auge zu fassen. Ich muss zu diesem Zweck etwas weiter ausholen.

Als man zuerst eine steinerne Skene errichtete, gestaltete man sie in erster Linie als Hintergrund für die Menandrische Komödie, die damals die Bühne beherrschte²⁾. Die säulengeschmückte Skene

1) So Reisch S. 302, während Dörpfeld, auf den er sich doch gerade beruft, der Ergänzung grosse Wahrscheinlichkeit zuspricht, S. 148.

2) Dörpfeld S. 379. Warum S. 377 angenommen wird, dass auch für die Komödie ein besonderes Proskenion errichtet worden sei, verstehe ich nicht. Dass man die Skene bloss mit Rücksicht auf die im Theater abgehaltenen Volksversammlungen mit Säulen ausgestattet haben sollte, kommt mir sehr unwahrscheinlich vor.

mit ihren Paraskenien stellt doch im Grunde nicht ein Haus oder mehrere Häuser, sie stellt eine athenische Strasse mit Säulengängen an den Seiten dar, wie die vom Dipylon zum Markt. Ob die Paraskenien vielleicht für Scenen im Innern des Hauses, solche, wie die Eingangsscene des Stichus und die Schlusscene der Asinaria benutzt wurden, also für das bürgerliche Lustspiel einen ähnlichen Zweck erfüllten, wie das Ekkyklema für die alte Tragödie, will ich hier nicht erörtern. Für die Komödie war jedenfalls die Errichtung einer besonderen Proskenionswand zwischen den Paraskenien überflüssig. Nicht so für die Tragödie; denn die lange Säulenreihe konnte nur schwer die Vorstellung eines Palastes oder Tempels erwecken. Der Aufschwung, den die perspectivische Malerei im vierten Jahrhundert vor allem durch das Verdienst der sekyonischen Schule genommen hatte, gab jetzt ganz andere Mittel für die Illusion an die Hand, obgleich ich an ein eigentliches Landschaftsbild auch noch in jener Zeit nicht glaube. Die Tragödie also wurde vor einem Proskenion aus Holz oder Textilstoff gespielt; für sie blieben die äusseren Bedingungen im Grund dieselben, wie im fünften Jahrhundert. Wozu errichtete man nun über der Skene noch ein Obergeschoss, das in der delischen Theaterinschrift *αἱ ἐπάνω σκηναί*, in der Aufschrift des Architravs von Oropos geradezu *σκηνή* heisst? Die auf dem Theologeion auftretenden Götter bedurften im vierten Jahrhundert so wenig eines Hintergrunds als im fünften, und was gegen die Verwendung dieser oberen *σκηνή* für die Aufstellung der *μηχανή* spricht, ist oben (S. 430 ff.) ausführlich dargelegt. Wozu also dieses obere Stockwerk, wenn nicht in der That dort oben gespielt wurde? Was Dörpfeld gegen die Verwendung des Daches der unteren Skene als Spielplatz scharfsinnig geltend macht, die Schmalheit, die Höhe, die Unmöglichkeit eines Connexes zwischen Schauspieler und Chor, das trifft für das Drama des fünften Jahrhunderts vollständig zu, und nur ein gänzlich Verstockter kann heute noch glauben, dass ein Stück des Aischylos oder Euripides, von Aristophanes ganz zu schweigen, auf dem Logeion — denn warum die richtige Benennung länger vermeiden? — gespielt worden sein könne. Aber wer sagt uns, dass dasselbe von den Stücken des Astydamos und Theodektes gilt? Eine Tragödie des Seneca, in der jeder Zusammenhang zwischen Chor und Schauspieler zerrissen ist, liesse sich sehr wohl so spielen, dass oben auf dem Logeion der Schauspieler

declamirt — von eigentlicher Action ist ja keine Rede mehr —, unten in der Orchestra der Chor tanzt und singt. Man kann sogar sagen, dass der ganze Charakter der Chorlieder zu einer solchen räumlichen Trennung hindrängt. Ob aber eine zur Zeit Lykurgs verfasste Tragödie nicht den Stücken des Seneca ähnlicher gesehen hat als denen des Sophokles, ist eine sehr wohl aufzuwerfende Frage. Es ist bekannt, dass die Loslösung der Chorlieder bereits in der letzten Periode des Euripides beginnt. Sollten da nicht Astydamos und Theodektes einfach auf derselben Bahn weitergewandelt sein und auch äusserlich Chor und Schauspieler von einander geschieden haben? Wie wir aus den erhaltenen Tragödien Rückschlüsse auf die ältere Gestalt des attischen Spielplatzes ziehen, so können und sollen wir umgekehrt aus den Theaterbauten mit Zuhilfenahme der Schriftstellerzeugnisse von der verlorenen jüngeren Tragödie eine Vorstellung zu gewinnen suchen. Ich stelle also die Hypothese auf, dass zur Zeit des Lykurg eine durchgreifende Umgestaltung in der äusseren Oekonomie der Tragödie stattgefunden hat, vielleicht durch Astydamos, dessen Bild wohl nicht umsonst an der einen Parodos Wache hält. Die classischen Stücke des fünften Jahrhunderts, die *παλαιαι* (CIA. II 973), wurden nach altem Stil in der Orchestra aufgeführt, ebenso die aus ihnen hervorgegangene Menandrische Komödie und das neue Satyrspiel, bei dem ein beständiger Verkehr zwischen Chor und Schauspieler unerlässlich war. Die *καινοί* hingegen liessen nach neuem Stil ihre Schauspieler von dem Logeion herab declamiren, während der Chor unten in der Orchestra seine mit der Handlung nur lose verknüpften Lieder sang. Das war denn freilich eine völlig neue Art von Tragödie. Dass man auch alte Stücke für die neue Spielweise umarbeitete, scheint aus der Notiz hervorzugehen, nach der Bearbeiter Aischyleischer Tragödien für die Zulassung ein Vorrecht hatten. Aber diese *διεσκευασμένα* sind schon dadurch von den *παλαιαι* unterschieden, dass sie am Agon Theil nehmen, während jene ausser Concurrenz standen.¹⁾ Dann kam die Zeit, wo auch die Komödiendichter ihre Stücke auf dem Logeion aufführen liessen. Die Menandrische Komödie, die nach wie vor in der Orchestra gespielt

