



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### **Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

### **About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



## Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

## Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

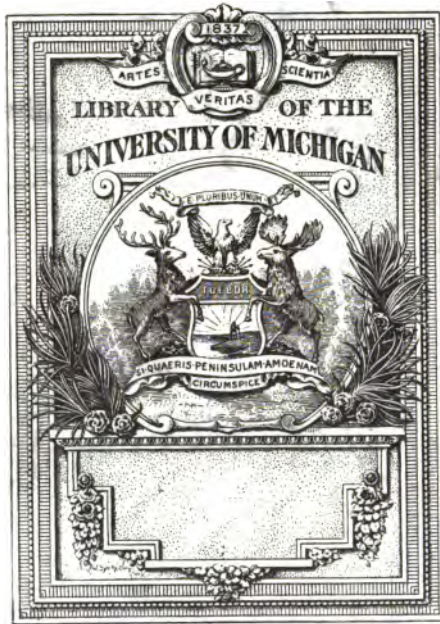
Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

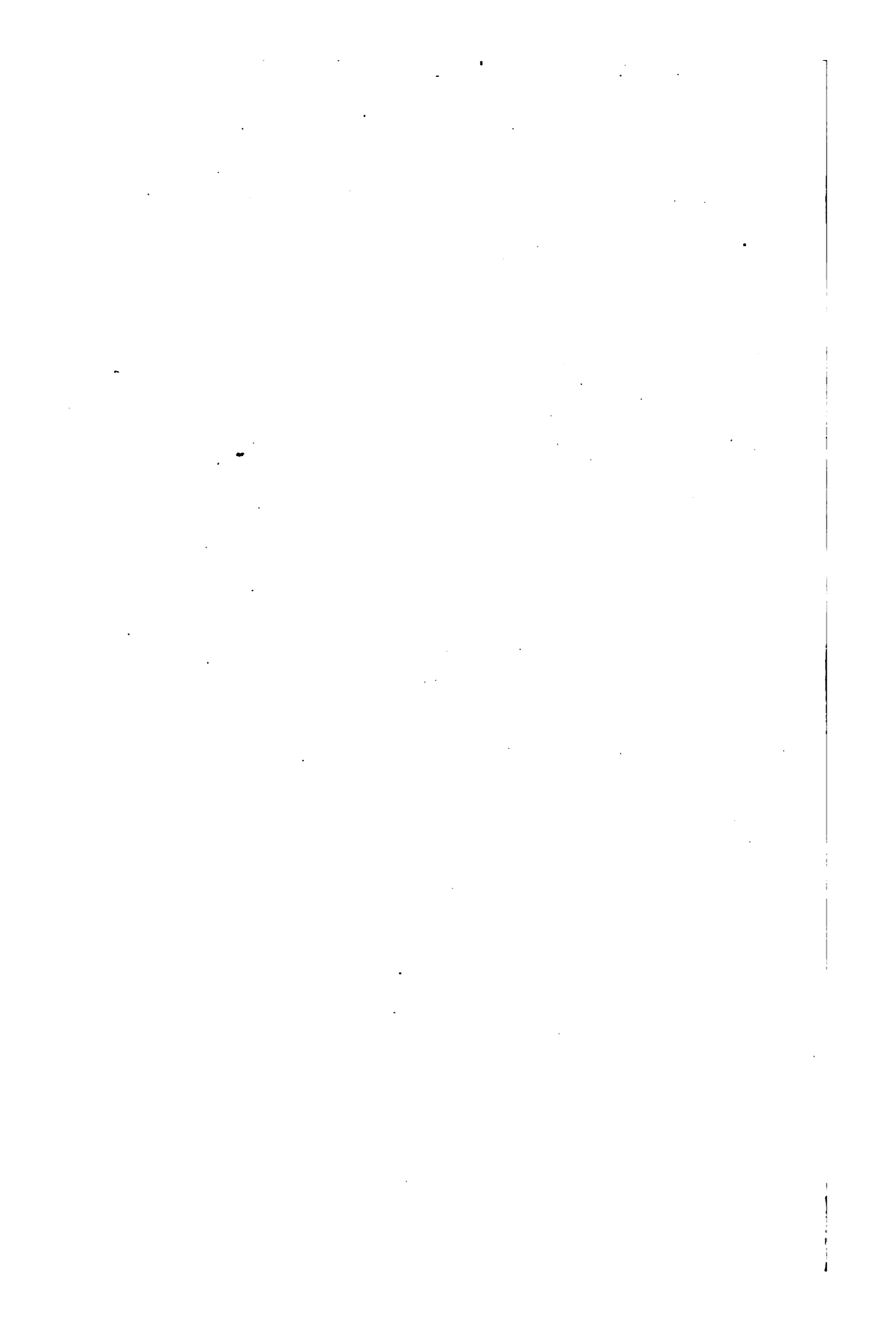
## Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

**B** 1,363,980



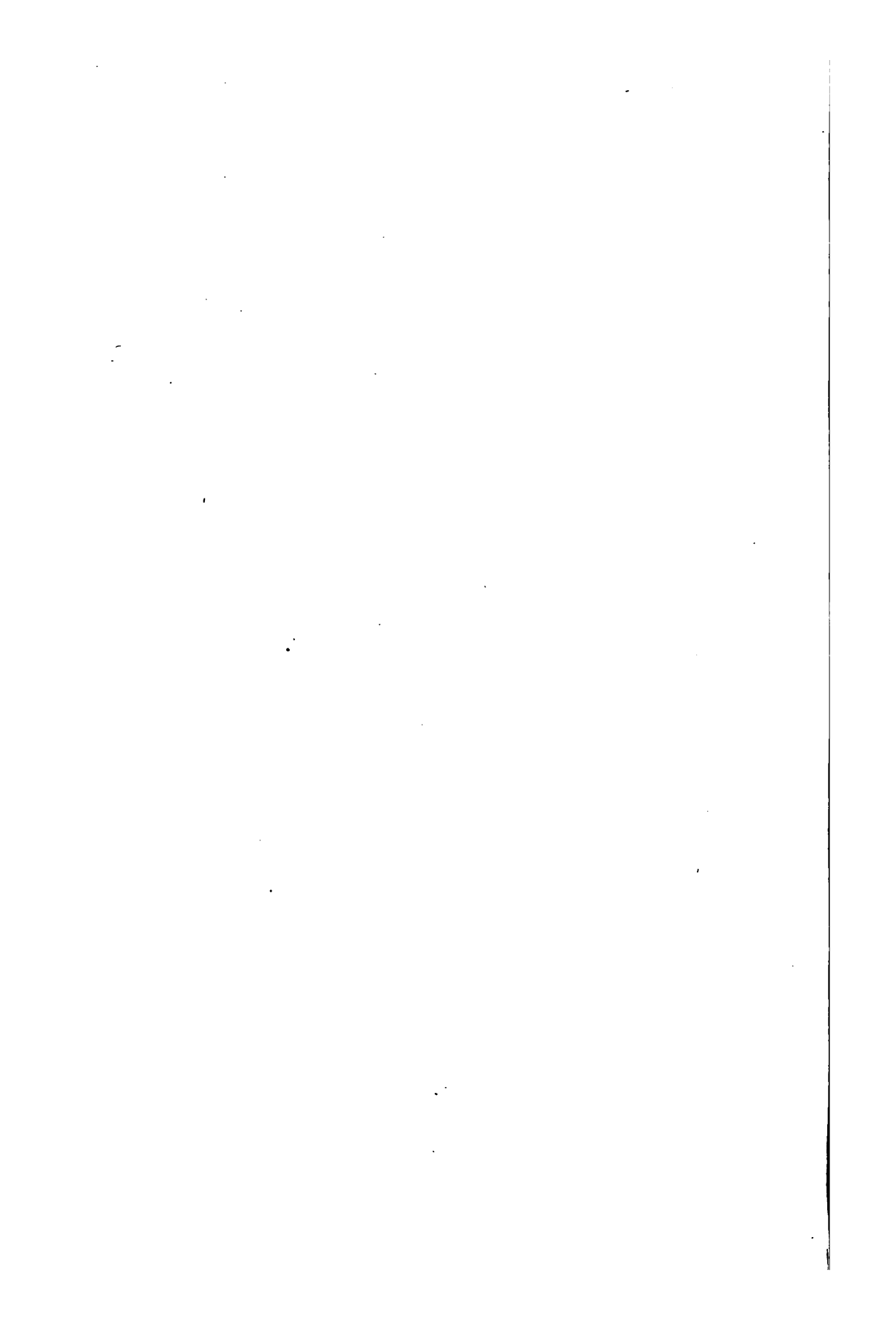




882  
265

**DIE GLIEDERUNG**  
**DER**  
**ALTATTISCHEN KOMOEDIE.**

---





# DIE GLIEDERUNG

DER

# ALTATTISCHEN KOMOEDIE

VON

**DR. TH. ZIELIŃSKI,**

DOCENT AN DER UNIVERSITÄT ST. PETERSBURG.

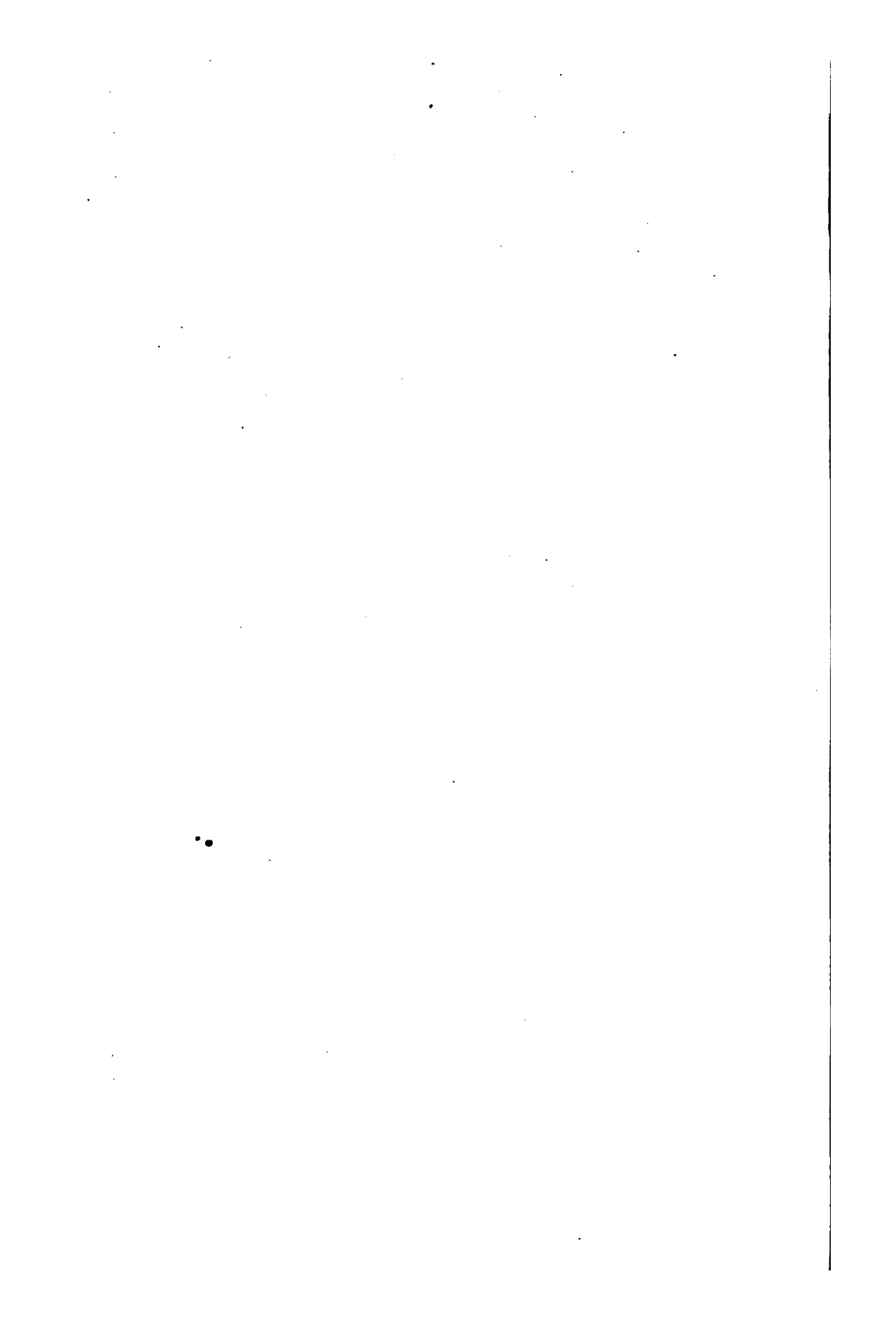
*Τὰδ' οὐχὶ Πιλοπόνησος, ἀλλ' Ἴωνία*



LEIPZIG,

DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.

1885.



027 de 12TR

HERRN GEHEIMEN RAT

DR. OTTO RIBBECK,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT LEIPZIG

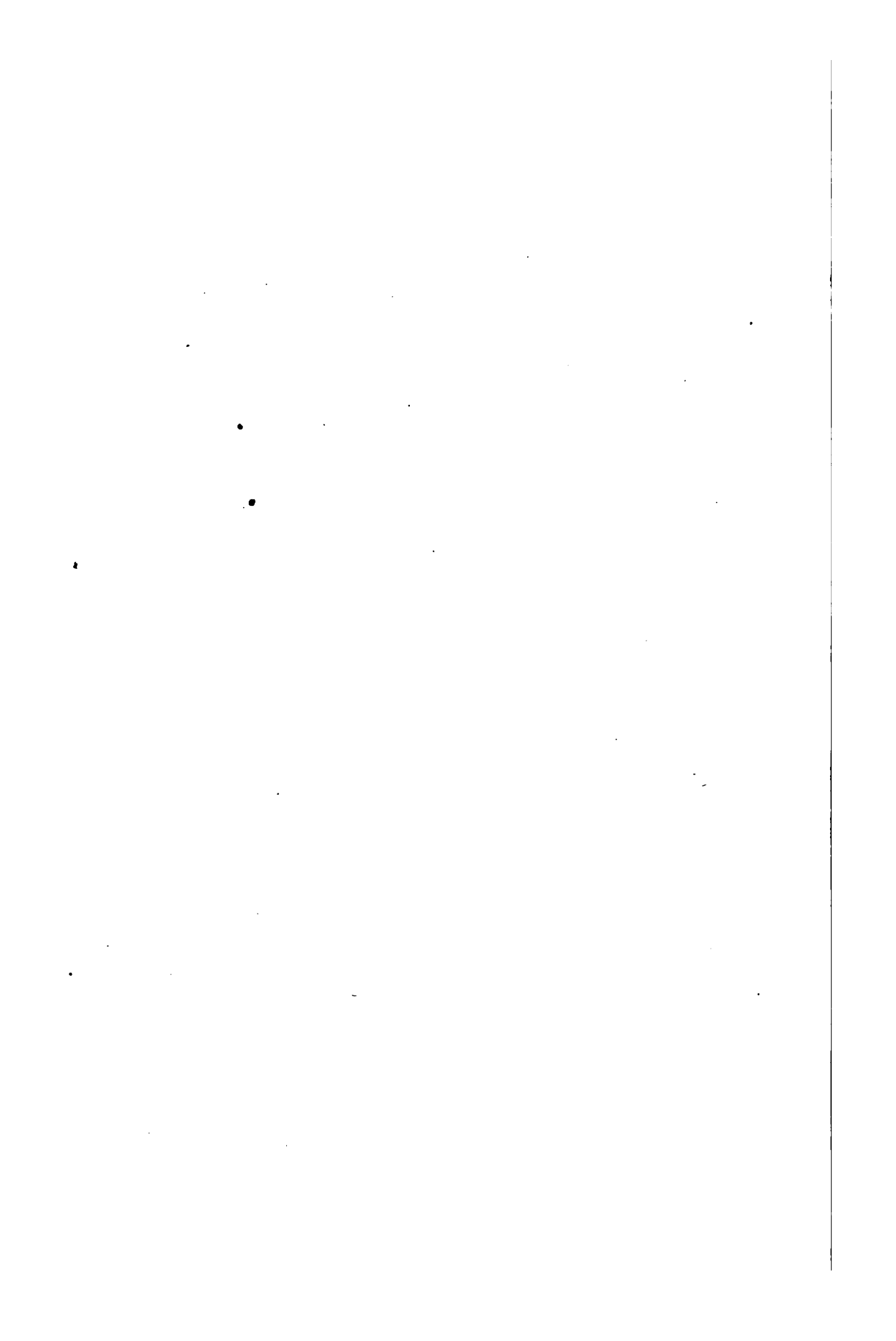
ZU SEINEM

FÜNFUNDZWANZIGJÄHRIGEN JUBILAEUM

IN AUFRICHTIGER VEREHRUNG

ZUGEEIGNET.

230423



# INHALTSÜBERSICHT.

Vorwort . . . . .	Seite 1
<b>Erster Teil: die Theorie der epirrhematischen Composition.</b>	
<i>Erster Abschnitt: der Agon.</i>	
§ 1. Allgemeines . . . . .	9
§ 2. Die isorrhythmischen Agone . . . . .	10
§ 3. Die heterorrhythmischen Agone . . . . .	19
§ 4. Die Nebenagone . . . . .	25
§ 5. Die einteiligen Agone . . . . .	28
§ 6. Der Agon in der Oekonomie der Komoedie . . . . .	30
§ 7. Die Diaskeue der 'Wolken' . . . . .	34
§ 8. Die Komoedien ohne Agon: die 'Acharner' . . . . .	52
§ 9. Fortsetzung: die 'Eirene' . . . . .	63
§ 10. Schluss: die 'Thesmophoriazusen' . . . . .	79
§ 11. Inhalt und Personal des Agons . . . . .	109
§ 12. Die Composition des Agons . . . . .	119
<i>Zweiter Abschnitt: Parodos und Parabase.</i>	
§ 1. Allgemeines . . . . .	126
§ 2. Die Parodos: erste Periode . . . . .	127
§ 3. Fortsetzung: zweite Periode . . . . .	134
§ 4. Die Diorthose der 'Frösche' . . . . .	149
§ 5. Die Parodos: dritte Periode . . . . .	157
§ 6. Classification der Parodoi . . . . .	158
§ 7. Der Chor auf der Bühne . . . . .	162
§ 8. Die Composition der Parodos . . . . .	171
§ 9. Die Agonistenparodos . . . . .	173
§ 10. Die erhaltenen Parabasen . . . . .	175
§ 11. Die Parabase als Epilog . . . . .	183
§ 12. Die Exodos . . . . .	187
<i>Dritter Abschnitt: Syzygien und Epeisodia.</i>	
§ 1. Allgemeines . . . . .	191
§ 2. Die Gliederung der erhaltenen Komoedien . . . . .	195

	Seite
§ 3. Übersichtstabelle . . . . .	213
§ 4. Die Zwischenscenen . . . . .	216
§ 5. Die epirrhematische Composition in der Tragoedie . . . . .	223
§ 6. Die dorische und die ionische Komoedie . . . . .	234

### Zweiter Teil: das Moment der Choreutik.

#### *Erster Abschnitt: die Antichorie.*

§ 1. Allgemeines . . . . .	249
§ 2. Wechselnder Einzelvortrag . . . . .	250
§ 3. Chor und Solo . . . . .	259
§ 4. Die Antichorie . . . . .	264
§ 5. Der Chor in der Tragoedie . . . . .	277

#### *Zweiter Abschnitt: die Vortragsweise.*

§ 1. Allgemeines . . . . .	288
§ 2. Epe und Mele . . . . .	289
§ 3. Recitativischer und melodramatischer Vortrag . . . . .	299
§ 4. Das Seccorecitativ . . . . .	304
§ 5. Consequenzen . . . . .	311

#### *Dritter Abschnitt: die Errhythmie der Chorgesänge.*

§ 1. Allgemeines . . . . .	316
§ 2. Die ionischen Strophen . . . . .	317
§ 3. Metabolai und Errhythmie . . . . .	328
§ 4. Die dorischen Strophen . . . . .	337
§ 5. Die Nebenparodoi . . . . .	347

#### *Vierter Abschnitt: Eurythmie und Symmetrie.*

§ 1. Allgemeines . . . . .	349
§ 2. Die Parodos . . . . .	351
§ 3. Der Agon . . . . .	366
§ 4. Parabase i. e. S. und Pnige . . . . .	374
§ 5. Die komischen und die tragischen Syzygien . . . . .	376
§ 6. Die große Responson . . . . .	386
Schlusswort . . . . .	393

Wenn heutzutage jemand versuchen wollte, einem Systeme der Logik die bekannten Kategorien des Aristoteles zu Grunde zu legen, so würde er mit seiner Idee schwerlich viel Anerkennung finden; die peripatetische Philosophie ist zwar auch für die Wissenschaft der Gegenwart keineswegs gleichgültig, doch dürften sich nicht viele finden, die ihr jetzt noch ein anderes als ein historisches Interesse entgegenbrächten. Wenn die Philologie in diesem Punkte zurückgeblieben ist, wenn wir uns von der anerkannten Unzulänglichkeit der alexandrinischen Doctrinen noch immer nicht emancipiert haben, so trägt die Verschiedenheit des Materials, das unseren Forschungen zur Grundlage dient, gewiss die Hauptschuld daran. Alle übrigen Wissenschaften haben seit der Periode, von der die Rede ist, die Gegenstände ihrer Betrachtung bis zur Überfülle vermehrt; die Altertumswissenschaft allein hat um die Wende jener Zeit, in der die Kräfte zur Bewältigung des unendlichen Stoffes nicht langten, eine gewaltige, nie zu verschmerzende Einbuße erlitten. Es ist daher nur natürlich, wenn wir den Meinungsäußerungen jener Gelehrten, denen noch aus dem Vollen zu schöpfen vergönnt war, einen hohen Wert beilegen — selbst dann, wenn unser Inneres uns sagt, daß sie ihre Vorlagen in unverantwortlich fahrlässiger Weise genutzt haben. Indessen giebt es doch Fälle, wo uns eine gewisse Selbständigkeit zur Pflicht wird. Der historische Sinn, das poetische Feingefühl, das sind Gaben, die der alexandrinischen Gelehrsamkeit teils gänzlich abgingen, teils in zu geringem Maße eigen waren, und die uns an mehr als einer Stelle berechtigen, ihren auf noch so breiter Grundlage ruhenden Constructionen ein überzeugtes und überzeugendes 'es ist doch nicht so!' entgegenzusetzen.

Sehr lehrreich ist die Betrachtung, wie sich auf einem anderen Gebiete der Altertumswissenschaft unsere Zeit zu

immer größerer Freiheit und Selbständigkeit durchringt. Auf die frohe, unbefangene Begeisterung, welche der Wiedergewinn der Kunstschatze des Altertums erweckt hatte, war die nüchterne und besonnene Forschung gefolgt; die Philologie mußte ihre Speicher öffnen, und bald hatte die Kunst der classischen Völker eine Geschichte, wenn es auch nur eine Künstlergeschichte war. Jetzt aber ist auch diese Periode im Ausleben begriffen; die Künstlergeschichte, auf Schriftquellen aufgebaut, hat sich als eine häufig unzuverlässige Führerin erwiesen, mehr und mehr macht sich das Bestreben geltend, die Denkmäler für sich selber reden zu lassen und die alten Kunstschriftsteller ihnen gegenüber nur als Autoritäten zweiten Ranges zu betrachten. Noch einige Arbeit in dieser Richtung, und wir werden die Künstlergeschichte durch eine Kunstgeschichte ersetzt sehen.

In der Wissenschaft von der altattischen Komoedie ist das Arbeitsfeld ähnlich beschaffen. Die verschiedenartigen Gefühle, welche die Werke ihres einzigen uns erhaltenen Vertreters erweckten, ließen erst das Bedürfnis einer historischen Forschung auf diesem Gebiete nicht aufkommen; es war daher ein großer Gedanke, als AMeineke es unternahm, eine kritische Geschichte der attischen Komik zu schreiben. Auch wurde das Werk durch seine Gründlichkeit und Reichhaltigkeit zu einer wahren Schatzkammer für alle, die seitdem die attische Komoedie zum Gegenstande ihrer Forschung machten. Und doch wird jeder, der sich durch diese Sammlung commentierter Grammatikernotizen durchgearbeitet hat, ihr gern alle möglichen ehrenden Beinamen, nur nicht den einer Geschichte gönnen; denn diese ist vor allen Dingen Darstellung des Werdens, und von einem Werden der Komoedie ist in der Schrift AMeineke's wenig zu finden. Doch liegt es mir fern, AMeineke's gewaltiges Verdienst verkleinern zu wollen; wie auch unser Urteil im einzelnen ausfallen möge, immerhin war er derjenige, der für die attische Komoedie eine „Künstlergeschichte“ geschaffen hat. Nun dürfen wir uns der Hoffnung hingeben, daß auch die „Kunstgeschichte“, das heißt, die Geschichte der griechischen Komoedie nicht mehr lange wird auf sich warten lassen.



Bausteine zu einer solchen soll auch die vorliegende Schrift liefern.

Aus welchen Quellen sollen wir aber schöpfen, wenn wir die Grammatikerzeugnisse nur in zweiter Linie als solche gelten lassen? Zum Teil, allerdings nur zum geringeren Teil aus den Bruchstücken der verlorenen Komoedien; in der Hauptsache aber aus der überaus reichhaltigen und noch immer nicht annähernd erschöpften Quelle, die uns Aristophanes selber in seinen elf erhaltenen Komoedien hinterlassen hat. Sie stellen uns die wesentlichsten Momente einer nahezu vierzigjährigen Entwicklung in fast ununterbrochener Reihenfolge dar; wir sehen den Strom fließen, und wir dürfen ihn nur auf die Bestandteile seines Wassers hin untersuchen, um zu erkennen, wo er entsprungen ist und durch welchen Erdgrund er sich sein Bett gewählt hat.

Die Methode der Forschung ist durch das eben Gesagte vorgezeichnet. Aus einer sorgfältigen Analyse der erhaltenen Stücke müssen sich die Momente ergeben, die für eine Darstellung der geschichtlichen Entwicklung der griechischen Komoedie vor allen anderen maßgebend sein werden. Diese Analyse hofft der Verfasser in einigermaßen erschöpfender Weise zu geben; sie bildet den Inhalt der vorliegenden Schrift.

Aber läßt sich über die Gliederung der altattischen Komoedie noch viel Neues sagen? .. Der Verfasser seinerseits bedauert nur, daß er über dieselbe nicht viel Altes sagen kann. Der Grund ist aus der obigen Auseinandersetzung ersichtlich; hier, wenn irgendwo, war die Veranlassung, ja der Zwang vorhanden, sich von dem Einfluß der aristotelischen Classificationen frei zu machen. Bekanntlich handelt das zwölfte Capitel der Poetik von der Gliederung der Tragoedie; daß es viel Treffliches enthalte, abgesehen von den einzelnen für die Terminologie verwendbaren Namen, läßt sich nicht behaupten. Schlimm ist schon das Eine, daß der Verfasser auf die Entwicklung der Tragoedie gar keine Rücksicht genommen hat; während die Definition der Exodos nur für die jüngere Tragoedie gilt, ist die Definition der Parodos und des Stasimon ausschließlich der ältern Periode angepaßt. Doch braucht darauf nicht viel Gewicht gelegt zu werden; daß man im all-

gemeinen bei der Zergliederung der Tragoedie mit dem aristotelischen Schema auskommt, stelle ich nicht in Abrede. Viel schlimmer steht es aber um den indirect auf Aristoteles zurückgehenden Aufsatz eines anonymen Grammatikers in Cramer's „Anecdota Parisina“ über die Komoedie; so wie dort für die Erklärung der Wirkung der Komoedie die Formel der  $\kappa\acute{\alpha}\theta\alpha\rho\omicron\tau\iota\varsigma\ \tau\acute{\omega}\nu\ \pi\alpha\theta\eta\mu\acute{\alpha}\tau\omega\nu$  verwendet ist, so ist auch das aristotelische Gliederungsschema der Tragoedie frischweg auf die Komoedie übertragen. Jetzt haben wir auch in der letzteren Epeisodia und Chorika; Epeisodion heißt alles, was zwischen zwei Chorika liegt, Chorikon aber nennt sich jedes vom Chor gesungene Lied, wenn es lang genug ist. Dafs uns nun jeder Mafsstab fehlt, um zu bestimmen, wie lang ein Chorlied sein muß, um als Chorikon zu gelten; dafs wir ferner zur Annahme gezwungen wären, ein nicht genügend langes Chorlied sei kein Chorikon, und dies ein leidliches Absurdum ist; dafs wir endlich, wenn wir dieser Definition folgen, nicht wissen, ob wir in einer gegebenen Komoedie drei oder zehn Epeisodia anzunehmen haben — das sind Übelstände, die sich noch verhältnismäßig leicht würden verschmerzen lassen. Verhängnisvoll dagegen im höchsten Grade war das Princip, demzufolge man annehmen zu können glaubte, die Komoedie müsse nahezu aus denselben Teilen bestehen, wie die Tragoedie<sup>1)</sup>, und das in seiner Anwendung notwendigerweise zur gänzlichen Verkennung der eigentümlichen komodischen Composition

1) Diese Consequenz ist auch wiederholt gezogen worden; so in der Dissertation von HT Hornung 'de partibus comoediarum Graecarum' (1861), im übrigen einer der trefflichsten Arbeiten in dieser Richtung (S. 3) '*denique cum comoediam tragoediamque ut similem originem habuerint, ita forma quoque esse simillimas facile appareat, ut, si summam rem spectas, ad idem fere exemplum videantur compositae, mirum non erit, si id, quod de tragoediae partibus iamiam prolatum est, in nostrum usum convertimus.*' — Cf. FAscherson 'Umriss der Gliederung des griechischen Drama' (Fl. Jb. Sppl. 4 [1862]) S. 449 '*wir sind überzeugt, dafs die Komoedie in formeller Beziehung sich die Tragoedie zum Muster genommen hat*'. KKock 'de parabasi' (1856) S. 1 . . . '*id quidem in litterarum Graecarum studio vel obiter versanti facile occurrit, tragoediam comoediamque indole dissimillimas, forma autem esse ita similes, ut si summam rem spectas, ad idem fere exemplum videantur esse compositae*'. Eine ehrende Ausnahme ist für HGenz 'de parabasi' zu machen, der die Selbständigkeit der komodischen

führen mußte. Wohl stand dieser Schematisierung die Parabase gegenüber, ein der Komoedie allein angehöriges Element; statt aber diese zum Ausgangspuncte zu nehmen — ein Weg, auf dem man unfehlbar dazu gelangt wäre, die Unabhängigkeit der attischen Komoedie anzuerkennen — begnügte man sich, sie so gut es anging in die einmal für unfehlbar erklärte Theorie einzuzwängen, oder meinte gar, sie wäre *'von den Dichtern mit glücklichem Wurf in die entwickelte Komoedie eingelegt worden.'*

In den vorliegenden Untersuchungen ist die aristotelische Theorie als völlig unbrauchbar aufser Acht gelassen. Der Laie wird möglicherweise eine eingehende Widerlegung derselben an dieser Stelle vermissen, der Fachmann wird mir hoffentlich — in Erinnerung an all den Mißmut, welchen ihm das mit den aristotelischen Termini so oft getriebene Prokrustespiel bereitet hat — Dank wissen, daß ich die Toten ruhen lasse. Mein Bestreben war, von der Komoedie selber über ihre Gliederung Aufschluß zu erlangen; und das Resultat war, daß den beiden Hauptgattungen des attischen Dramas grundverschiedene Compositionsweisen zuzuerkennen sind. Wenn auf ein volles, aus Strophe und Antistrophe bestehendes Lied eine unbestimmte Anzahl gesprochener Verse folgt, dann wieder ein volles Lied, hierauf abermals gesprochene Verse, so haben wir es mit der epeisodischen Composition zu tun; diese ist der Tragoedie eigen. Wenn dagegen auf die Strophe des Liedes unmittelbar eine bestimmte Anzahl gesprochener Verse folgt, und dieselbe Anzahl der Antistrophe angehängt ist, so daß der ganze Abschnitt in zwei gleiche Teile zerfällt, von denen jeder aus einem μέλος und einer ῥῆσις besteht, und die sich zu einander wie Strophe und Antistrophe verhalten — dann haben wir die epirrhematische Composition vor uns; diese kommt in der Komoedie zur Geltung. Man möge diesen Unterschied nicht gering anschlagen; wenn auch sonst nichts an ihm wäre, so wäre schon das Eine von Bedeutung, daß hierdurch für die

---

Nomenclatur wiederholt betont und auch die Agone in ihrer Bedeutung erkannt hat. Sein Versprechen, den Gedanken näher auszuführen, hat er meines Wissens nicht eingelöst.

Komoedie eine von der Tragoedie völlig gesonderte Entstehung erwiesen wird.

Dafs dieser Umstand bis jetzt verborgen bleiben konnte, lag hauptsächlich daran, dafs die trichotomische Gliederung der altattischen Komoedie, ihre Zusammensetzung aus Parodos, Agon und Parabase, als solche nicht erkannt wurde. Zwar war es längst zum Gemeingut geworden, dafs in der Parabase der älteste Bestandteil, der eigentliche Kern der Komoedie zu suchen sei, auch die Parodos konnte sich bei ihren reichen und wechselnden Formen dem Blicke der Forschung nicht entziehen. Dafs aber die Parodos eine der Parabase durchaus ebenbürtige und analoge Formation sei, daran konnte niemand denken, so lange der Agon nicht als gleichberechtigtes drittes Element anerkannt wurde.

Wenn das nun auch in dieser Schrift geschieht und damit der Schlüssel zur Lösung der ganzen Gliederungsfrage — und hoffentlich nicht nur dieser letzteren — dem Leser in die Hand gegeben wird, so liegt es mir doch fern, mir ein Verdienst anmassen zu wollen, das mir nicht im ganzen Umfange gebührt, vielmehr freut es mich gestehen zu können, dafs ich die Auffindung dieses Schlüssels demjenigen, dem diese Blätter zugeeignet sind, verdanke. Ein noch während meiner Studienjahre von Herrn Prof. ORibbeck gestelltes Preisthema bildete für mich die Anregung, mich mit dieser Frage zu beschäftigen; durch natürliche Anziehungskraft schossen im Laufe der Zeit andere Untersuchungen verwandten Inhalts an: so entstand das vorliegende Buch.

Die Anordnung des Stoffes ist nicht ganz diejenige, die eine systematische Darstellung würde einhalten müssen; es waren beide Principien, das darstellende und das untersuchende, miteinander zu verbinden, und das konnte nicht ohne einige Schädigung des ersteren geschehen. Der Leser möge sich daher die Mühe nicht verdriessen lassen, Zusammengehöriges aus verschiedenen Stellen der Arbeit zu sammeln; meinerseits ist alles geschehen, um diese Mühe zu erleichtern.

---

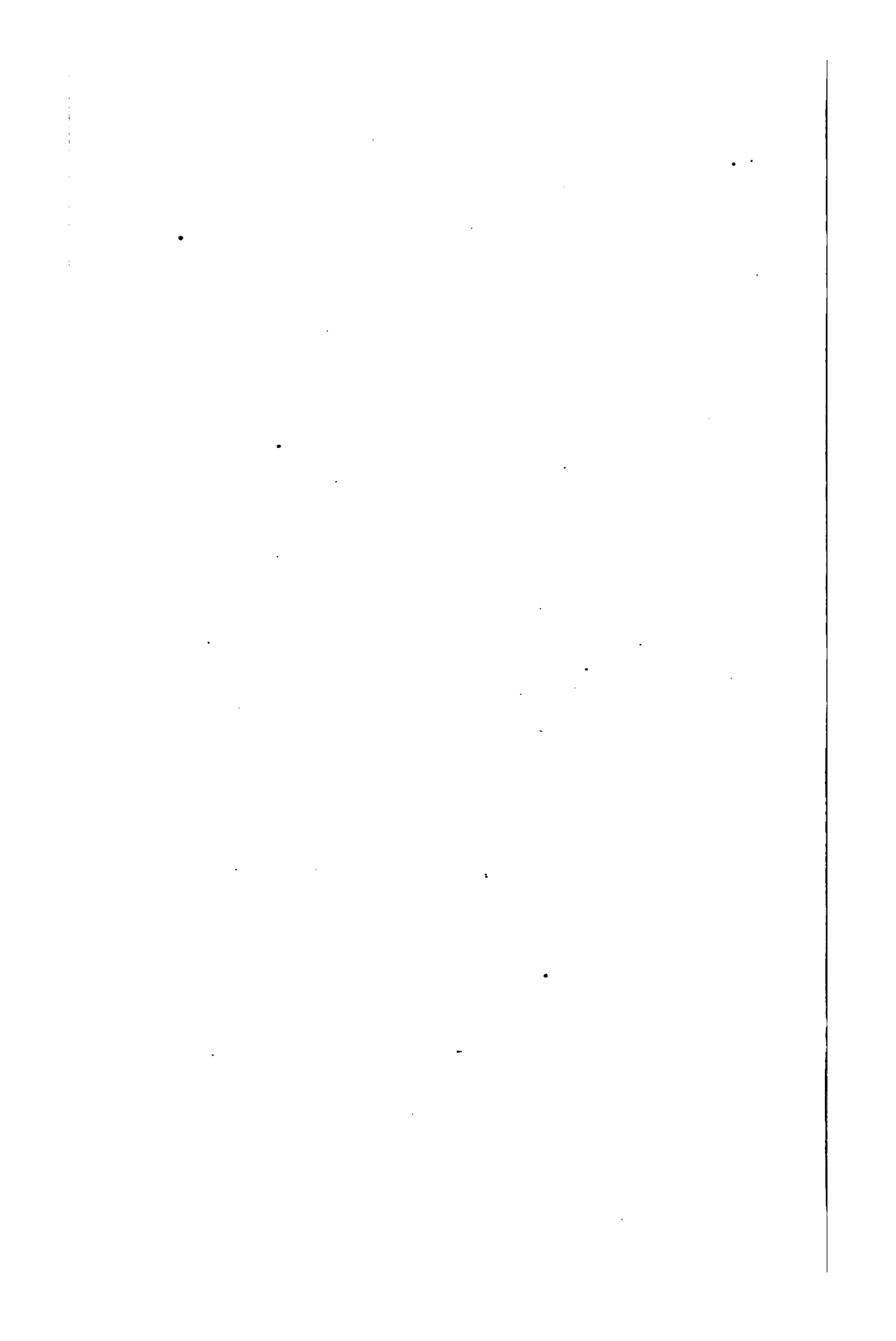
**ERSTER THEIL.**

---

**DIE THEORIE**

**DER**

**EPIRRHEMATISCHEN COMPOSITION.**



## Erster Abschnitt.

### Der Agon.

So sehr auch die epeisodische Gliederungstheorie dazu ver- § 1  
leiten mußte, sämtliche Dialogpartien der aristophanischen  
Komoedie unter demselben Namen zusammenzufassen, so konnte  
doch eine bestimmte Gattung unter ihnen in ihrer Eigen-  
tümlichkeit nicht lange verborgen bleiben. Sie kehrt in den  
meisten Komoedien unseres Dichters ziemlich regelmäÙig wie-  
der, wenn auch selten mehr als einmal; ihr kanonischer Platz  
ist zwischen Parodos und Parabase, selten erscheint sie nach  
dieser letzteren; man erkennt sie leicht sowohl an dem Still-  
stand der Handlung, der sie bedingt, als auch an ihrer beson-  
deren, sonst nicht vorkommenden Composition. Alles das  
mußte die Aufmerksamkeit der Forschung auf sich ziehen,  
und so sehen wir auch, dass RWestphal von *'einer für die  
Oekonomie der Komoedie sehr charakteristischen Stelle der Epei-  
sodien'*<sup>1)</sup> spricht, der er den Namen Syntagma giebt, und  
anderwärts geradezu die *'antisyntagmatischen Partien'* der Para-  
base an die Seite stellt.<sup>2)</sup> Damit war diesen Partien wenigstens  
in der Theorie die gebührende Anerkennung zuteil geworden;  
die richtige Verwertung aber haben sie bis auf den heutigen  
Tag nicht gefunden.