1) Quintilian X 1, 66 von Aischylos: *correctas eius fabulas in certamen deferre posterioribus poetis Athenienses permisere suntque eo modo multi coronati.*

wurde, erhielt nun dieselbe Bezeichnung wie die classische Tragödie des fünften Jahrhunderts, *παλαιά* (CIA. II 975). Vielleicht hängt damit die Verbreiterung des Logeions durch Errichtung eines steinernen Proskenions zusammen, das mit Rücksicht auf die nunmehrige *παλαιά* ebenso mit Säulen decorirt wurde, wie die Façade der alten Skene.

Eine Entwicklung, wie die hier skizzirte, scheint mir dem Geist des Hellenismus sehr wohl zu entsprechen. Man wollte die Neuschöpfungen nicht in die alten Formen einzwängen, man schuf dem modernen Dichter eine seinen Anforderungen entsprechende neue Bühne, aber die alten Stücke führte man nach altem Stil auf. Es ist derselbe Geist, der neben dem neuen Götterbild das alte Idol, neben dem modernen Prachtbau den alten schlichten Tempel pietätvoll conservirt. Man mag das Archaismus nennen; ich nenne es Gefühl für die Grösse der Vergangenheit.

Des problematischen Charakters dieser Ausführungen bin ich mir wohl bewusst, aber wenn sich die Forschungsergebnisse eines Dörpfeld und die antike Tradition Stirn gegen Stirn gegenüberstellen, ist es Pflicht der Wissenschaft, keinen Weg zur Lösung unversucht zu lassen.

Halle a. S.

CARL ROBERT.

EUGIPPIANA. SAVPE CONTRA KNÖLL.

Die Biographie des Severinus, welcher als Abt von Faviana (unweit Ips) im Jahre 482 starb und dessen Körper, bei dem Abzug der Römer aus Noricum im Jahre 488 mitgeführt, seine zweite Ruhestätte bei Neapel im castrum Lucullanum fand, verfasst im Jahre 511 von seinem jüngeren Zeitgenossen Eugippius, damals Abt des bei jener Ruhestätte gegründeten Klosters, zum Theil aus eigener Anschauung, überwiegend aber nach den Erzählungen älterer Männer,¹⁾ ist ein so einzigartiges und so werthvolles Document für den Untergang der römischen Civilisation in den Landschaften nordwärts der Alpen, dass es gestattet sein wird auf dessen Ueberlieferung noch einmal die Aufmerksamkeit zu richten.

Handschriften aus älterer Zeit besitzen wir nicht, wohl aber Auszüge aus der Biographie in der italischen Chronik,²⁾ deren Aufzeichnung wohl noch dem sechsten Jahrhundert angehört, weitere bei Paulus Diaconus aus dem Ende des achten³⁾ und in den wenig jüngeren Gesten der Bischöfe von Neapel.⁴⁾ Von den uns erhaltenen Handschriften gehören die ältesten — die von Sauppe und Knöll dem neunten Jahrhundert zugeschriebene Münchener 1044 ist vielmehr aus dem elften — dem zehnten Jahrhundert an, die des Lateran (L) und wohl auch die Turiner (T); die grosse Masse dem elften Jahrhundert und der Folgezeit. Die Feststellung des kritischen Fundaments verdanken wir Sauppe. In seiner Ausgabe (1877) warf er die Masse der deutschen Handschriften bei Seite als in verschiedener Weise, aber gleichmässig arg interpolirt, und schied die brauchbaren in zwei Classen, eine bessere, vertreten durch jene

1) Brief an Paschasius 2: *ex notissima nobis et cottidiana maiorum relatione*. Mit Namen nennt er solche Gewährsmänner 27, 19, 35, 1.

2) In meineu Chroniken 1 p. 314, 315.

3) *hist. Lang.* 1, 19; *hist. Rom.* 15, 8.

4) *Gesta ep. Neap.* in den *scr. rer. Lang.* p. 468.