Der Name Syntagma ist seit RWestphal ziemlich populär  
geworden; doch ist nicht abzusehen, wozu wir einen modernen  
Namen einführen sollen, während Aristophanes selber uns einen  
viel sprechenderen an die Hand giebt. So wie er selber für

---

1) Metrik II, 401 f. — 2) Prolegg. zu Aeschylus 96 ff. Auch ENesemann *'de episodiis Aristophaneis'* hebt diese certamina aus der Reihe der übrigen *'Epeisodien'* heraus.

die große chorische Partie, die den Omphalos der Komödie bildet, den Namen 'Parabase' nahe legt, so bezeichnet er den in Rede stehenden Abschnitt des Dialogs mit dem Worte Agon.<sup>1)</sup> Ich werde daher diese Bezeichnung beibehalten. Eine Definition des Agons wird sich besser im weiteren Verlaufe der Untersuchung geben lassen; nachstehend möge eine Aufzählung der erhaltenen Agone folgen. Dieselben sind zu Gruppen zusammengefasst; zuvörderst sind diejenigen behandelt, in denen die Eigentümlichkeiten der Composition am schärfsten hervortreten.

§ 2 **Erste Gruppe.** Der Agon enthält zwei Teile; sowohl die erste Dialogpartie — das Epirrhema — als auch die ihr entsprechende zweite — das Antepirrhema — besteht aus anapaestischen Tetrametern und Dimetern.

A. Die 'Wespen' V. 526—724. Mit großer Gewandtheit hat der Dichter in der Parodos die Handlung so zugespitzt, dass die Scene, die ihrem Inhalte nach einer Negation derselben gleichkommt, zur dramatischen Notwendigkeit geworden ist. Der Angriff des Heliastenchors ist vom Hausherrn und dessen Sklaven endgültig zurückgeschlagen, Philokleon verbleibt in der Gewalt seines Sohnes, das Motiv, das den Anfang der Komödie beherrschte, ist damit am Endpunkte seiner Entwicklung angelangt, und es muss ein neues eingeführt werden. Ein solches schafft Bdelykleon durch ein einziges berechnend hingeworfenes Wort. Das Bewusstsein seiner Wichtigkeit, seiner einflussreichen Stellung war es, das den verbissenen Heliasten allen Lockungen eines sorgenfreien, pflichtenlosen Lebens widerstehen ließ; diesen seinen schönen Traum zerstört aber die rauhe Hand seines Sohnes; nach dessen Worten erwies sich die vermeintliche Herrschaft der Richtergreise beim gehörigen Lichte betrachtet recht eigentlich als eine erniedrigende Knechtschaft. Bei der empfindlichsten Saite seines Herzens berührt, wird der alte Philheliaste allen Ernstes böse; er macht sich anheischig, zu beweisen, dass keine öffentliche Stellung an Bedeutung der eines Richters gleichkomme; und

1) Wesp. 533; Fr. 883. Über Ach. 392 und Ar. Frgm. 331 Kock (Thesm.<sup>2</sup>) s. u. §§ 8 und 10.



da der Sohn sich bereit erklärt, die entgegengesetzte Meinung zu verfechten, so wird der Chor, der mit dem neutralen Boden der Orchestra auch die ihm zustehende Unparteilichkeit wiedergewonnen hat, zum Schiedsrichter bestellt, und es beginnt, nachdem die beiden Gegner sich über die Bedingungen geeinigt haben, ein regelrechter Wortkampf, der Agon der Komödie. Es lassen sich in demselben neun Teile unterscheiden, die sowohl dem Inhalte, wie auch der Form nach sich streng voneinander absondern.<sup>1)</sup> Erstens, die Ode, vom Chore gesungen und zweimal durch je zwei Tetrameter der Gegner (die mesodischen Tetrameter) unterbrochen; der Alte wird ermahnt, sich wacker zu halten, weil ein unglücklicher Ausgang des Streites zugleich die Existenzberechtigung der Greise in Frage stellen und sie selbst dem Spotte der athenischen Strafsenjugend preisgeben würde. Unterdessen trifft Bdelykleon seine Vorbereitungen zum bevorstehenden Wortgefecht. — Zweitens, der Katakeleusmos. Da alles in Ordnung ist, eröffnet der Chor den Streit, indem er seinem Vorkämpfer in einem anapaestischen Distichon feierlich das Wort erteilt. — Drittens, das Epirrhema. Philokleon entwickelt in zusammenhängender Rede seine Ansicht von der bevorzugten Stellung der Heliasten, indem er in chronologischer Reihenfolge die vier Glückseligkeitsstadien eines Gerichtstages beschreibt. Noch ehe sie die Wohnung verlassen, wird ihnen von den vornehmsten Männern der Stadt, die von der bevorstehenden Gerichtssitzung nichts Gutes für sich erwarten, in der liebenswürdigsten Weise um den Bart gegangen; in der Heliaia selber müssen sie sich fast als Götter fühlen, wenn sie die Anstrengungen sehen, mit denen die Angeklagten ihr Herz zu rühren suchen; ist das Urteil gesprochen, so stehen ihnen seitens der Freigesprochenen allerhand — freilich ziemlich unschuldige — Überraschungen bevor, während andererseits niemand das Recht zusteht, sie für ihr Erkenntnis zur Rechenschaft zu ziehen; daran knüpft sich als Excurs die Beschreibung der Wichtigkeit, welche die

---

1) Bei der Aufzählung der einzelnen Teile ist zugleich ihre Nomenclatur gegeben, deren Begründung der Leser erst im weiteren Verlaufe der Untersuchung finden wird.

großen Demagogen selber dem Heliastenwesen beimessen; die Rede schließt mit einer begeisterten Schilderung der häuslichen Freuden, die den Besitzer des vielumwobenen Triobolons erwarten. Bdelykleon redet selten drein; seine Einwendungen sind ganz kurz und dienen dazu, die fünf Abschnitte der Rede seines Gegners besser hervorzuheben. — Viertens, das Pnigos, aus einem ununterbrochenen System anapaestischer Kurzverse bestehend; Philokleon schwelgt im Vorgefühle des sicheren Sieges. — Hierauf wiederholen sich die vier beschriebenen Abschnitte in derselben Reihenfolge und bilden zusammen den zweiten Teil des Agons. — Fünftens, die Antode, die gleich der Ode durch vier mesodische Tetrameter unterbrochen ist. Der Chor beglückwünscht den Vorredner und wendet sich in keineswegs ermutigenden Ausdrücken an dessen Gegner, während Philokleon nicht aufhört, durch seine vorzeitige Siegesfreude die Ate heraufzubeschwören. — Sechstens, der Antikatakeleusmos, in dem der Chor dem Gegenredner das Wort erteilt. — Siebentens, das Antepirrhema. Nach einer kurzen Vorrede, welcher der ungeduldige Alte rasch ein Ende macht, lenkt Bdelykleon auf das Hauptthema ein, auf die durchaus untergeordnete Stellung der Heliasten; zunächst sei ihre Besoldung verschwindend klein im Verhältnis zur Besoldung der höheren Beamten; sodann nähmen diese den Bundesstädten gegenüber eine ungemein einflußreiche, mit manchen gesetzwidrigen Einnahmen verbundene Stellung ein, wogegen die Heliasten mit ihren drei Obolen vorlieb nehmen müssen; ferner sei es empörend, zu sehen, wie sich die grauen Männer, die in den Richtercollegien sitzen, von verweichlichten Jünglingen müssen commandieren lassen; endlich wird der Grund dieser Unterordnung angegeben — die hohen Herren wünschen, die Männer des Volkes arm zu sehen, um sie desto leichter beherrschen zu können. Auch hier ist die Rede zusammenhängend; Philokleon unterbricht sie nur selten und nie mit mehr als zwei Versen. — Achtens, das Antipnigos. Bdelykleon sucht seinem Vater die Niederlage zu versüßen, indem er auf das gute Leben hinweist, das er ihm zu bereiten willens sei. — Neuntens, die Sphragis; diese besteht aus vier Tetrametern und enthält den Urtheilsspruch des Chores, der den

Agon beschließt, indem er Bdelykleon den Sieg zuerkennt. Die folgende lyrische Strophe des Chores ist zwar nicht einmal durch Satzende von der Sphragis geschieden, trotzdem hängt sie antistrophisch mit der folgenden Scene zusammen und hat mit dem Agon nichts zu thun. Doch darüber das weitere unten.<sup>1)</sup>

B. 'Lysistrate' V. 476—613. Wie sonst, so folgt auch in dieser Komödie das Wort auf die Tat. Lysistrate besetzt an der Spitze ihres Frauenheeres heimlich bei Nacht die Akropolis; mit dem Tagesanbruch wird der Handstreich ruchbar, und einer von den Probulen erscheint mit einer Compagnie Bogenschützen, um die Ordnung wiederherzustellen. Es geht ihm schlecht; die Skythen werden zurückgeworfen und ergreifen die Flucht, und er sieht sich genötigt, mildere Saiten aufzuziehen, um die Frauen ihrer Tat wegen wenigstens zur Rede stellen zu können. Da Lysistrate nicht abgeneigt ist, so hebt der Agon an. Die äußere Inszenierung desselben ist von der des vorigen wesentlich verschieden; wir haben es hier nicht mit einem, sondern mit zwei Chören zu tun, von denen jeder in dem Einen von den beiden Gegnern seinen Vorkämpfer hat. Da dieses Verhältnis durch den Verlauf des Agons nicht verändert wird, so können sich die Chöre zum Urtheilsspruche nicht vereinigen; dies hatte den Wegfall der Sphragis zur Folge. Auch in der Oekonomie hat der Agon der 'Lysistrate' manches Eigentümliche. Seine beiden Teile sind einander nicht in der Weise entgegengestellt, daß im einen der eine, im andern der andere Gegner das Wort führte; vielmehr ist der eine wie der andere von ihnen an beiden Epirrhemen gleichmäßig beteiligt, nur daß der redegewandten Lysistrate hier wie dort der Löwenanteil zufällt. Wenn trotzdem in den Katakeleusmoi für das Epirrhema ausdrücklich dem Probulen, für das Antepirrhema der Gegnerin desselben das Wort erteilt wird, so hat das seinen besonderen, tiefer liegenden Grund, auf den hier nicht eingegangen werden kann.<sup>2)</sup> Dagegen drückt das Antepirrhema dem Epirrhema gegenüber einen wesentlichen Fortschritt des Gedankens aus; in diesem werden von der

1) Teil A, Abschn. III und Teil B, Abschn. I. — 2) S. darüber unten § 11.

Rednerin nur die Übelstände geschildert, an denen der Staat krank, in jenem die Hülfe und Heilung, die von der Frauenpolitik erwartet werden darf. Im übrigen besteht dieser Agon gleichfalls aus neun Abschnitten. — Die Ode ist durch keine eingeschobenen Langverse unterbrochen, doch geht ihr eine Anzahl Tetrameter voraus (proodische Tetrameter). Sie wird von den Greisen gesungen und ist an den Probulen gerichtet, dem auch der Katakeleusmos gilt. Das Epirrhema wird durch eine Frage des Probulen eingeleitet, doch ist es Lysistrate, die sich alsbald des Wortes bemächtigt und dasselbe den ganzen Agon hindurch behält, so daß der Anteil des Probulen auf wenige und geringfügige Einwendungen und Ausrufe beschränkt ist. Noch unbedeutender ist die Rolle der Kalonike<sup>1)</sup>, die ihrer Freundin Lysistrate als handfeste Kampfgenossin zur Seite steht. Der Zweck des Handstreichs wird kurz angegeben; der Bundesschatz sollte in Beschlag genommen und jede Möglichkeit, den Krieg weiter zu führen, den Männern entzogen werden. Als dann der Probule unwillig fragt, wie denn die Frauen auf den Einfall gekommen seien sich um Krieg und Frieden zu bekümmern, wird ihm das von Lysistrate auseinandergesetzt. Bisher haben die Männer das weibliche Geschlecht in ungerecht strengem Bann gehalten, alle gutgemeinten Versuche des letzteren, der Stadt nützlich zu sein, barsch zurückgewiesen, obgleich sie doch selber eingestehen mußten, die Sache gänzlich verfahren zu haben; in Zukunft soll das anders werden, die Frauen werden den Staat verwalten und die Männer für ihren Teil den Mund halten. Diese Zumutung bringt den Probulen auf; ihr, der Haubenträgerin gegenüber soll er schweigen? Mit dieser Frage muß die halbwegs ernste Stimmung notwendigerweise umkippen; dem entsprechend hören auch die Tetrameter auf und es beginnt das Pnigos. Wenn ihn weiter nichts störe, meint Lysistrate, könne ihm leicht geholfen werden; dabei bindet sie ihm ihre eigene Haube um, und Kalonike bleibt natürlich nicht untätig. — Die Antode wird gleichfalls durch proodische Tetrameter eingeleitet<sup>2)</sup>, in denen die Greise ihrer gedrückten

1) Denn diese ist doch wohl unter der γυνή α' zu verstehen. — 2) Nach den Handschriften allerdings nur durch die beiden V. 539 f. des

Stimmung Luft machen; im Gegensatz dazu spricht sich in der Antode selber, die der Frauenchor singt, die froheste Zuversicht aus. Im Antikatakeleusmos ergeht seitens dieses letzteren an Kalonike und Lysistrate die Mahnung, mutig auszuhalten und den günstigen Fahrwind auszunutzen. Demgemäß ergreift im Antepirrhema diese das Wort, um dem negativen Teil ihrer Auseinandersetzung den positiven nachfolgen zu lassen; die Erlösung werde nicht lange auf sich warten lassen, nur so lange bis Eros' und Aphrodites Zauber gewirkt hat; dann werden die Frauen dazu berufen werden, die verwickelten Staatsverhältnisse zu entwirren, sie, die sich so gut darauf verstehen, selbst das verworrenste Garn in Ordnung zu bringen. Allein der Probule ist ein verstockter Zweifler; da kein Zureden helfen will und der Alte gar Anstalten macht, wieder handgreiflich zu werden, entschließt sich Lysistrate, mit ihm kurzen Proceß zu machen, und es beginnt das Antipnigos. Daß es dem Alten darin nicht gut ergeht, sehen wir an seiner Entrüstung; näher bestimmen läßt sich die Art des Scherzes nicht.<sup>1)</sup> — Daß der Agon nicht mit einer Sphragis enden

Frauenchors; doch läßt sich mit genügender Wahrscheinlichkeit dartun, daß die V. 467—470 des Männerchors hierher versetzt werden müssen. In der dem Agon vorausgehenden Scene hatte der Probule auf die deutliche Anspielung der freiwillig herausgetretenen Lysistrate (432), die einen Redekampf wünschte, mit der Anwendung roher Gewalt geantwortet, von Unterhandlungen wollte er nichts wissen; daher entbehren die Worte des Chors an ihn 'ὦ πόλλ' ἀναλώσας ἔτη' und 'τί τοῖσδε καυτὸν ἐς λόγον τοῖς θεοῖσι συνάπτεις' an der Stelle, wo sie jetzt stehen, jeder Berechtigung. Ferner würde es doch von unerträglicher Zerfahrenheit zeugen, wenn die Greise denselben Probulen, dem sie erst von einem Wortstreit mit den Frauen abgeraten, bald darauf (in der Ode und dem Katakeleusmos) zu einem solchen anspornten. Endlich sind die prodischen Tetrameter der Frauen (471—475) deutlich an den Probulen, nicht an die Greise gerichtet; Beulen (κυλοιδίαν 472) hatte es nur in der Rauferei mit der Mannschaft des Probulen gegeben, im Zanke mit den Greisen (381 ff.) war nur Wasser geflossen. — 1) Gewöhnlich nimmt man an, daß die beiden Frauen den Probulen mit Wasser begießen (so schon der Scholiast zu V. 610 ὡς ἔχω βεβρεγμένον). Aber erstens hat dieses Motiv bereits im Zanke mit den Greisen als Schluß der Parodos seine Wirkung getan. Zweitens ist nicht abzusehen, wo Lysistrate und ihre Freundin das Wasser hätte hernehmen sollen; zur Hand hatten sie keins. Endlich wird unter dieser Voraussetzung V. 603

konnte, ist bereits gezeigt worden; hier sehen wir eine andere Schlufsform verwandt, das Epirrhemation. Nach dem letzten Verse des Antipnigos sagt jeder von den beiden Gegnern noch drei iambische Trimeter; dann gehen sie auseinander, und es beginnt die Parabase.

C. Die 'Vögel' V. 451—628. Der Kuckuck hat die Vögel zu einer großen Versammlung einberufen, damit seine beiden Gäste mit ihnen über die Wiedergewinnung der verlorenen Herrschaft Rat pflegen; aber dazu scheint es nicht kommen zu wollen. Wie sie nur hören, daß ihr Stammgenosse zwei ihrer Erbfeinde bei sich beherbergt habe, sind sie außer sich; der treulose Vogel möge später seiner Strafe gewärtig sein, einstweilen sollen die Eindringlinge büßen. Es droht ernsthaft zu werden, die Athener verschanzen sich, so gut sie können, aber ein rechtzeitig hingeworfenes gutes Wort des Kuckucks wendet das Verderben ab. Es wird Waffenstillstand geschlossen, die Fremden erhalten das Recht, ihre Meinung darzulegen; daß Peithetairos der Redner ist, versteht sich von selbst, als sein Gegner tritt der Kuckuck auf.<sup>1)</sup> Der Agon besteht, da auch die Sphragis nicht fehlt, aus neun Abschnitten. Der Chor traut dem Athener noch immer nicht recht, aber die Möglichkeit, daß dieser ihm eine Neuigkeit von Belang mitzuteilen hätte, stachelt seine Neugier an (Ode); und so fordert er denn den Redner in aller Form auf, furchtlos seine Ansicht vor ihm zu entwickeln (Katakeleusmos). Peithetairos ist bereit; nur verlangt der weihevollen Augenblick einige Feierlichkeit im Ceremoniell; es wird ein Kranz herbeigeschafft und die Händewaschung vollzogen. Hierauf beginnt der erste Teil der Rede. Was war, das kann werden — das ist die Logik des Märchens, und so kommt es Peithetairos vor allem darauf

---

καὶ ταῦτα δέξαι παρ' ἐμοῦ völlig unverständlich; die Grammatiker ergänzen teils ταῖνας, teils δραχμάς, letzteres gewiß mit Unrecht; aber auch die Zuschauer konnten unmöglich wissen, was gemeint sei, wenn sie nicht wirkliche Taenien in den Händen der Geberin sahen. Die ganze Scene kann nur gewinnen, wenn wir nicht an einen so brutalen Gewaltact gegenüber einem Manne von dem Alter und der Stellung des Probulen zu denken brauchen. — 1) So TBergk; daß er Recht hat, wird weiter unten (§ 11) dargetan werden.

an, zu beweisen, daß die Vögel einst die Welt beherrscht haben. Das ergibt sich zunächst daraus, daß sie älter sind, als die Erde, wie eine Fabel des Aesop unzweideutig bezeugt; sodann aber sind noch viele Zeichen und Spuren jener alten Weltherrschaft erhalten. Der Hahn, der 'persische' Vogel, herrschte über die Perser; noch jetzt wird sein Weckruf des Morgens als Signal betrachtet, für die ehrlichen Leute, an ihr Tagewerk zu gehen, für die Diebe, sich zur Ruhe zu begeben. Der Weih war König der Hellenen, die sich noch immer aus alter Gewohnheit vor ihm niederzuwerfen pflegen; ebenso der Kuckuck König der Phoenicier. Ja noch später, als bereits Götter und Menschenkönige sich die Herrschaft angemafst hatten, war jedem von ihnen ein Vogel beigeesellt, der auf dem Scepter oder anderswo<sup>1)</sup> saß und an den Geschenken und

1) Nach V. 514—516 auf dem Kopfe der betreffenden Gottheiten, Zeus (Adler), Athena (Eule) und Apollon (Habicht). An den Versen ist vielfach herumconjiert worden. Erstlich nahm man daran Anstofs, daß Apollon ein Habicht zugesellt wird, und nicht, wie sonst, ein Rabe; sodann schien es sonderbar, daß die Götter diese ihre Attribute auf dem Kopfe tragen sollten. So wurde denn statt τῆς κεφαλῆς nach einander τῆς χειρὸς (RBentley), τῆς σκυτάλης (KKock), τοῦ σκήπτρου (FBlaydes) vorgeschlagen; auch AMeineke (VA. 92) kommt die Stelle bedenklich vor; OBachmann endlich Phil. 1883, 752 hilft sich mit einer Athetese, ohne sich viel darum zu sorgen, daß die drei Verse durch die gleiche Verszahl in den Epirrhemen sowie durch die ähnliche Eingangsform (Wesp. 605 an ähnlicher Stelle) geschützt werden. — Ganz aufgehelt kann die Sache vorläufig nicht werden; das eine aber läßt sich mit Bestimmtheit sagen, daß an der Ueberlieferung nichts zu ändern ist. Was zunächst den ersten Anstofs anbelangt, so ist die Beziehung des Habichts zum Apolloncultus durch die von OMüller (Dorier I, 306) herangezogenen Stellen hinlänglich gesichert (zu denen noch Aelian nat. an. VII, 9; XII, 4 hinzuzufügen ist; auch II, 42 f. ist in dieser Hinsicht interessant: den Abscheu vor Leichen, sowie die Kenntnis der heilkräftigen Kräuter, die dort am Habicht hervorgehoben wird, teilt er mit dem Gott; daß er ferner in Delphi einen Tempelräuber entlarvt haben soll — sowie ein andermal ein Wolf, ebda X, 26 — setzt ebenfalls seine enge Beziehung zu diesem Mittelpunkt des Apolloncultus voraus); außerdem erscheinen auf einem Vasenbilde (bei GHeydemann griech. Vb. III, 2) als Begleiter Apollons Vögel, die zwar von GHeydemann als Adler gefafst werden, aber schon von CBursian (Lit. Cbl. 1871, Sp. 91) richtig als Habichte gedeutet worden sind. — Größere Mühe macht der zweite Einwand. Die Parthenos des Pheidias hatte auf der einen Backenklappe des Helmes eine Eule sitzen,

Opfern seinen Anteil nahm (Epirrhema). Aber diese schönen Zeiten sind längst vorüber; jetzt hat niemand mehr Respect vor den Vögeln, man mißhandelt sie auf jede erdenkliche Art (Pnigos). — Hier macht der Redner eine Pause, um sich des Eindrucks, den seine Ausführungen bei der sanguinischen Zuhörerschaft hinterlassen haben, vorerst zu vergewissern. Es ist durchaus der erwartete; der Chor ist tief betrübt ob der Schwachheit seiner Vorfahren, die eine solche Herrschaft preisgegeben haben (Antode). Aber er weiß, daß sein Gast nicht deshalb gekommen ist, um ihn nach dem Unerreichbaren lüstern zu machen, sondern daß er einen ausgearbeiteten Plan in Bereitschaft hält; diesen also verlangt er zu hören (Antikatakeleusmos). Peithetairos ist wieder gern erbötig. Das Mittel zur Wiedergewinnung der verlorenen Macht ist ein gewaltiger Synoikismos der gesamten Vogelwelt, die Gründung einer großen Wolkenstadt. Ist dieses erst geschehen, so wird einerseits das Scepter von den Göttern zurückverlangt, andererseits der eingetretene Dynastienwechsel den Menschen kund getan. Weigert sich Zeus, der Forderung nachzugeben, so wird die Atmosphaere gesperrt; machen die Menschen Schwierigkeiten, so mögen sie sich für ihre Äcker und Herden in Acht nehmen. Erkennen diese aber die neuen Götter an, so steht ihnen alles Gute, Reichtum, Gesundheit und langes Leben bevor (Antepirrhema). Außerdem wird der neue Göttercultus lange

und so erscheint sie auch auf drei Medaillons der St. Petersburger Ermitage (publ. von GKieseritzky in den Mitteilungen des d. arch. Inst. 1883, S. 291), demgemäß ist auch die sonst nicht entscheidende Stelle Ritt. 1092 zu deuten. Auf einen jüngeren Typus scheint die kleine Florentiner Bronze (publ. bei Zannoni, Reale Galleria di Firenze IV, tav. 141) zurückzugehen, wo die Eule mit ausgebreiteten Flügeln auf dem Kopfe der Göttin erscheint; vgl. KBöttiger Amalthea III, 266 Anm. Der Adler auf dem Kopfe des Zeus ist ebenfalls so gut wie bezeugt durch Luc. 'Götterversammlung' 8; Momos spricht zu Zeus: οὐκοῦν μὴδὲ περὶ τοῦ ἀετοῦ εἶπω, ὅτι καὶ οὗτος ἐν τῷ οὐρανῷ ἐστίν, ἐπὶ τοῦ βασιλείου σκήπτρου καθεζόμενος καὶ μονονουχὶ ἐπὶ κεφαλῇν σοὶ νεοττεύων θεὸς εἶναι δοκῶν. Ist also dadurch der überlieferte Text gesichert, so bleibt doch die Schwierigkeit, daß wir gezwungen sind, auch einen Apollon mit dem Habicht auf dem Kopfe anzunehmen. Aber daran wird sich nichts ändern lassen, und so mag denn diese Darstellung dem Spürsinn der Kunstmythologen empfohlen sein.



nicht so umständlich und kostspielig sein, wie der alte (Antipnigos). — Nun ist der Redner zu Ende, und der Chor hat sein Urteil auszusprechen; somit erwarten wir zum Abschluß des Agons eine Sphragis. Eine solche findet sich auch, und zwar besteht sie wieder aus vier anapaestischen Tetrametern; nur sind diese in der Mitte durch eine iambische Strophe unterbrochen. Aber nichts ist leichter, als durch Umstellung der V. 629—636 und 637 f. die Sphragis in ihrer kanonischen Gestalt wiederherzustellen; wir würden dann, wie im Agon der 'Wespen', vier Tetrameter haben, an die sich eine lyrische Strophe anschlosse. Der Leser möge dieses Postulat einstweilen hinnehmen; im weiteren Verlaufe der Untersuchung wird er hoffentlich Beweggründe genug finden, ihm seine Zustimmung nicht zu versagen. — Im übrigen steht unser Agon dem der 'Lysistrate' beträchtlich näher, als dem der 'Wespen'. Auch hier sind die Epirrhemen nicht unter die Gegner verteilt, Peithetairos ist in beiden der Redner; und wie in der 'Lysistrate', so drückt auch hier das Antepirrhema dem Epirrhema gegenüber einen Fortschritt des Gedankens aus. Auch hier ist im Epirrhema ausschließlich von den Übelständen selbst, im Antepirrhema von der Heilung derselben die Rede. Doch ist der Ton unseres Agons von jenem wesentlich verschieden; der Epops tritt nicht als grämlicher Starrkopf auf, der von der gebotenen Hilfe nichts wissen will; er ist vielmehr der gelehrige Schüler, der seinem Meister im voraus Vertrauen entgegengebracht hat und sich von seinen Worten leicht hinreißen läßt. Dieses Verhältnis verleiht dem ganzen Agon ein freundlich scherzhaftes Gepräge, wie wir es in einem heiteren Märchen erwarten. — Dafs wir es in unserem Agon mit einem einheitlichen Chor zu tun haben, braucht nicht erst hervorgehoben zu werden; auch dafs beide Katakeleusmoi an denselben Gegner, Peithetairos, gerichtet sind, wird der Aufmerksamkeit des Lesers nicht entgangen sein.

**Zweite Gruppe.** Der Agon ist zweiteilig; von den § 3. beiden Epirrhemen ist das eine in anapaestischen, das andere in iambischen Tetrametern gedichtet.

D. Die 'Frösche' V. 895—1098. Das Erscheinen eines so unruhigen Geistes, wie Euripides, konnte nicht umhin, die Unter-

welt in Aufruhr zu versetzen; wer sich einiger von den vielen menschlichen Schwächen bewußt war, die dieser bei Lebzeiten in seinen Tragödien so meisterlich in Schutz genommen hatte, nahm für ihn Partei, und da die Guten überall in der Minderzahl sind, so fühlte sich Euripides an der Spitze seiner Anhänger bald stark genug, dem Dichterkönig Aischylos den Thron streitig zu machen. Ein Agon soll die Frage nach dem Vorrang entscheiden, so schwer es auch dem stolzen Heros der Dionysien wird, dem verachteten Gegner Rede zu stehen. Dionysos selber, den die Sehnsucht nach dem hingeschiedenen Liebling der Athener, dem Volksdichter Euripides, in die Unterwelt getrieben hat, soll den Streit schlichten. Nachdem erst die beiden Gegner in nicht ganz würdiger Weise ihrem Unmut Luft gemacht und alle Beteiligten nach dem Vorgange des Chores zu den Göttern gebetet, beginnt der Agon. Der Chor ist völlig unparteiisch, beiden Gegnern zollt er gleich hohe Achtung; in der Ode spricht er seine Zuversicht aus, daß beide sich ihres Ruhmes würdig erweisen werden, und man daher auf den Verlauf des Agons mit Recht gespannt sein dürfe. Auch der Katakeleusmos ist an beide gerichtet; der Chor begiebt sich seines Rechtes, die Reihenfolge der Redner festzustellen; Euripides benutzt diesen Umstand und ergreift zuerst für das EpirrHEMA das Wort. Die Disposition seiner Rede hat er bereits fertig; erst soll bewiesen werden, daß die Poesie des Aischylos auf Täuschung der Zuschauer berechnet sei, nachher will er von den Vorzügen seiner eigenen Dichtweise reden. An Aischylos tadelt er das Vorwalten des melischen Elementes, hinter dem die Handlung ganz zurücktrete, so daß das Publikum, das gerade auf diese sich gefreut hatte, ohne etwas gesehen zu haben, enttäuscht hätte heimgehen müssen; ferner die Unverständlichkeit und Unnatur seines prunkenden Stiles; endlich die kindische Freude an ungeheurer Bühnenmalerei. Ihm selbst wäre zu Anfang seiner dichterischen Tätigkeit die Aufgabe zugefallen, der an Schwulst und Bombast schwer darniederliegenden Tragödie durch kräftige Hausmannskost erst wieder aufzuhelfen; dann habe er sie gelehrt, sich bei der Schilderung menschlicher Verhältnisse einer menschlichen Sprache zu bedienen. — Das ist wieder

ein Punkt, wo der redliche Ernst der Situation unvermeidlich übersprudeln muß; im Pnigos wird der allzumenschliche Haushalt der neuen Tragoedie einer etwas ins einzelne gehenden Prüfung unterworfen; Dionysos ist natürlich mit Herz und Seele dabei. Die Antode drückt die Besorgnis des Chores aus, Aischylos, der sich bis dahin nur in kurzen Sätzen hatte hören lassen, könnte im Grimme über die Zungenfertigkeit seines Gegners die Schranken der agonistischen Lizenz überschreiten; es wird ihm weise Mäßigung und Zurückhaltung ans Herz gelegt. Der Antikatakeleusmos ist an ihn persönlich gerichtet; recht wider Willen entschließt er sich, der Redner des Antepirrhemas zu sein. Im einzelnen mag er auf die Vorwürfe des Euripides nicht eingehen; er geht von dem Grundgedanken aus, an dem zu zweifeln noch nicht erlaubt war, daß der Wert der Poesie in ihrem versittlichenden Einflusse bestehe. Da Euripides das zugeben muß, so fühlt sich Aischylos berechtigt, an die Tragodik seines Gegners nicht den aesthetischen, sondern den eigentlich ethischen Maßstab zu legen. Vergebens beruft sich dann Euripides darauf, daß er nichts gegen die Tradition ersonnen, sondern nur die hieratische Sage, das heißt die lautere Wahrheit wiedergegeben habe; der Dichter darf eben nicht enthüllen, was lieber verborgen und unbemerkt geblieben wäre. Im einzelnen sind es drei Punkte, die an den Dramen des Beschuldigten tadelnd hervorgehoben werden; das über Gebühr sich breit machende Moment der Erotik, der unedle Charakter vieler handelnden Personen, endlich der skeptische Grundton seiner ganzen Dichtung, der sogar auf das niedere Volk schädlichen Einfluß gehabt und es gelehrt habe, zu raisonnieren und der Obrigkeit den Gehorsam zu versagen. Damit kommt die Komik wieder zum Durchbruch, und ihr wird unter abermaliger eifriger Beteiligung des Dionysos im ganzen Antipnigos Rechnung getragen. Da der Streit mit dem Agon seinen Abschluß noch nicht erreicht hat, so müssen die Schlußformen wegfallen; wir finden daher weder die Sphragis noch das Epirrhemation, sondern an die letzten Worte des Dionysos knüpft unmittelbar der die folgende Scene einleitende Chorgesang an. Abgesehen von dieser Unvollständigkeit und von der bei der Charakterisierung der ganzen

Gruppe erwähnten metrischen Verschiedenheit, hat unser Agon mit dem der 'Wespen' die größte Ähnlichkeit; die Epirrhemen sind unter die beiden Redner verteilt, die sich gegenseitig nur selten unterbrechen.

E. Die 'Wolken' V. 950—1104. Der Agon ist ziemlich unvermittelt eingeführt, worüber später. Pheidippides soll zwischen den beiden Gegnern, dem Sprecher des Rechts und dem Sprecher des Unrechts, die Wahl treffen; wem er den Sieg zuspricht, der wird ihn in der Redekunst unterrichten. Die Anlage unseres Agons ist demnach der des vorigen durchaus ähnlich. Zunächst wendet sich der Chor in einer lyrischen Anrede ans Publicum, das er auf die Wichtigkeit des bevorstehenden Streites aufmerksam macht (Ode); dann fordert er den Sprecher des Rechts auf, die Wesenheit seiner Lehre darzulegen (Katakeleusmos). Dieser leistet der Mahnung Folge und entwickelt im Epirrhema die Theorie der altathenischen Erziehung. Seine Rede besteht, wie die übrigen uns bekannten griechischen Tugendspiegel, ihrem didaktischen Charakter gemäß aus lauter einzelnen Verhaltensmaßregeln für junge Leute. Im Pnigos faßt der Redner den Inhalt seiner Ausführungen zusammen, indem er das Bild eines nach seinen Grundsätzen erzogenen Jünglings entwirft und diesem einen andern, von seinem Gegner unterrichteten gegenüberstellt. Nachdem er geschlossen, spricht ihm der Chor seine wärmste Anerkennung aus und preist das Zeitalter glücklich, in welchem solche Grundsätze maßgebend waren (Antode); hierauf erteilt er in ziemlich kühler Form dem Sprecher des Unrechts das Wort (Antikatakeleusmos). Aber dieser fühlt sich in der spitzfindigen sokratischen Exetasis sicherer als im zusammenhängenden Vortrag; ohne auf den leitenden Gedanken der gehörten Rede einzugehen, greift er beliebig einzelne Punkte aus derselben heraus. Warme Bäder zu untersagen, hat keinen Sinn, denn schon Herakles hat von denselben Gebrauch gemacht; den jungen Leuten den Besuch der Agora zu verbieten, ist gleichfalls ungerecht, da schon Nestor nach Homer ein ἀγορήτης war; endlich hat sich die vielgepriesene Sophrosyne niemand vorteilhaft erwiesen, was an Peleus dargetan wird. Seine eigene Lehre ist kurz; der Mensch soll allen Gelüsten

die Zügel schiefsen lassen, kein Laster ist verwehrt. Der herkömmlichen Strafe für verbotene Genüsse kann ein gewandter Redner leicht entgehen, und wenn sie ihn auch trifft, — damit wird der Gedanke aus dem Antepirrhema ins Antipnigos hinübergeleitet, — so ist das weiter nicht schlimm, denn alle Volksredner, Anwälte und Tragoediendichter, ja die Mehrzahl der anwesenden Zuschauer hat dieselbe erliden müssen. Dieses muß der Sprecher des Rechts zugeben, und damit ist der Agon zu Gunsten seines Gegners entschieden. Wie stellt sich nun der Chor zu einem solchen Ausgange, der seinem Wunsche und der Forderung der Gerechtigkeit so wenig entspricht? Leider hat Aristophanes die Sphragis, die wir mit Fug und Recht als Abschluß des Wettstreites erwarten dürfen,\* nicht hinzugedichtet. Sonst ist zu diesem Agon bezüglich der Oekonomie dasselbe zu sagen, wie zum vorigen.

F. Die 'Ritter' V. 756—940. Nachdem Agorakritos alle anderen Proben, zuletzt vor dem Rate der Fünfhundert, siegreich bestanden hat, steht ihm nun die letzte und bedeutendste bevor. Demos selber soll entscheiden, welchem von den beiden Nebenbuhlern er sich fürder anvertrauen wolle. Er wird herbeigerufen, der Schauplatz durch eine — wirkliche oder gedachte — Verwandlung nach der Pnyx verlegt, und der Agon beginnt. Der Chor nimmt in ihm, wie im ganzen Stück, eine eigentümliche, von allen übrigen Komoedien abweichende Stellung ein; der glühende Haß, den er Kleon entgegenbringt, läßt das Gefühl der Gerechtigkeit in ihm gar nicht aufkommen; zum Richter eignet er sich ganz und gar nicht. So ist gleich die Ode an Agorakritos gerichtet, ebenso der Katakaleusmos; nichtsdestoweniger ist es der Paphlagonier, der das Wort ergreift, ohne es jedoch durch das ganze Epirrhema behalten zu können. Kaum hat er mit einem schwungvollen Gebete an die Schutzgöttin der Stadt den Anlauf zu einer Prunkrede genommen, so bringt ihn Agorakritos durch ein ähnliches, nur noch farbenreicheres Gebet aus dem Concept. Nun will der Paphlagonier in geordneter Reihenfolge seine Verdienste um den Gebieter herzählen; aber kaum hat er mit dem ersten derselben den Anfang gemacht, so schlägt ihn Agorakritos

völlig aus dem Felde, indem er ein zwar geringfügiges, aber im Augenblicke wirklich tiefempfundenes Bedürfnis des Alten befriedigt, so daß dieser in freudige Dankesbezeugungen ausbricht. Diese Gelegenheit benutzt Agorakritos, um dem noch verwirrten Paphlagonier den schwersten Hieb zu versetzen — die Beschuldigung, den Frieden böswillig hintertrieben zu haben. Umsonst macht dieser für seine Handlungsweise patriotische Motive geltend; alles wird ihm als Eigennutz ausgelegt, und wie er sich in seiner Bedrängnis an den Gebieter wendet, findet er ihn ganz verändert. Von Demos barsch abgewiesen, fährt er auf den unablässig ihn verdächtigenden Gegner — im Pnigos — los; aber dieser läßt sich nicht einschüchtern. So hat der erste Teil des Agons einen schönen Sieg des Wursthändlers zur Folge; der Chor wünscht ihm in der Antode Glück dazu und ermahnt ihn, nur auf dieselbe Weise fortzufahren, dann würde sein Erfolg vollständig sein. Der Antikatakeleusmos ist wieder an ihn gerichtet. Mittlerweile hat sich aber der Paphlagonier vom ersten Anprall erholt und Ordnung in seinen Gedanken geschafft; nun sollen wirklich die Verdienste aufgezählt werden, und zwar sind es die Schilde von Pylos, unter deren Wucht der Gegner erdrückt werden soll. Aber selbst dieser Haupttat, dem blendendsten Erfolge des Demagogen, wird ein nichtswürdiges Motiv unterschoben; und andererseits weiß Agorakritos durch eine abermalige greifbare Wohltat die Dankbarkeit des Gebieters auf sich zu lenken. Auf dieselbe Weise wird ein zweites Verdienst des Paphlagoniers abgefertigt; dieser will die Schliche seines Gegners nachahmen, benimmt sich aber dabei so ungeschickt, daß der Alte nur noch stärker gegen ihn aufgebracht wird. Und wieder weiß der Wursthändler den Augenblick auszunutzen, um die abenteuerlichsten Beschuldigungen gegen seinen Gegner vorzubringen, bis beide — im Antipnigos — wieder aneinander geraten, wobei des Paphlagoniers Wut ohnmächtig von der kaltblütigen Ruhe des Wursthändlers abprallt. Die Sphragis ist ausnahmsweise in Prosa geschrieben; der Chor ist über die Talente seines Lieblings so verblüfft, daß er nur zu einem kräftigen Schwur Worte finden kann. Auch diese Verstümmelung läßt sich scenisch dadurch rechtfertigen, daß

der Streit der beiden sich über den Agon hinaus noch fortsetzt, genau wie in den 'Fröschen'. Sonst wird zugestanden werden müssen, dass dieser früheste aller erhaltenen Agone des Dichters in der Oekonomie noch ziemlich mangelhaft ist; weder sind die Epirrhemen unter die beiden Gegner verteilt, noch läßt sich auch im zweiten ein Gedankenfortschritt dem ersten gegenüber wahrnehmen. Die behandelten Fragen sind im Epirrhema allgemeinerer, im Antepirrhema speciellerer Natur; das ist aber auch der einzige Unterschied, der sich finden läßt, und auch dieser dürfte beim ersten Lesen nicht vielen auffallen. Licht und Ordnung in der Gedankenfolge wird gar sehr vermißt, das ganze hat einen recht tumultuari-schen Charakter, obgleich andererseits der Ton in unserem Agon ebenso ernst ist, wie in den übrigen.

**Dritte Gruppe.** Der Agon ist zweiteilig; beides<sup>4</sup>. Epirrhemen sind in iambischen Tetrametern verfaßt. Zu dieser Gruppe gehören nur Agone zweiten Ranges, die sich zu den Hauptagonen verhalten, wie die zweiten Parabasen zu den ersten.

G. Die 'Wolken' V. 1345—1451. Strepsiades hat seinen Sohn aus der Lehre abgeholt und zu einem Freudenschmaus nach Hause mitgenommen. Drinnen kommt es zu einem Streite zwischen den beiden, dem Alten geht es dabei schlecht, und er kommt weinend herausgelaufen. Der Sohn folgt ihm; dafs er den Vater geschlagen habe, giebt er zu, behauptet aber, dabei nur sein gutes Recht geübt zu haben. Strepsiades selbst vergift den Schmerz vor Erstaunen; er ist doch neugierig zu hören, wie sein Sohn das Unmögliche beweisen will. Damit ist der Agon angekündigt; der Chor übernimmt das ihm von Rechtswegen zufallende Amt des Schiedsrichters und ermahnt in der Ode den Alten, sich ja zusammenzunehmen, da ihm ein harter Straufs bevorstehe; seine Worte sind streng und zurückhaltend, er gönnt dem unverständigen Vater das Unglück, das dieser selbst mutwillig heraufbeschworen. Der Katakeleusmos ist an Strepsiades gerichtet, es wird ihm befohlen die Ursache und den Verlauf des Zankes zu erzählen. Das geschieht im Epirrhema. Der Alte hatte nach gutem alten Brauch seinen Sohn aufgefordert, zum Weine ein Lied

des Simonides zu singen; diesem ist aber das Singen an sich zuwider, und am wenigsten mag er sich mit einem so altmodischen Dichter wie Simonides befassen. Nun soll er wenigstens eine Scene des Aischylos vortragen; aber auch an ihm findet er keinen Geschmack. Da überläßt ihm der Vater freie Wahl, selber aus den modernen Dichtungen eine Rhesis auszusuchen; und alsbald declamiert Pheidippides die Scene aus dem euripideischen 'Aiolos', die vom blutschänderischen Liebesbund der Geschwister Makareus und Kanake handelt. Nun kann Strepsiadès seinen Zorn nicht mehr zähmen; ein Wort giebt das andere, und das Ende ist, daß der Sohn den eigenen Vater mit Schlägen aus dem Hause treibt. Wie der Alte mit seiner Erzählung, die er über das Epirrhema hinaus ins kurze Pnigos geleitet hat, fertig ist, hat der Chor kein Wort des Mitleids für ihn; in der Antode giebt er nur der Spannung Ausdruck, mit der er der bevorstehenden Verteidigung des Sohnes entgegenharrt. Zu dieser giebt endlich der Antikatakeleusmos das Signal, und es beginnt das Antepirrhema. Nach einer kurzen, seine Siegeszuversicht ausdrückenden Vorbemerkung leitet er den Beweis ein mit der Frage, ob der Vater ihn, als er noch ein Kind war, geschlagen habe; da das zugegeben wird, behauptet er weiter, gleiches Recht müsse für alle gelten. Aber die Achtung vor dem Alter? — im Gegenteil, vielmehr müssen die Greise um so härter büßen, da sie für ihre Handlungen eine höhere Verantwortung tragen, als die unzurechnungsfähigen Kinder. — Aber den Vater wenigstens muß man ausnehmen, das verlangt die Natur selbst! — mit nichten; vielmehr ist gerade die Natur reich an Beispielen, daß die Väter von ihren Kindern gezüchtigt werden. — Nun fällt dem Alten ein Rettungsweg ein; gleiches Recht gilt allerdings für alle, doch ist das so zu verstehen, daß der Vater den Sohn, und dieser wieder seinen Sohn zu schlagen berechtigt ist; — 'wenn er nun aber keinen bekommt?' wendet Pheidippides ein. Da giebt sich Strepsiadès besiegt. Aber der Jüngling ist mit seinem Erfolge noch nicht zufrieden; auch für die Mutter will er sich gleiches Recht erstreiten. Doch das kann der Alte nimmermehr zugeben, so sehr er auch selber die Mutter als die Hauptschul-



dige betrachtet; und da sein Sohn den Beweis in allem Ernst zu liefern erbötig ist, so flucht Strepsiades ihm, und Sokrates, und dem Sprecher des Unrechts. Damit schließt der zweite Teil, in welchem gleichfalls das Antepirrhema unbemerkt ins Antipnigos übergeht. Eine Sphragis erfolgt hier so wenig wie im Hauptagon; in beiden wird der Dichter unterlassen haben, sie hinzuzudichten. Auch sonst hat unser Agon in der Oekonomie die größte Ähnlichkeit mit dem Streite der beiden Sprecher.

H. Die 'Ritter' V. 303—410. Beim Erscheinen des gefürchteten Paphlagoniers hat Agorakritos die Flucht ergriffen; aber der rechtzeitige Einmarsch der Ritter zwingt ihn auf der Bühne zu bleiben. Nun will sich der Paphlagonier, der seinen Feind von so mächtigen Verbündeten unterstützt sieht, seinerseits aus dem Staube machen; aber auch dieses Vorhaben wird durch den Chor vereitelt. Bald wird der Zwang zur Lust; der Chor besetzt, da er nun des Dableibens seiner Leute sicher ist, die Orchestra, während der Zank der beiden Gegner sich von selbst zu einem Agon entwickelt. Die Ode enthält Schmähungen auf den Paphlagonier, sie wird genau wie im Agon der 'Wespen' durch mesodische Tetrameter unterbrochen, in denen die Kämpfer, die vor Ungeduld das Ende der Ode nicht abwarten können, gegen einander losfahren. Der Katakeleusmos ist an den Wursthändler gerichtet, doch sind am Epirrhema beide Gegner beteiligt, ebenso wie im Hauptagon. Nach einem auf den ersten Blick etwas unverständlichen Streit um das erste Wort, von dem unten die Rede sein wird (§ 11), lügen sie sich gegenseitig die abenteuerlichsten Redeerfolge vor, die sie erringen... wollen; und da keiner den andern gelten lassen will, so kommt es zum Schlusse, im Pnigos, zu grauerregenden Drohungen, deren letzte und beste dem phantasievollen Demosthenes ihre Entstehung verdankt. Während die Streiter sich abkühlen, singt der Chor die Antode, in der dem Wursthändler Glück und dem Paphlagonier baldiges Verderben gewünscht wird; auch hier reden die beiden in mesodischen Tetrametern drein. Die beiden Verse, die sonst den Antikatakeleusmos enthalten, haben hier mit einer Aufforderung nichts zu thun, sie

setzen den Gedanken der Antode fort; doch ist dies das einzige Beispiel einer solchen Verwendung des einleitenden Distichons. Das Antepirrhema ist seinem Gedankeninhalte nach vom Epirrhema nicht viel verschieden, nur stehen die dort berührten Tatsachen und Pläne der Wirklichkeit näher. Die gegenseitigen Drohungen arten im Antipnigos in eine arge Schimpferei und zuletzt in eine Rauferei aus, bei der Kleon den kürzeren zieht. Die Sphragis hat ihre kanonische Gestalt und besteht demnach aus einem Tetrastichon, in welchem der Chor Agorakritos zu seinem Erfolge beglückwünscht; sein Urteil braucht er nicht erst auszusprechen, da die Faust des Wursthändlers den Ausgang des Agons nur allzudeutlich gemacht hat. Doch müßte ich mich sehr irren, wenn in den der Sphragis folgenden sechs Trimetern nicht das uns von der 'Lysistrate' her bekannte Epirrhematicum anzuerkennen wäre. Sie hängen zwar mit der folgenden Scene zusammen, aber das tut die Sphragis in den 'Wespen' auch. So möge denn der Leser diesen Fall einstweilen im Auge behalten; der weitere Lauf der Untersuchung wird ihn hoffentlich meiner Annahme geneigt machen. Die Oekonomie unseres Agons ist der des Hauptagons durchaus analog.

§ 5. **Vierte Gruppe.** Der Agon weist die Hauptabschnitte nur einmal auf; das Epirrhema ist anapaestisch. Die Agone dieser Gruppe sind als verkümmert zu betrachten.

I. Die 'Ekklesiastzen' V. 571—709. Die List in der Volksversammlung ist geglückt, Praxagora kehrt mit den andern Frauen heim. Auf die Fragen ihres Mannes Blepyros stellt sie sich unwissend und erfährt so von ihm das Gelingen ihres eigenen Planes. Nun fragt Blepyros weiter, was sie zu tun vorhabe, nachdem die Frauen auf verfassungsmäßigem Wege die Herrschaft erlangt hätten; sie ist gern bereit, ihn darüber aufzuklären, und damit ist das Thema für den Agon der Komoedie gegeben. In der Ode ermahnt der Chor seine Sprecherin, ihre Worte wohl zu wägen, recht neue und überraschende Einfälle vorzubringen; das Signal zum Beginne des Agons giebt der Katakeleusmos. Im einzigen Epirrhema des Agons entwickelt Praxagora ihren volkbeglückenden Plan. Alles soll Gemeingut sein, ein Bürger soll leben wie der andere.

Zunächst wird das Privateigentum aufgehoben; diese Maßregel wird sich leicht durchführen lassen, da andererseits auch alle Genüsse, den der Liebe nicht ausgeschlossen, allgemein zugänglich sein werden; nur soll bei der letzteren den Hässlichen beider Geschlechter von Rechtswegen der Vorrang gesichert werden, damit niemand zu kurz kommt. Die Arbeit wird von den Sklaven verrichtet werden; Schulden zu machen wird nicht mehr möglich sein; wenn aber einer den andern mutwillig kränkt, so wird ihm zu Gunsten des Gekränkten die Brotration verkürzt werden. Die einzige Beschäftigung der männlichen Bevölkerung werden die Freuden des Gastmahls bilden. Die Heimkehr und ihre Hindernisse beschreibt das Pnigos. Die Sphragis vermischen wir, die folgende Scene schließt sich unmittelbar an den Agon. Stil und Ton erinnern lebhaft an den Agon der 'Vögel', nur daß die Farben viel blasser sind.

K. Der 'Plutos' V. 487—626. Chremylos und sein Freund Blepsidemos sind im Begriffe, den glücklich festgenommenen blinden Gott des Reichtums zur Heilung in den Tempel des Asklepios zu führen; da erscheint ein blasses, hageres Weib, das sich nach kurzem Herumraten als die Armut, Penia, zu erkennen giebt. Sie weiß, daß von dem Vorhaben der beiden Männer weder für sie, noch für die Menschheit viel Gutes erwartet werden könne und bietet daher alles auf, um es zu hintertreiben; man soll sie wenigstens anhören. Da Chremylos keine Schwierigkeiten macht, so ist die Situation für den Agon geschaffen. Der Chor beteiligt sich an ihm nur durch den Katakeleusmos, der an die beiden Freunde gerichtet ist; hierauf folgt das Epirrhema, in welchem Chremylos zuerst das Wort ergreift. Daß es so vielen Bösen wohl, so vielen Guten übel geht, ist eine offenbare Ungerechtigkeit, die Folge der Blindheit des Gottes; wird er erst sehend, so wird den Forderungen des Rechtes Genüge geschehen. Dagegen wendet Penia ein, daß unter solchen Umständen niemand arbeiten, Landbau, Handwerk und Handel darniederliegen und die Menschheit viel elender als zuvor leben würde. Den bedenklichen Fehler dieser Beweisführung — es sollen ja nicht alle Menschen, sondern nur die guten, also die arbeitsamen

durch Reichtum gelohnt werden — bemerkt Chremylos nicht<sup>1)</sup>); vielmehr schildert er in einigen poetisch allerdings sehr wirkungsvollen Versen das dürftige Leben, das Penia ihren Leuten verschafft; diese findet jedoch die ganze Schilderung übertrieben und macht ihren Gegner auf den Unterschied zwischen Armut und Bettelhaftigkeit aufmerksam. Ferner weist sie auf den versittlichenden Einfluß der Lebensweise hin, die sie der Menschheit auferlegt, und Chremylos muß sehr wider Willen ihr Recht geben. Damit ist er geschlagen; aber zur rechten Zeit besinnt er sich auf das Auskunftsmittel, das andernorts der Sprecher des Unrechts seinen Adepten empfiehlt — εἶρ' εἰς τὸν Δί' ἐπανευεγκεῖν — und beruft sich auf Zeus, der doch nicht reich sein würde, wenn der Reichtum nicht ein gut Ding wäre. Und hier tritt diejenige Phasis des Streites ein, die im Agon gewöhnlich das Umschlagen der ernsthaften Stimmung bedeutet; Penia wagt allen Ernstes die Behauptung, Zeus wäre überhaupt nicht reich. Und in der Tat ist das Epirrhema damit zu Ende; im Pnigos treiben die beiden Alten ihre Gegnerin von dannen, die auch mit einem letzten, warnenden Rufe die Bühne verläßt. Den Agon schließt ein Epirrhemation ab, das jedoch eine etwas veränderte Gestalt hat; die beiden Tristicha werden von derselben Person, Chremylos, gesprochen und sind durch zwei Verse, die Blepsidemus dazwischen redet, von einander getrennt.

- § 6. Im Vorhergehenden sind alle Agone, die in den erhaltenen Komoedien des Aristophanes vorkommen, aufgezählt worden; es dürfte jetzt nicht unangemessen sein, der Bedeutung des Agons überhaupt, seiner Stellung in der Oekonomie der Komoedie eine kurze Betrachtung zu widmen. Denn daß die eigentümliche agonistische Form an einen bestimmten Inhalt gebunden ist, wird der Leser bereits gefunden haben.

1) Diese Inconsequenz benutzt EBrentano ('Untersuchungen über das antike Drama') um den 'Plutos' in eine 'Titanenkomoedie' und eine Posse im Stil der jungattischen Komoedie zu zerstückeln. Im Princip könnte man einverstanden sein; der Durchführung vermag ich nicht zuzustimmen. Eher könnte man geneigt sein FRitter ('de Aristophanis Pluto') Recht zu geben, der in der angeführten Tatsache den Einfluß der Diaskeue erblickt.

Den Agon durchweg als Streit zu bezeichnen würde verfehlt sein; nicht immer sind die beiden Personen, die ich der Kürze halber überall Gegner genannt habe, wirklich Vertreter zweier bestimmter, einander entgegengesetzten Ansichten. In den 'Ekklesiazusen' ist Blepyros zwar ein Zweifler, aber seine Einwendungen zeugen blofs von Wifsbegier, nicht von Widerspruchgeist, und er läfst sich voll und ganz überzeugen; und gar in den 'Vögeln' ist der Kuckuck bereits von vornherein von dem Gedanken seines Gastes eingenommen. Es ist aber eine Erscheinung allen behandelten Agonen gemeinsam, und das ist der absolute Stillstand der Handlung. In der Scene, die dem Agon unmittelbar vorhergeht, hat sich die Tatenlust der beteiligten Personen vorläufig ausgetobt, und nun concentrirt sich das ganze Interesse des Stückes hundert bis zweihundert Verse hindurch auf Worte, nur auf Worte. Und bedenkt man, dafs sich sehr häufig an den Agon die ebenfalls über hundert Verse lange Parabase anschliesst, die mit dem Inhalte des Stückes meist in keiner Beziehung steht, so wird man nicht umhin können, eine so ausgedehnte Ruhe in einem 'Drama' sonderbar zu finden.

Aber die altattische Komoedie ist auch kein Drama im gewöhnlichen Sinne und steht im schroffsten Gegensatze zur Tragoedie sowohl wie auch zur jungattischen — und modernen — Komoedie. Hier ist es die Handlung, die Verwicklung und Lösung einer gegebenen Situation, welche die Aufmerksamkeit des Zuschauers in Anspruch nimmt; daneben sind die jungattischen Komoedien zwar auferordentlich reich an einzelnen Sentenzen, aber sie entbehren durchaus eines leitenden, die ganze Handlung beherrschenden Gedankens; und dasselbe läfst sich auch von der Tragödie sagen — denn die bekannte Moral 'der Götter Wege sind wunderbar', die sich allen antiken Tragoedien anhängen läfst und von Euripides tatsächlich vielen angehängt worden ist, wird die Dichter schwerlich zu ihren Schöpfungen begeistert haben. Die altattische Komoedie dagegen geht mehr oder minder in dem Gedanken auf, den sie zum Ausdruck bringen will; was sie daneben bietet, ist nichts als blofses mutwilliges Spiel der Phantasie und könnte mit den kleinen Bildern und Arabesken verglichen werden, mit

denen die Frescomaler das Hauptgemälde umgeben, um dem abgespannten Blicke angenehme Erholung zu gewähren und kein Stück der Wandfläche unbenutzt zu lassen. Wollten wir den Unterschied zwischen der altattischen Komoedie einerseits und der Tragoedie und der jungattischen Komoedie andererseits in zwei Wörtern aussprechen, so würden sich die beiden bekannten Gegensätze λόγος und μῦθος<sup>1)</sup> passend dazu verwenden lassen.

Das Ideal, wie es der modernen Kunst vorschwebt, wäre freilich, beide Elemente mit einander zu verbinden, den λόγος durch den μῦθος zum Ausdruck zu bringen; doch darf von der Antike, ohne ihr damit zu nahe zu treten, behauptet werden, daß sie sich diese Aufgabe nie und nirgends gestellt hat. So wie die Tragoedie den einzigen Zweck hat, das Gemüt des Zuschauers in irgend einer Weise durch das zur Schau Gebotene wohlthätig zu afficieren, so betrachtete auch die von Aristophanes vertretene Richtung der altattischen Komoedie in ihrer ersten Zeit ihre Aufgabe als gelöst, so bald es ihr gelungen war, irgend einen Gedanken, der dem Dichter besonders am Herzen lag, in seinen näheren und weiteren Konsequenzen den Zuhörern — denn von Zuschauern dürfen wir kaum mehr reden — möglichst eindringlich zu Gemüte zu führen. Wie dann die Handlung sich doch ein Plätzchen im Drama des Gedankens zu erobern wufte, wie sie nach und nach ihren Besitz zu erweitern und auf das ganze Stück auszudehnen verstand, diese Erwägungen würden nur in einer Geschichte der attischen Komoedie am Platze sein.

Auf das moderne Drama bezogen, wie es sich aus der attischen Tragoedie und der jungattischen Komoedie entwickelt

1) In der That hat das Wort μῦθος die verlangte Bedeutung in der Poetik, wo es nicht bloß zur Bezeichnung der mythischen Stoffe der Tragoedie, sondern auch der frei erfundenen, gleich unserem Wort 'Fabel', verwendet wird (s. 1451 b), und ebenso finden wir es gebraucht, wo die Handlung der mittleren Komoedie verstanden werden soll (ebda). Mit λόγος meint Aristophanes wiederholt den Inhalt seiner Stücke, z. B. Ach. 513, Wesp. 65, Eir. 50, cf. Krat. Odys. fr. 144, Metag. fr. 14 K. Daß freilich die beiden Ausdrücke auch für einander eintreten können, wo keine Gegenüberstellung der Begriffe beabsichtigt ist, stelle ich durchaus nicht in Abrede.

hat, ist uns der Ausdruck 'Katastrophe' vollkommen geläufig; wir bezeichnen mit ihm die Scene, wo die Spannung der dramatischen Gegensätze ihren höchsten Grad erreicht hat und in der Situation ein durchgreifender Umschwung eintritt. Wer diesen Ausdruck auf die Gedankenkomödie anwenden will, der muß von der hier ganz untergeordneten Handlung zunächst absehen; wir werden vielmehr diejenige Scene die komische Katastrophe nennen dürfen, in welcher sich der vom Dichter geplante und gewünschte Umschwung im Gemüte der Zuhörerschaft vollzieht, möge sich dieselbe nun in den Sitzreihen, oder auf der Orchestra, oder auch auf der Bühne selber befinden; wo beispielsweise der Anhänger des Euripides von der höheren Bedeutung der aeschyleischen Tragödie, der übereifrige Richter von der Lächerlichkeit des ganzen Heliastenwesens überzeugt wird. Eine solche Scene war naturgemäß vor allen anderen geeignet, sich in eine eigentümliche feste Form zu kleiden, und es ist gezeigt worden, daß es eben die Form des Agons war.

Geht man von dieser Erwägung aus, so wird eine Komödie ohne Agon ebenso undenkbar erscheinen, wie eine Tragödie ohne Katastrophe; und da die beschriebene Form des Agons eine fast vierzigjährige Entwicklung im wesentlichen unverändert bestanden und selbst den vermeintlichen Urkern der altattischen Komödie, die Parabase überlebt hat, so wird jeder leicht geneigt sein, a priori den Satz aufzustellen, daß der Agon in seinen neun eigentümlichen Abschnitten den unvermeidlichen Bestandteil der altattischen Gedankenkomödie gebildet habe. Und doch wird diese anscheinend auf so festen Voraussetzungen ruhende Folgerung durch die Erfahrung unerbittlich widerlegt; von den elf erhaltenen Komödien des Aristophanes entbehren drei des Agons vollständig.

Ich meine die 'Acharner', die 'Eirene' und die 'Thesmophoriazusen'.

Eine Lösung der Schwierigkeit durch Zuhilfenahme der Chronologie ist unmöglich, da die drei Komödien zugleich die alte, mittlere und neue Periode der aristophanischen Dichtung vertreten; und so würde denn ein neuer Mißerfolg des oft gewagten Versuches, dem Wesen der altattischen Komödie

beizukommen, verzeichnet werden müssen, wenn uns nicht ein Ausweg offen stünde.

Ehe ich aber diesen einschlage, möge mir gestattet sein, eine oft, bis zum Ueberdruße oft behandelte Frage einer nochmaligen Besprechung zu unterziehen — die Frage nach der Diaskeue der 'Wolken'. Dafs die Kritik hier ihr letztes Wort noch nicht gesprochen hat, wird jeder leicht zugeben; die erzielten Resultate sind zwar bedeutend genug, aber doch nicht so beschaffen, dafs sie in einer Untersuchung, die das innerste Gewebe der altattischen Komödie zum Gegenstande hat, ohne Weiteres verwertet werden könnten.

§ 7. Bei der gegenwärtigen Untersuchung wird folgendes als bewiesen und anerkannt vorausgesetzt.<sup>1)</sup> Erstens, die erhaltenen 'Wolken' sind überhaupt nicht aufgeführt worden.<sup>2)</sup> Zweitens, die ganze Parabase<sup>3)</sup>, der Hauptagon sowie die

---

1) Litteraturnachweise noch am besten bei EBrentano, Untersuchungen über das griechische Drama I S. 26 ff. — 2) Gegen die Angabe der 5. Hypothesis, die seit SPetitus und HClinton nur bei EBrentano (a. O. S. 31 ff.) und SANaber (Mnem. XI, 306) Glauben gefunden hat. Ersterer nimmt dreierlei 'Wolken' an; die ersten wären 423, die zweiten 422 aufgeführt worden, die — erhaltenen — dritten wären in der frühbyzantinischen Periode aus den beiden ersten, den 'Daitaleis' und anderen Stücken contaminirt, gleich den übrigen zehn aristophanischen Komödien. Diese Ansicht findet im allgemeinen ihre Widerlegung, falls sie einer bedarf, in den mannigfaltigen von mir zu erweisenden Gesetzen, die eine gesungene Komödie voraussetzen und daher nicht dem Hirne eines noch so schlaun 'oekumenischen Lehrers' entstammen können; im besonderen in dem von EBrentano, wie es scheint, übersehenen Umstand, dafs die Parabase jünger ist als das Jahr 422. SANaber weifs das sehr wohl, kann sich aber doch nicht entschliessen, die Angabe von Hyp. V einfach zu verwerfen; er nimmt daher an, die 'Wolken' seien allerdings ein zweites Mal aufgeführt worden, aber nicht unter Ameinias, sondern später. Für mich ist die Frage, soweit sie mit dieser Hypothesis zusammenhängt, endgültig erledigt durch die — von den Späteren consequent ignorierte — Erklärung von MEEgger (essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs 489 f.). — 3) Von der eigentlichen Parabase wird das von allen zugegeben. TKock Einl. S. 26 schliesst nur die Oden, jedoch auch diese nicht notwendigerweise aus; HKöchly kl. Schriften S. 427 noch das Antepirrhema, von dem er annimmt, dafs es in den ersten Wolken zu V. 1115—1130 das Epirrhema gebildet habe; da es jedoch um 4 Verse länger ist, so



Brandscene<sup>1)</sup> waren den verlorenen 'Wolken' fremd und wurden erst nach der Aufführung, aber zu verschiedenen Zeiten eingefügt. Drittens, die VV. 110—120 (Erster Überredungsversuch des Alten seinem Sohne gegenüber<sup>2)</sup>) gehören einer späteren Einlage an; ferner sind die VV. 731—739 Dittographie von VV. 723—730<sup>3)</sup>, womit jedoch über die Zugehörigkeit dieser Fassungen noch kein Urteil ausgesprochen sein soll. — Auf dieser Grundlage soll hier weiter gebaut werden.

Zunächst werden einige Worte über die Scenerie nicht überflüssig sein.<sup>4)</sup> Die beiden Häuser, deren Inneres uns nirgends gezeigt wird, dürfen wir uns als bloße Decoration vorstellen, und zwar am wahrscheinlichsten — wenigstens am befriedigendsten — so, daß die Wohnung des Strepsiades etwa die linke Seitencoulisse bildete, das Philosophenhaus dagegen sich rechts im Hintergrunde befand. Den ganzen Bühnenraum zwischen dem letzteren und der Orchestra nahm das Gärtchen

---

streicht er einiges darin, so daß die ganze Partie unendlich matt wird. FVFritzsche (de fab. retr. spec. II) hält mit GHermann ('Wolken'<sup>2</sup> S. 302) beide Epirrhemen für ursprünglich, indem er glaubt, daß die im Epirrhema erwähnte Strategie Kleons sich auf den Zug von Pylos bezieht, dagegen cf. TKock S. 27. FBücheler (Fl. Jb. 1861 S. 658 ff.), der gleichfalls an der Ursprünglichkeit der Epirrhemen festhält, bezieht das Epirrhema auf eine zwar nicht überlieferte, aber aus den Worten des Aristophanes eben zu erschließende Strategie Kleons i. J. 424; das Schweigen des Thukydides würde sich daraus erklären, daß Kleon keine Unternehmung im Felde leitete. Allein gerade eine solche meint Aristophanes; cf. V. 579 ἦν γὰρ ἡ τις ἔκοδοι und darüber WGilbert, Beitr. z. inn. Geesch. Athens S. 37. Das gilt auch gegen JBeloch (d. att. Politik s. Perikles 305). Der Spott Wesp. 970 ist verständlich, auch wenn Kleon sich um das Strategenamnt nicht bewarb. — 1) Nur HKöchly (S. 421) spricht sie den ersten 'Wolken' zu, wobei er sich in einen seltsamen Widerspruch verwickelt. — 2) TKock (S. 35), HKöchly (S. 423), WTeuffel (Philol. VII S. 343); anders FBücheler (S. 675). — 3) TKock (S. 45), FBücheler (S. 673 ff.), HKöchly (S. 425 f.), WTeuffel (a. O. S. 326 ff.), FVFritzsche (de fab. retr. spec. III). — 4) Namentlich wegen der Auseinandersetzungen FBüchelers (S. 668 ff.), der zwar gegen ASchönborn richtig polemisiert, aber selber im Irrtum ist, indem er sich das Phrontisterion im Hause des Sokrates denkt; was um so schlimmer ist, da er nicht einmal angiebt, wie die zahllosen Schwierigkeiten, die er darnach im Texte entdeckt, durch die Annahme einer Diaskeue ihre Lösung finden.

ein, welches vom Hause des Strepsiades durch eine Gasse geschieden war; diese zog dann am Hause des Sokrates vorüber und verlor sich im Hintergrunde. Außerdem war das Gärtchen gegen den Zuschauerraum zu von einer mäfsig hohen Mauer umhegt, welche bei V. 184 entfernt wurde.<sup>1)</sup> Das Philosophenhaus selber hatte von der Gasse keinen Zugang; seine Haupttür ist unsichtbar, und wir haben uns zu denken, dafs sie nach der Strafsse führte, die im Hintergrunde, vom Hause verdeckt, unsere Gasse aufnahm; dagegen war das Gärtchen von der Gasse aus durch eine Hintertür zugänglich. — Die Handlung spielt zuerst auf der Gasse vor dem Hause des Strepsiades; der Alte befindet sich im Freien, geht bei V. 11 hinein, kommt bei V. 12 wieder zum Vorschein; V. 19 ruft er den Sklaven heraus (ἐκφῆρε), der V. 56 verlegen an der Tür erscheint.<sup>2)</sup> Pheidippides befindet sich die ganze Zeit drinnen, kommt erst bei V. 82 heraus und begiebt sich bei V. 125 (εἰσεμι) wieder hinein. V. 126—132 geht Strepsiades über die Gasse und klopft an die Gartentür; V. 133 steckt der Schüler, ohne die Pforte ganz zu öffnen, den Kopf heraus; erst bei V. 184 geht die Tür auf, und zugleich wird die Mauer im Vordergrunde weggeräumt, so dafs der Garten Strepsiades sowie den Zuschauern sichtbar wird. Erst unter der Annahme, dafs die Handlung im Garten spielt, hat das Folgende Sinn; im Inneren des Hauses wäre gleich die Frage des Strepsiades, ob die Schüler Zwiebeln suchen, unverständlich. Die letzteren befinden sich erst kurze Zeit im Freien, V. 195 werden sie vom Famulus wieder ins Haus hineingeschickt, trotz der Bitte des Alten, der sich über seine Verlegenheit gern bei ihnen erst Rates erholen möchte, ehe er sich an den Meister selber heranwagt.<sup>3)</sup> Die Einweihung des

---

1) Diese war deswegen wünschenswert, damit das Innere des Phrontisterions den Zuschauern nicht vor der Zeit sichtbar wurde. Zur Not könnte man freilich auch ohne sie auskommen. — 2) Beiläufig mag bemerkt werden, dafs die VV. 56—59 den Zusammenhang stören; der Sinn verlangt, dafs wir sie nach V. 20 stellen. Da der Alte Licht verlangt hat, mufs er auch warten, bis ihm eins gebracht wird. — 3) Damit erledigt sich das Bedenken von HKöchly (S. 423), WTeuffel (deutsche Ausg. zu V. 135) und TKock (S. 38). 'Damit er euch nicht

Strepsiades und die Wolkenbeschwörung geht im Garten vor sich; erst mit V. 509 begeben sich die beiden Männer ins Haus, und die Bühne wird leer. Die VV. 627—789 spielen wieder im Garten; V. 789—803 begleitet Sokrates seinen Schüler trotz des Sträubens des letzteren zur Gartentür hinaus; V. 803 befinden sich beide auf der Gasse, und Strepsiades bittet Sokrates, dieser möge ihn drinnen (εἰσελθών), d. h. im Gärtchen erwarten<sup>1)</sup>; während des folgenden Chorgesanges befindet sich Sokrates βρενθούμενος καὶ τῷ φθαλαμῷ παραβάλλων im Garten.<sup>2)</sup> V. 814—860 spielt die Handlung auf der Gasse, von da an bis V. 1113 im Garten, und nun bis zum Schluss auf der Gasse. Das Strepsiades das Sophistenhaus von der StraÙe aus in Brand steckt, leuchtet ein; in den Garten wäre er nicht ohne weiteres hineingelassen worden.

Es zeigt sich demnach, daÙ der scenische Apparat für beide Dramen im groÙen und ganzen derselbe war.

Nach dieser Erkenntnis dürfen wir der eigentlichen Frage näher treten. Was bei der bisherigen Behandlung derselben vermist wird, ist vor allem ein folgerechtes Eingehen auf die Zwecke, welche der Dichter selber beim Überarbeiten seines Werkes verfolgte. Nur vereinzelt Andeutungen darüber bin ich bei meinen Vorgängern begegnet, und an Consequenz fehlt es allenthalben. Dieses soll daher der Hauptgesichtspunct bei der vorliegenden Betrachtung sein.

Sie läÙt sich am besten an die Meditierscene V. 694—803 knüpfen. Von der Dittographie V. 703—730 = V. 731—739 ist schon die Rede gewesen; nun fragt es sich, welche von den zwei Fassungen die ursprüngliche ist. In beiden hat Strepsiades mit Schwierigkeiten zu kämpfen; das eine Mal hindern ihn die Wanzen am Grübeln, das andere Mal seine Schläfrigkeit, das eine Mal ist das Hindernis ein äußeres, das andere Mal ein inneres. Die Wanzen finden wir auÙer-

---

trifft' V. 195, nämlich Sokrates, wenn er heruntersteigt. Die fünf Verse fügen sich nach meiner Meinung recht gut in den Zusammenhang hinein.

— 1) Übrigens ist es leicht möglich, daÙ V. 803 als Wiederholung von V. 843 zu streichen ist (cf. TKock z. d. St.; AMeineke VA 74).

— 2) Diese Annahme beseitigt alle Schwierigkeiten, welche die Erklärung unserer Stelle TKock (S. 46) bereitet hat.

dem V. 634, 696—699, 706—722, endlich 742; in einigem Widerspruch steht mit ihnen das Chorlied 700—705, in welchem das Schläfrigkeitmotiv betont wird. Das Wanzenmotiv beherrscht demnach die ganze Scene; denken wir uns die VV. 700—705 und 731—739 hinweg und zwischen V. 699 und 706 ein passendes Chorlied hinzu, so lesen wir ohne Anstofs bis zum unerwarteten Wendepunkt V. 713. Die ausgeschiedenen Verse offenbaren sich dadurch als eine Einlage, die von der Diaskeue herrührt.<sup>1)</sup> Warum mag aber der Dichter das Wanzenmotiv mit dem andern vertauscht haben? Wer die Scene liest, wie sie meiner Meinung nach gespielt worden ist, der wird sich dem Eindrucke nicht entziehen können, daß der Unterricht einen günstigen Verlauf nehmen muß. Der Alte ist eigentümlich aufgeweckt und schlagfertig; von den abstractis versteht er zwar nicht viel, ist aber hocheifrig, wenn ihm etwas davon beigebracht wird, und gar wie auf

---

1) Zum entgegengesetzten Resultat kommen TKock (S. 46 f.), HKöchly (S. 425), WTeuffel (deutsche Ausg. S. 24 ff.), FBücheler (S. 673), FVFritzsche (de fab. retr. spec. III). Auf eine Polemik über jede Einzelheit kann ich unmöglich eingehen; im allgemeinen erwarte ich, daß meine Darstellung selber für sich reden wird. Hier mag jedoch bemerkt werden, daß man Unrecht daran thut, auf V. 538 zu verweisen, um das Schläfrigkeitmotiv den ersten 'Wolken' zuzusprechen. Wenn der Schol. zu V. 734 meint, Strepsiades müsse καθέζεσθαι ἔχων τὸ αἰδοῖον καὶ μιμνῆσθαι τὸν δερμύλλοντα ἑαυτόν, so mag er das selber verantworten; im Texte steht nichts davon, und der Umstand, daß Strepsiades schläft, schließt diese Vorstellung geradezu aus. Auch am Chorlied V. 805 ff., das nach meiner Darstellung den zweiten 'Wolken' angehört, nimmt man unberechtigten Anstofs; namentlich ist TKock darin allzuspitzfindig. Zu V. 806 μὲν θεῶν fragt er 'was soll diese Belehrung dem Sokrates gegenüber?' Zugegeben, daß sie müßig ist; was folgt daraus? doch nur, daß der Dichter einen Fehler gemacht hat; denn unmöglich konnte TKock der Meinung sein, das Lied wäre in den ersten 'Wolken' an Strepsiades gerichtet gewesen. Zu V. 808 δεῖ δὲ κελεύειν 'Sokrates denkt nicht daran, dem Alten weiter etwas zu befehlen.' Und V. 876, wo er von ihm ein Talent verlangt? Daß V. 810 ἐπηρμένον auf die ersten 'Wolken' hinweise, 'in welchen Strepsiades ganz entzückt über die erlernte Weisheit davoneilte' (S. 47) gebe ich nicht zu, weil ich dann das ἐκπεπληγμένον nicht verstehe; in den zweiten 'Wolken' war Str. ἐκπεπληγμένον durch das harte Benehmen des Sokr., ἐπηρμένον durch die neue Hoffnung, welche die Wolken bei ihm erweckt hatten.

seinen Wunsch das praktische Gebiet an die Tagesordnung kommt, setzt er durch seine Findigkeit den Meister selbst in Erstaunen. Mit diesem Verhalten harmonieren die Wanzen recht wohl, sie gehören eben zu den πολλὰ κακά, die der Sophist muſs ertragen können (V. 363). Nicht aber die Schläfrigkeit; wie soll ein Mann, der über dem Nachdenken einschläft, — und noch dazu in der V. 736 angegebenen Positur, — alle die geistvollen Einfälle V. 746 ff. bekommen? Wenn daher V. 783 ff. der Unterricht ein jähes Ende nimmt, und dem eben noch so gelehrigen Schüler die Tür gewiesen wird, so bringen wir das leicht mit der besprochenen Änderung in Zusammenhang; und der Umstand, daſs der auf den Weggang des Strepsiades unmittelbar folgende Chorgesang V. 805—812 den als Einlage bereits erkannten VV. 700—705 antistrophisch entspricht, macht unsere Vermutung zur Gewiſsheit. Als Hauptunterschied der ersten ‘Wolken’ von den zweiten darf also folgendes gelten: dort hatte der Unterricht des Strepsiades Erfolg, hier lief er ungünstig ab.<sup>1)</sup>

Wird das einmal zugegeben, so muſs auch anerkannt werden, daſs der Unterricht des Pheidippides überhaupt eine Idee war, auf die der Dichter erst bei der Umarbeitung verfiel. Darnach würde nicht bloſs der Hauptagon, von dem es überliefert ist, sondern auch alle folgenden Szenen — ausgenommen die Dialoge mit Pasion und Amynias<sup>2)</sup> — nament-

1) Zu diesem Resultate kommt auch TKock (S. 42. 47) und HKöchly (S. 426). Nur folgern beide daraus, daſs Strepsiades dann selber seinen Sohn in der ungerechten Redeweise unterrichtet habe. Daſs die Textesworte, mit denen HKöchly diese Ansicht stützen zu können vermeinte trügerisch seien, hat TKock selber (S. 42\*\*\*) nachgewiesen, aber auch so ist sie unbedingt zu verwerfen. Sollte die Katastrophe, die der Nebenagon bringt, wirken, so muſste sie notwendig sein; das war sie in den zweiten ‘Wolken’, wo Strepsiades durch dieselbe Hand geschlagen wurde, von der er sich Hilfe versprach. In den ersten ‘Wolken’ wäre sie mutwillig heraufbeschworen; wozu braucht Strepsiades seinen Sohn zu unterrichten, da er selber, und nicht dieser es ist, der die Gläubiger vertreibt? — 2) Diese sind für die ersten ‘Wolken’ gedichtet, stehen jedoch auch mit den zweiten nicht im Widerspruch, wie das TKock (S. 42) und HKöchly (S. 426) meinen (cf. FBücheler S. 683). Die Gläubiger sind ja keineswegs abgefertigt; sie wollen eine Klage anheischig machen, um mit Hilfe des Gerichts zu ihrem Gelde zu kommen,

lich auch der Nebenagon den zweiten 'Wolken' zuzusprechen sein.<sup>1)</sup> Das läßt sich aber auch durch andere Gründe dartun.

Fürs erste liegt ein entschiedener oekonomischer Fehler darin, daß derselbe Pheidippides, der im Prolog durch keine Mittel zu veranlassen war, seine gesunde Gesichtsfarbe um die trockene Weisheit der Sophisten herzugeben, sich hier so leicht dazu bewegen läßt. Ihn fortzujagen hatte der Alte schon V. 121 ff. gedroht; damals rührte ihn das nicht, er wollte zum Oheim Megakles gehen. Offenbar hätte der Dichter das nicht geschrieben, wenn er damals die VV. 814 ff. im Auge gehabt hätte. Ebenso wenig hätte er den Unterricht des Strepsiades beschrieben, wenn er im Sinne gehabt hätte, nachher Pheidippides denselben Unterricht genießen zu lassen; eine so phantasielose Wiederholung wird niemand dem Dichter zutrauen. Ferner spricht die oft citierte Stelle aus Platons Apologie<sup>2)</sup>, die man gewöhnlich dazu verwendet, um den Hauptagon mit dem Verfasser der sechsten Hypothesis den ersten 'Wolken' abzusprechen<sup>3)</sup>, noch weit mehr gegen die Zugehörig-

und da soll Pheidippides retten. Wir sehen auch, daß der Dichter wenigstens die Pasiasscene in den neuen Zusammenhang zu bringen wußte. So ist V. 1222/3 eine Reminiscenz an 1182 eingeschoben, die sich leicht herauschält; in der Tat gestattet Vers und Sinn recht wohl die Verbindung

ΠΙΛ. εἰς τὴν ἔννην τε καὶ νέαν. ΤΡ. τοῦ χρήματος;

Desgleichen findet sich eine umfangreichere Einlage V. 1228—1236, wo der Unterricht des Pheidippides ausdrücklich erwähnt wird. Beiläufig möchte ich bemerken, daß wir zur Annahme durchaus nicht berechtigt sind, daß der Unterricht in der Physik, dem Str. seine Weisheit V. 746 ff. und 1279 f. verdankt, auf der Bühne vor sich gegangen sei. Lehrreich ist der Vergleich mit Wesp. 1381 ff.; Philokleon hat von den λόγοι, die er vorbringt, die meisten hinter den Coulissen gelernt. — 1) Mit UvWilamowitz Anal. Eur. 148. — 2) 19 BC. Plato faßt die Anklage des Aristophanes in einer fingierten Formel zusammen: *Κωκράτης ἀδικεῖ καὶ περιεργάζεται τῶν Ζηλῶν τὰ τε ὑπὸ γῆς καὶ οὐράνια καὶ τὸν ἥττω λόγον κρείττω ποιῶν καὶ ἄλλους τὰ αὐτὰ ταῦτα διδάσκων. . ταῦτα γὰρ ἑώρατε καὶ αὐτοὶ ἐν τῇ Ἀριστοφάνους κωμῳδίᾳ, Κωκράτη τινὰ ἐκεῖ περιφερόμενον, φάσκοντά τε ἀεροβατεῖν καὶ ἄλλην πολλὴν φλυαρίαν φλυαροῦντα, ὧν ἐγὼ οὐδὲν οὔτε μέγα οὔτε μικρὸν πέρι ἐπαῖω. Davon unterschieden die Klage des Meletos 24 B. Κωκράτη φησὶν ἀδικεῖν τοὺς τε νέους διαφθείροντα καὶ θεοὺς οὐκ ἢ πόλις νομίζει οὐ νομίζοντα, ἕτερα δὲ δαιμόνια καινά. — 3) TKock (S. 30); WTouffiel (lat. Ausg. S. 7).*

keit des Nebenagonen zu denselben. Wir wissen, was Anytos meinte, wenn er Sokrates einen Jugendverderber nannte; sein eigener Sohn war ihm durch diesen abspenstig gemacht worden. Im Nebenagon haben wir das Verhältnis noch viel verschärfter; Sokrates wird geradezu beschuldigt, daß er die Söhne lehre, ihre Eltern zu mißhandeln, und *'es ist nicht abzusehen, in wiefern hierin ein charakteristischer Unterschied zwischen den Anklagen der Komoedie und denen des Anytos zu erkennen sein soll, wenn nicht in den ersten 'Wolken' dieser Teil, die Verführung der Jugend durch Sokrates fehlte.'*<sup>1)</sup> — Dann hängt aber der Nebenagon auch sonst mit dem Hauptagon zusammen. Gleichwie Strepsiades in den Szenen mit Pasiās und Arynias die Brocken verwendet, die er von Sokrates gelernt hat, ebenso ist im Nebenagon der Sprecher des Unrechtes das Vorbild für Pheidippides.<sup>2)</sup> Man vergleiche die VV. 909 ff. aus der dem Hauptagon unmittelbar vorhergehenden Scene — ΔΙΚ. καταπύγων εἰ κἀναίχυντος. ΑΔ. ῥόδα μ' εἶρηκας. ΔΙΚ. καὶ βωμολόχος. ΑΔ. κρίνεσι στεφανοῖς. ΔΙΚ. καὶ πατραλοῖας. ΑΔ. χρυσῷ πάττων μ' οὐ γινώσκεις. ΔΙΚ. οὐ δῆτα πρὸ τοῦ γ', ἀλλὰ μολύβδῳ. ΑΔ. νῦν δέ γε κόσμος τοῦτ' ἐστὶν ἐμοί — mit V. 1327 ff. aus dem Nebenagon:

CTP. ὦ μιὰρὲ καὶ πατραλοῖα καὶ τοιχωρῦχε.

ΦΕΙΔ. αὐθὶς με ταῦτὰ ταῦτα καὶ πλείω λέγε.

ἄρ' οἶσθ' ὅτι χαίρω πόλλ' ἀκούων καὶ κακὰ;

CTP. ὦ λακκόπρωκτε. ΦΕΙΔ. πάλλε πολλοῖς τοῖς ῥόδοις.

An eine zufällige Ähnlichkeit ist nicht wohl zu denken. Alles das führt uns zu demselben Resultat, das sich schon aus der Betrachtung der Oekonomie des Dramas ergab — daß der Nebenagon mit den umgebenden Szenen den ersten 'Wolken' fremd war.<sup>3)</sup> Genau genommen liegt dieses Ergebnis bereits in den Worten der sechsten Hypothese ausgedrückt; wenn es dort heißt, daß außer der Parabase und dem Hauptagon noch die 'Schlußscene' eingefügt sei, 'wo das Haus des Sokrates verbrannt wird'<sup>4)</sup>, so verlangt die Analogie der beiden ersten

1) TKock a. O. — 2) cf. TRötscher (a. O. S. 354). — 3) Das nimmt auch SANaber an (Mnem. XI, 321 f.). — 4) ἤμειπται... καὶ τὸ τελευταῖον, ὅπου καλεῖται ἡ διατριβὴ Σοκράτους.

Beispiele, daß wir die ganze Schlußscene, d. h. von V. 1321 an darunter verstehen, und es ist reine Willkür, wenn man etwa bei V. 1475<sup>1)</sup> oder 1483 die Einlage beginnen läßt und dadurch zwei Scenen auseinanderreißt, die mit allen Fasern zusammenhängen.

Die Sicherheit dieses Ergebnisses scheint jedoch durch eine Anzahl Gründe erschüttert zu werden. Erstens, hat man gesagt, ist der Nebenagon schon deshalb unter die älteren Partien zu zählen, weil er Wesp. 1037 f. als der Angelpunkt der aufgeführten 'Wolken' angedeutet ist.<sup>2)</sup> Dort heißt es nun, Aristophanes habe im verwichenen Jahr die ἠπιάλοι angegriffen, οἱ τοὺς πατέρας τ' ἤγγχον νύκτωρ καὶ τοὺς πάππους ἀπέπνιγον. Soll das auf unseren Nebenagon gehen, so müßte Pheidippides darin seinen Vater bei Nacht würgen und seinen Großvater erdrosseln; nun würgt er aber den Vater am hellen Tage, und vom Großvater ist überhaupt nicht die Rede. Übrigens hat die ganze Beziehung der Stelle auf die 'Wolken' keine andere Gewähr, als die Privatmeinung des Scholiasten, der von der Sache gerade soviel wußte, wie wir auch; TBergk<sup>3)</sup> hat in einer für mich wenigstens überzeugenden Weise nachgewiesen, daß diese Meinung irrtümlich ist, und ich freue mich, daß durch das Ergebnis der vorausgehenden Betrachtung ihr die letzte Stütze entzogen ist. — Zweitens wird mit Vorliebe<sup>4)</sup> ein παραβεβλημένον von RWestphal<sup>5)</sup>

1) FBücheler (S. 676). — 2) FBücheler (S. 676. 688). Übrigens müssen alle dieser Ansicht sein, welche den Worten des Scholiasten zum angeführten Vers 'πέρουσι γὰρ τὰς Νεφέλαις ἐδίδαζεν ἐν αἷς τοὺς περὶ Κωκράτην ἐκωμῶδησεν. ἠπιάλους δὲ αὐτοὺς ὠνόμασεν, εἰς ὠχρότητα παρακώπτων... τὸ δὲ τοὺς πατέρας ἤγγχον λέγει διὰ τὸν ἥττονα λόγον, τὸν πατραλοῖαν. ἢ διὰ τὸν ὑπ' αὐτοῦ πέρουσιν εἰσαχθέντα ἐν Νεφέλαις τύπτοντα τὸν πατέρ' αὐτοῦ.' Glauben schenken. — 3) Bei AMeineke FCG. II, 2, S. 1113 (cf. CBeer, die Zahl der Schauspieler S. 136). Ihm folgen MEgger (a. O. 495) und UvWilamowitz (Obs. critt. S. 20). Deswegen braucht man freilich die fraglichen Worte nicht auf die 'Holkaden' zu beziehen; s. TKock (CAF I S. 495). Unten §. 10 werde ich den Nachweis zu führen versuchen, daß vielmehr die 'Landleute' gemeint seien, ein sicher dieser Periode angehöriges Stück. — 4) FBücheler (S. 676); WTeuffel (deutsche Ausg. S. 32); EBrentano (a. O. S. 88). — 5) Metrik der Griechen (II<sup>2</sup>, S. 421 A).



gegen die hier befürwortete Ansicht ins Feld geführt: *'dadurch, daß die zweite Bearbeitung diese syntagmatische Partie hinzufügte (den Hauptagon) haben die 'Wolken' aufer dem aus der ersten Bearbeitung stammenden Syntagma 1345—1453 noch ein zweites Syntagma erhalten. Hierdurch tritt ein fernerer auffallender Unterschied zwischen der Composition der uns vorliegenden 'Wolken' und der übrigen Stücke ein, indem alle übrigen nur ein einziges Syntagma haben.'* Dieser Behauptung gegenüber braucht nur auf die 'Ritter' verwiesen zu werden, welche aufer dem Hauptagon (F) gleichfalls noch einen Nebenagon (H) haben<sup>1)</sup>; wir dürfen aber noch weiter gehen und behaupten, daß die in Frage stehende Scene, selbst wenn sie den ersten 'Wolken' angehörte, nur einen Nebenagon hätte bilden können, da ihr zu einem Hauptagon die Anapaeste fehlen. — Auf den dritten Einwand — daß der Schol. zum Platonischen 'Axiochos'<sup>2)</sup> das Sprichwort  $\delta\iota\varsigma\ \pi\alpha\iota\delta\epsilon\varsigma\ \omicron\iota\ \gamma\acute{\epsilon}\rho\omicron\nu\tau\epsilon\varsigma$ , das sich in unserem Nebenagon findet, aus den ersten 'Wolken' anführt<sup>3)</sup> — braucht hier nicht eingegangen zu werden, da ihm durch FBücheler<sup>4)</sup> bereits die Spitze abgebrochen worden ist.

1) Ob dieses Beispiel wohl WTeuffel vorgeschwebt hat? Er drückt sich (a. O.) folgendermaßen aus: *'zu diesen scenischen Schwierigkeiten kommt noch die weitere Eigentümlichkeit hinzu, daß auch ohne die Zweikampfszene (den Hauptagon) das Stück in V. 1345 ff. bereits sein Syntagma hat und daß das Vorhandensein von zwei Syntagmen bei unserem Dichter fast unerhört ist.'* Man beachte das 'fast'. — 2) VI S. 465 Bekker; s. TKock CAF. I. S. 490. — 3) FVFritzsche (de fab. retr. spec. IV). — 4) S. 676. Umsomehr muß man sich wundern, daß derselbe Gelehrte (S. 675) Gewicht darauf legt, daß Athenaios die VV. 1196—1200 — die nach meiner Vermutung von der Diaskeue herrühren — aus den ersten Wolken citiert (IV, 171 C. Die Stelle hat bereits WTeuffel S. 12 der lat. Ausgabe zum selben Zwecke benutzt). Auch hier darf mit FBücheler's Worten gefragt werden *'oder kann jemand einen Grund angeben, warum Athenaios sich auf die ersten, verschollenen 'Wolken' berufen haben soll, da in den zweiten 'Wolken' die Stelle gleichfalls gefunden wurde?'* Die Zahlenangabe zu streichen, wie dies FBücheler und SANaber beim platonischen Scholiasten tut, ist willkürlich; vielmehr ist anzunehmen, daß sowohl diesem, als auch Athenaios die erhaltenen 'Wolken', weil sie bekannter und geläufiger waren, auch als die ersten galten. S. u. § 10, wo für diesen Gebrauch weitere Belege gebracht werden.

Nun komme ich auf die Grundfrage zurück — warum hat der Dichter geändert? warum hat er für Strepsiades dessen Sohn eintreten lassen? Die Antwort ergibt sich unmittelbar aus dem Vergleiche der ursprünglichen Teile mit den eingefügten. Offenbar sollte der zweite Angriff ernster, schmerzhafter werden als der erste. Die immerhin verleumderische, aber in ihrer Verfehltheit harmlose Beschuldigung, daß Sokrates durch Meteorosophie und Wortklauberei halbverrückte Alte um ihr Restchen Verstand bringe, war dem Dichter übel bekommen; die Niederlage des Aristophanes war ein Sieg des Sokrates, und zu den übrigen persönlichen oder politischen Motiven gesellte sich für den ersteren der gekränkte Ehrgeiz hinzu. Der erste Hieb war pariert; um so fester sollte der zweite sitzen. Aristophanes wußte, womit er die athenischen Familienväter auf seine Seite bringen konnte; solche Fälle, wie der mit dem Sohne des Anytos mögen schon damals vorgekommen sein, — und wenn auch nicht, so war es doch die Consequenz der sokratischen Lehre, daß sich neben und über die väterliche Autorität Rücksichten<sup>1)</sup> stellten, die von dieser völlig unabhängig waren. Also weg mit der Naturphilosophie, die den Athenern doch gleichgültig war; die ungeschriebenen Gesetze der Kindespflicht mußten als gefährdet dargestellt werden, dann war zu erwarten, daß sich Athen würde aufrütteln lassen. So ging mit dem Helden der Komödie ein Wechsel vor; der barfüßige Sterngucker wurde zum Verführer und Verderber der Jugend.<sup>2)</sup> Noch ein zweites Moment kam hinzu. So lange Sokrates der harmlose, genügsame Meteorosophist der ersten 'Wolken' war, sorgte er um sein leibliches Fortkommen nicht viel. Er stahl wohl, wenn ihn gar zu sehr hungerte (V. 179), im übrigen war ihm aber an Geld und Gut nichts gelegen.<sup>3)</sup> Es ist geradezu rührend und versöhnend zu lesen, wie Strepsiades, der es nicht anders

1) s. HKöchly S. 272. — 2) TKock (S. 33), FBücheler (S. 682). —

3) Wie FBücheler (S. 682) seine entgegengesetzte Ansicht mit den Worten des Dichters vereinigen will — namentlich mit V. 876, wo für den Unterricht des Pheidippides ein Talent verlangt wird — ist mir nicht klar. Das im Text Gesagte ist teilweise schon angedeutet von CPetersen (Allg. Monatsschr. f. Wft. u. Lit. 1852, S. 1112).

weißt, als daß genossener Unterricht bezahlt werden muß, ihm zweimal Honorar anbietet und beide mal abgewiesen wird. Das eine Mal (V. 245 f.) schwört er bei den Göttern, ihm zu geben, was er verlangen würde; da hält sich Sokrates darüber auf, daß sein Schüler bei den Göttern schwört, wo es doch keine gebe. Das andere Mal (V. 668 f.) verspricht dieser, ihm wenigstens die Kardopos rings mit Mehlsäcken zu umstellen; da wird er ausgelacht, daß er Kardopos gesagt hat statt Kardope. In den zweiten 'Wolken' wird das anders. Für den genossenen kurzen Unterricht werden die Schuhe und der Mantel des Alten, die er beim Eintritt in das Haus hat ablegen müssen, zurückbehalten<sup>1)</sup>; doch das ist nur eine Kleinigkeit. Der ganze Unterricht hat nur den Zweck gehabt, dem Ärmsten den Kopf zu verdrehen und ihn dann von seiner Höhe zu stürzen, damit er in seiner Not sich um so williger schröpfen liefse; die Wolken secundieren darin ihrem Priester meisterhaft, und es geht nach Wunsch. Wie Sokrates auf Antrieb der Wolken (ἀπολάψεις ὃ τι πλείστον δύναται V. 811) als Lehrgeld für Pheidippides ein Talent verlangt (V. 876), hat Strepsiades nichts dagegen; V. 1146 bringt er das Verlangte.<sup>2)</sup>

Dieses neu eingefügte Moment mußte aber neue, weitgreifende Veränderungen nach sich ziehen. Wie sollte der Mann, dem die paar Obolen zum Einkauf des Öles fehlen (V. 56), ein Talent zahlen können? und selbst wenn er es

1) s. V. 856, 858, 1498. In den ersten 'Wolken' war das Ausziehen des Mantels und der Schuhe gewiß nur als Weihebrauch gemeint, als eine Art Bußübung; wenn der Alte V. 719 den Verlust der Schuhe beklagt, so ist nur die Unlust über das Barfußigsein der Grund. —

2) Auch hier hat der Scholiast durch eine törichte Anmerkung die Erkenntnis des Tatsächlichen richtig zu verhindern gewußt. TRötscher (a. O. S. 350), TKock (z. d. St.), WTeuffel (deutsche Ausg. S. 35), HKöchly (S. 247) sind darüber einig, daß Strepsiades mit einem Mehlsack erscheint, um sein Versprechen V. 668 f. zu erfüllen. Aber von einer Erfüllung des Versprechens, das er in seiner Freude über die ihm beigebrachte Orthoepie gegeben hatte, kann jetzt, nachdem ihn Sokrates davongejagt hat, nicht mehr die Rede sein; jetzt hat er nicht für sich, sondern für Pheidippides zu zahlen, und zwar dem Abkommen gemäß ein Talent. Zu τοῦτον wird daher μισθόν zu ergänzen sein.

könnte — wäre es nicht Wahnsinn, soviel Geld dranzuwenden auf die unsichere Hoffnung hin, den Procefs zu gewinnen, während er um den vierten Teil dieses Geldes sich den ganzen Procefs vom Leibe halten konnte? Offenbar sollte hier manches anders werden. Strepsiades würde, wenn der Plan des Dichters zur Ausführung gekommen wäre, als leidlich begüterter Mann erscheinen; sein Hauptaugenmerk würde nicht der Procefs des Pasius sein, sondern etwas viel Bedeutenderes. Und davon ist uns eine Spur erhalten; wenn Strepsiades (V. 1109) Sokrates bittet, daß er Pheidippides den einen Backen zu Processen, den anderen zu wichtigeren Geschäften — εἰς τὰ μείζω πράγματα — schärfe, so steht er mit seinem eigenen in der Parodos nachdrücklich geäußerten Willen (V. 433 f) im Widerspruch. Aber das ist auch die einzige Spur; im übrigen hat Aristophanes nicht Zeit, oder nicht Lust gehabt, seinen Gedanken folgerecht durchzuführen.

Hand in Hand mit der angedeuteten Wandelung im Wesen des Sokrates mußte eine bedeutende Änderung in der Auffassung des Wolkenchores selber gehen. So wie uns derselbe im erhaltenen Stücke erscheint, ist ein Gegensatz unverkennbar. Natürlich meine ich hier nicht jenen vermeintlichen Gegensatz in dem Verhältnis der Wolken zu Sokrates und den Sophisten, auf den man soviel Nachdruck zu legen liebt. Wer sich darüber wundert, daß *'der humoristische Wolkenchor plötzlich moralisch wird'*<sup>1)</sup>, der kann die Parodos nicht aufmerksam gelesen haben. Sokrates ruft in den Wolken die einzigen Gottheiten an, die er anerkennt; sie erwidern mit einem Preislied auf die Götter des attischen Landes. Ihre zweite Äußerung ist ein ironisches Compliment an denjenigen, der sich aus eigener Machtvollkommenheit zu ihrem Priester aufgeworfen hat. Er will Böses tun und braucht ihren Beistand; sie leisten ihm bereitwillig Hilfe, ermuntern ihn noch gar; wie aber die Schuld begangen ist, verstossen sie ihn und feuern seinen Feind gegen ihn an<sup>2)</sup>, 'damit er wisse,

1) HKöchly (S. 246); cf. JHVofs, Amkg. 2, V. 1025 ff. — 2) Hoffentlich wird man sich nicht mehr sträuben, die VV. 1508 f. mit den Handschriften den Wolken zu geben; im Munde des Strepsiades sind

dafs er die Götter zu fürchten habe.' Das ist die echt antike Schicksalsidee, als deren Trägerinnen die Wolken sich von Anfang bis zu Ende gebärden. Unter dieser Auffassung, die uns der Dichter selber (V. 1458 ff.) an die Hand giebt, erscheint alles in schönster Ordnung und Harmonie.<sup>1)</sup> — Noch viel weniger meine ich jenen anderen angeblichen Gegensatz, den man zwischen den *'freudig ernstern und schwungvollen'* Liedern der Parodos und den *'leichtfertigen und windigen Gottheiten, denen er geweiht ist'*<sup>2)</sup>, gefunden haben will. Erstens sind die strengen Lenkerinnen des Schicksals mit nichten windig und leichtfertig, und dann — wie mag es Aristophanes angefangen haben, um diesen Gegensatz der Zuhörerschaft zum Bewußtsein zu bringen? — Der Gegensatz, den ich im Sinne habe ist vielmehr folgender.

Das wahre Wesen der Wolken mußte natürlich in beiden Ausgaben des Stückes dasselbe bleiben, da es mit der religiösen Auffassung des zuschauenden Volkes in unlöslichem Zusammenhange stand. Die Wolkengöttinnen waren — wenn sie einmal personifiziert wurden — Nymphen, wie die Naiaden und Oreaden, zwar unsterblich (V. 289) und auch viel mächtiger als die erdgeborenen Menschen, aber doch nur gehorsame Dienerinnen der olympischen Götter. Sie lieben Athen und hassen darum die Sophisten, die dem 'herrlichen Lande der Pallas' seine Schutzgöttin entfremden möchten. Aber von dieser Auffassung, welche die des attischen Volkes war, durfte der Begriff, den sich Sokrates über seine Gottheiten konstruiert hatte, ganz unabhängig sein, und er mußte dieselbe Wandlung durchmachen, der auch die Person des Sokrates unter-

---

sie ganz unpassend, möge man sie sich nun an den Sklaven, der vom Verhältnis der Sophisten zu den Göttern doch nichts wußte und dem es völlig gleichgültig war, oder an Strepsiades selbst (für REngers zuversichtliches *'wie dies öfters vorkommt'* vermissen ich jeden Beweis; oder meinte er Situationen wie Ach. 410 ff.?) gerichtet denken. Dagegen entbehrt man ungern eine Äußerung der Wolken, die doch dem Auftritte gegenüber nicht gleichgültig bleiben konnten. — 1) Der richtige Gedanke leuchtet auch in TRötschers Untersuchung durch (S. 323 ff., 344 f.), freilich durch Hegelianismen bis zur Unverständlichkeit entstellt. — 2) RWestphal (Metrik der Griechen, II<sup>2</sup>, S. 381); CMuff (Vortrag der chor. Partien bei Aristophanes, S. 57); WTeuffel (deutsche Ausg. zu V. 275).

worfen war. In dem ersten Stücke war dieser lediglich Meteorosophist; demnach waren ihm die Wolken elementare Gottheiten, die aus eigenem Antrieb donnern, blitzen und regnen und unter allen möglichen Gestalten auftreten konnten. Diese Auffassung mußte um so mehr zurücktreten, je mehr der Schwerpunkt des Dramas aus dem Gebiete der Meteorosophie in das der Ethik verschoben wurde. Sollte der Chor nicht als müßiger und fremder Bestandteil der Komoedie erscheinen, so mußte für ihn eine neue, symbolische Bedeutung geschaffen werden. Und so wurden die Wolken zu Vertreterinnen jener wesenslosen Begriffe, welche die zwingende Phantasie des Redners zu einer gespenstischen Scheinexistenz beruft, um den gesunden Menschenverstand zu schrecken und zu verwirren und zuletzt an sich selbst irre zu machen (V. 317 f.).<sup>1)</sup> Dadurch wurden sie die natürlichen Beschützerinnen derjenigen, welche als Sprecher der schlechten Sache auftreten wollten.<sup>2)</sup> In dem uns erhaltenen Stücke finden sich beide Auffassungen nebeneinander; die erste beherrscht die Parodos, die zweite tritt namentlich im Chorgesange V. 805 ff. hervor, in welchem die Wolken Sokrates gegenüber die Rolle spielen, die er ihnen aufgedrängt hat.<sup>3)</sup> Aber schon in der Parodos finden wir diese zweite Auffassung in einer sehr interessanten Einlage (V. 316—340), die sich auch dadurch als eine solche zu erkennen giebt, daß sie sich ohne Störung des Zusammenhanges herauschälen läßt.<sup>4)</sup> Dort werden die Wolken definiert, als

---

1) Durchaus zutreffend TRötscher a. O. S. 324 ff. — 2) Daß die Vertretung der schlechten Sache auch in den ersten 'Wolken' vorkam, ist FBücheler (S. 675) unbedingt zuzugeben (SAnaber tut es freilich nicht, sondern hilft sich durch eine lange Kette von Athetesen im Texte der Apologie, a. O. S. 309 ff., die schwerlich jemand überzeugen werden), doch war dieses Moment darin nicht so betont, wie in der zweiten Ausgabe des Stückes, und sicher spielte auch dabei die Naturphilosophie die Hauptrolle. Das sieht man daraus, wie Strepsiades in den Szenen mit Pasion und Amynias naturhistorische Tatsachen zum Frommen seiner schlechten Sache zu verwenden weiß. — 3) Man beachte den Ausdruck δι' ἡμᾶς V. 805. — 4) In der Tat paßt die zweite Hälfte von V. 340 dem Sinne wie dem Metrum nach genau auf die erste Hälfte von V. 316. Darnach würde das Gespräch zwischen Sokrates und Strepsiades also anheben:

der Müßiggänger mächtige Gottheiten, *'die Intelligenz, dialektische Kraft und Ideen uns gnädig verleihen, und das fließende Wort und den packenden Ton, und die Kunst, zu erschüttern, zu rühren'* (GDroysen). Und weiter heißt es von ihnen, sie ernährten allerhand σφαγιδονυχαραγοκομῆται — wie gewiß nicht Sokrates, wohl aber der Sprecher des Unrechts einer ist — ohne daß diese etwas zu arbeiten brauchten, recht im Widerspruche zu V. 414, wo vom Sophisten ausdrücklich τὸ ταλαίπωρον verlangt wird. Und man beachte, daß auch hier die Sorge um das leibliche Fortkommen betont wird, ein Moment, das nachweislich erst bei der Diaskeue hinzugetreten ist.

So hat uns denn die Untersuchung auf die Composition der Parodos geführt, welche unter allen, die uns von unserem Dichter erhalten sind, die meisten Schwierigkeiten bietet. Die genauere Analyse derselben bleibt dem zweiten Abschnitte vorbehalten; teilweise jedoch muß sie schon hier ihre Besprechung finden, da sie uns näher angeht, als es auf den ersten Blick scheinen mag.

Sie beginnt mit einer feierlichen Beschwörung der Wolken durch Sokrates (V. 263—274), welche diese mit zwei Liedern (V. 275—290 und 298—313) beantworten. Auf die verwunderte Frage des Strepsiades, wer die Sängerinnen seien, werden sie ihm beschrieben; ihr weibliches Aussehen läßt in ihm anfangs einige Scrupeln aufsteigen, die jedoch Sokrates durch einige passende Beispiele wegzudisputieren weiß (V. 314—355). Vollständig befriedigt bittet er die Wolken, ihn ihre Stimme vernehmen zu lassen, was auch geschieht (V. 356—363). Kaum hat Strepsiades Zeit, seinem Erstaunen Ausdruck zu geben, so fährt Sokrates drein: 'Sie ganz allein sind Gottheiten, alles andere ist Schwindel.' — 'Wie, ist denn der olympische Zeus kein Gott?' — 'Nein.' — 'Wer regnet denn?' — 'Die Wolken.' — und in dem Ton geht das Gespräch weiter bis V. 411; ein

CTP. πρὸς τοῦ Διὸς ἀντιβῶν σε, φράσον, τίνες εἶς, ὦ Σώκρατες, αὐται αἱ φθεγγάμεναι τοῦτο τὸ σεμόνον; μῶν ἡρῶναί τινές εἰσιν; 316 CΩ. ἤκιστ', ἀλλ' οὐράνιαι Νεφέλαι. CTP. λέξον δὴ μοι, τί παθοῦσαι 340 εἶπερ Νεφέλαι γ' εἰσιν ἀληθῶς, θνηταῖς εἴεσαι γυναικεῖν; Man vergl. V. 1222 f. (oben S. 39 Anm. 2). Näheres über diese Parodosstelle s. im zweiten Abschnitt.

Bedenken nach dem anderen wird von Strepsiades geäußert und von Sokrates niedergeschlagen. Ton und Gedankenfolge sind uns wohlbekannt; genau so giebt z. B. Peithetairos ('Vögel' V. 46 f.) zu Anfang des Agons das Thema desselben an: 'Ihr waret Könige!' — 'Wie so, wir Könige?' — 'Gewifs!' . . . Und da das Metrum anapaestisch ist, so kann kein Zweifel sein, wir haben es mit dem Agon der ersten 'Wolken' zu tun, und zwar, — da die Grundbedingung der Schülerweihe erörtert wird, und da das Erstaunen des Strepsiades über die gewaltige Donnerstimme der Wolken nach der Antode zu spät kommen würde — mit dem Epirrhema desselben. Dafs das Zwiegespräch zwischen dem Chor und Strepsiades (V. 412 bis 422) an dieser Stelle nicht am Platze ist, hat man längst bemerkt.<sup>1)</sup> Aber auch V. 423 nimmt den Faden nicht auf; wir finden die Streitenden schon weit fortgeschritten. Zu den Wolken ist noch das Chaos und die Göttin Zunge hinzugekommen; nach der skeptischen Beanlagung des Schülers haben wir Grund anzunehmen, dafs er auch diese Gottheiten nicht ohne Streit anerkannt hat, und nichts ist natürlicher, als dafs

1) Zuerst FVFritzsche (de fab. retr. spec. III), dann namentlich FBücheler (S. 665), der mit vollem Rechte gegen FVFritzsche und HKöchly bemerkt, man dürfe nach V. 411 nicht gleich mit V. 422 fortfahren, weil dann nicht klar sei, woher zu den Wolken sich noch das Chaos und die Zunge gesellt habe. Dagegen kann die Art und Weise nicht gebilligt werden, wie derselbe Gelehrte sich zu beweisen bemüht, dafs die VV. 420—422 von den vorhergehenden abzulösen und als ein Bruchstück der ersten 'Wolken' zu betrachten seien. Die Worte  $\epsilon\upsilon\kappa\alpha\ \tau\omicron\upsilon\tau\omega\nu$  (V. 422) faßt er gleich 'um dieser, der Wolken, willen', als ob das die einzige Möglichkeit wäre; während gewifs das nächstliegende ist, sie als alle die vorangegangenen  $\epsilon\upsilon\kappa\alpha$ 's zusammenfassend zu denken 'was das alles anbelangt, so will ich . . .' (Man braucht deswegen diese resumierenden Worte nicht für überflüssig zu erklären, wie es CBadham Rh. M. 28, 173 tut, der auch zu  $\pi\alpha\rho\acute{\epsilon}\chi\omicron\upsilon\mu\prime\ \acute{\alpha}\nu$  das Reflexivum verlangt — mit Unrecht, wie Soph. Ai. 1145 u. a. Stellen beweisen — und darum  $\theta\alpha\rho\rho\omega\nu\ \acute{\epsilon}\pi\iota\chi\alpha\lambda\kappa\epsilon\upsilon\iota\nu\ \tau\omicron\upsilon\tau\omega\ \pi\alpha\rho\acute{\epsilon}\chi\omicron\upsilon\mu\prime\ \acute{\alpha}\nu\ \acute{\epsilon}\mu\alpha\upsilon\tau\omicron\nu\ \text{con}jiciert$ . — GDroysen übersetzt allerdings 'um den Preis', was aber noch immer viel wahrscheinlicher ist, als die Vermutung Büchelers). Auf diese falsche Übersetzung baut er dann den Schlufs 'weil er dies offenbar zu Sokrates gewandt antwortet, so befiehlt der gemeine Menschenverstand anzunehmen, dafs die Ermahnung, auf welche jene Antwort erfolgt, von Sokrates ausgegangen ist. Folglich vertragen sich 420—422 mit 412—419 nicht'.



eben dieser Streit den Inhalt des Antepirrhemas gebildet habe. V. 427 ist an 426 recht geschickt angeknüpft; die ursprüngliche Verbindung kann das jedoch nicht gewesen sein, da die VV. 427—438, wie wir sehen werden, sicher noch zur Parodos gehörten. V. 439—456 haben wir ein Pnigos. An und für sich kann ein Pnigos auch eine anapaestische Parodos beschließen; da jedoch in unserem Falle die Parodos mit V. 357 schloß<sup>1)</sup>, so ist die Annahme wahrscheinlicher, daß es das Pnigos des Agons bildete. Natürlich knüpfte es in diesem Falle nicht unmittelbar an V. 411 an, es können recht gut einige Verse ausgefallen sein. An den letzten Vers des Pnigos schließt sich recht gut der folgende Chorgesang (V. 457—475), in welchem wir demnach die Antode des Agons zu erkennen haben werden; und die hier ausgesprochene Vermutung findet ihre Bestätigung in V. 476 f. 'ἀλλ' ἐγχείρει τὸν πρεσβύτην κτλ', die nichts anders gewesen sein können als ein Katakeleusmos. Denn daß ein anapaestisches Distichon des Chors ein iambisches Gespräch einleite, wie wir es hier haben, ist unerhört.

So ist es uns denn gelungen, einige Teile des Agons der verlorenen 'Wolken' ans Tageslicht zu fördern. Der leichteren Übersicht wegen mögen sie nachstehend zusammengestellt werden.

L. Die 'ersten Wolken'. Der Agon gehörte zur ersten Gruppe (A—C), d. h. beide Epirrhemen waren anapaestisch. In der (verlorenen) Ode sang der Chor dem neuen Schüler ein ermunterndes Lied und forderte dann im (ebenfalls verlorenen) Katakeleusmos seinen Priester auf, ihn in die Geheimlehren des neuen Cultus einzuweihen. Dies geschieht im Epirrhema (V. 364—411). Der erste Grundsatz ist — es giebt keine Götter aufser den Wolken; sie bewirken den Regen, den Donner und den Blitz. Der Schüler folgt der Auseinander-

1) Mit den Worten οὐρανομήκη ῥήξατε φωνὴν κάμοι kann sich Strepsiades nur ein Lied erbitten, denn die Tetrameter wurden — s. u. B, I, § 2 — nicht vom Gesamtchor, sondern nur von einem Choreuten gesprochen. Dieses Lied, in dem sich also die Wolken an Strepsiades wandten, kann nur die verschollene Ode des Agons gewesen sein, und es ist ganz in der Ordnung, daß Strepsiades dann — im Epirrhema — beginnt mit ὦ Γῆ τοῦ φθέγματος κτλ.

setzung mit wachsendem Interesse; zuletzt hat er alles begriffen und kann sogar selber zu der Lehre des Meisters ein Beispiel anführen. Seine Freude darüber spricht er im Pnigos (V. 439 bis 451) aus, worin er zugleich seinem Dankgefühl den Sophisten gegenüber Ausdruck giebt. In der Antode (V. 457—475) äußert der Chor seine Befriedigung über das Verhalten des Neophyten und verspricht ihm Ruhm und Glückseligkeit, wenn er bei seinem Vorsatze bleibt; hierauf fordert er Sokrates im Antikatakeleusmos (V. 476 f.) auf, den Unterricht fortzusetzen. Nun wird Strepsiades im Antepirrhema (erhalten nur V. 423—426) belehrt, dafs es aufser den Wolken wohl noch Gottheiten gebe, nämlich das Chaos und die Zunge. Wie ihm das Verständnis dieser Wesen erschlossen worden sein mag, können wir nicht leicht erraten; aber es muß nach Wunsch gegangen sein, denn zum Schluß hat er mit den Olympiern vollständig gebrochen. Der Inhalt des Antipnigos und der eventuellen Schlußformeln läßt sich gleichfalls nicht mehr angeben.

- § 8. Die soeben beendete Untersuchung hat uns zweierlei gewinnen lassen; erstens, einen neuen Agon, und zweitens, ein Praejudiz. Wir haben gesehen, wie zerstückt und schier unkenntlich die Reste des alten Agons durch die Parodos der 'Wolken' zerstreut sind. Begegnet uns also eine Komoedie ohne Agon, so wird die Frage erlaubt sein, ob daran nicht gleichfalls die Überarbeitung des Textes die Schuld trage.

Gelegenheit dazu könnten gleich die 'Acharner' geben; es ist bereits gesagt worden, dafs sie des Agons entbehren. Allerdings ist von einer Diaskeue der 'Acharner' nichts überliefert; doch mag es uns gestattet sein, einstweilen festzustellen, ob die Anlage des Stückes einen Agon notwendig erscheinen läßt, und wo derselbe, in diesem Falle, seinen Platz am schicklichsten gefunden haben würde.

Dikaiopolis hat einen Separatfrieden mit Sparta geschlossen; die Acharner sind darüber ergrimmt und drohen, ihn zu steinigen; mit Mühe gelingt es ihm, sich bei ihnen Gehör zu verschaffen. Doch auch seine Rede hat trotz ihres tragischen Apparates nur halben Erfolg; hat sie auch die eine Hälfte der Choreuten gewonnen, so ist die andere Hälfte um so ge-

reizter; sie stürmt auf die Bühne, aber der Dikaiopolis freundliche Halbchor vertritt ihr den Weg; zurückgeworfen ruft sie den Heros Lamachos zur Hilfe. — Der Handstreich des Dikaiopolis, das Eintreten der Choreuten, endlich die Antichorie erinnern lebhaft an ein anderes Stück des Aristophanes, das gleichfalls die Verherrlichung des Friedens zum Gegenstande hat — die 'Lysistrate'. Wie dort der Probule, so erscheint in den 'Acharnern' Lamachos als der Anwalt des bedrängten, dem Helden feindlich gesinnten Halbchors. Es wäre interessant, zu ergründen, ob der Parallelismus auch weiter geht. — Lamachos tritt auf, ganz Kriegesmut und Tatenlust<sup>1)</sup>; Dikaiopolis ist der Ohnmacht nahe, selbst dem freundlichen Halbchor auf der Orchestra wird bange. 'Er hat die Stadt geschmäht', denunziert der feindliche Halbchor; 'was hast du gesagt?' herrscht Lamachos den Helden an. Dieser weiß es vor Angst selbst nicht mehr; erst soll Lamachos die Waffen ablegen. Das geschieht; die Gutmütigkeit des schrecklichen Gegners läßt Dikaiopolis allmählich zu sich kommen, er nimmt sich immer mehr heraus, endlich kommt seine alte Schalksnatur in einem schnöden Witze zum Durchbruch. Doch damit hat Lamachos' Langmut ein Ende; 'das sagst du mir, ein Bettler dem Strategen?' — 'Ich bin ein ehrsamer Bürger', antwortet der Angefahrene, 'du dagegen ein Gehaltschleicher!'... Die Luft wird schwül, was wird Lamachos entgegen? 'Man hat mich ja gewählt!'... und das ist alles? 'Ein paar Gimpel haben es getan', poltert Dikaiopolis weiter; 'das hat mich empört, und darum schloß ich Frieden, weil ich es nicht ansehen mochte, daß ehrwürdige Greise als Gemeine dienten, Leute wie du dagegen allenthalben hoch besoldete Gesandtschaftsposten einnehmen'... Nun ist das Schuldbekentnis heraus; wie wird der Schlachtenheros mit dem Verräter verfahren? 'Man hat sie ja gewählt!' lautet die Antwort... und das ist wieder alles? 'Warum denn immer dich und deinesgleichen? Ist je einer von diesen — den Choreuten — in Ekbatana Gesandter gewesen? Warum werden denn immer

---

1) Daß er nicht allein kommt, ist an sich natürlich und wird durch die Analogie des Probulen und den V. 575 unseres Stückes bestätigt.

verschuldete Junker wie du zu Gesandten gewählt?' Ein Seufzer ist die Antwort. Endlich rafft sich Lamachos auf 'Nie höre ich auf, gegen Sparta zu kämpfen!' spricht er und — geht.

Wir hätten freilich einen anderen Ablauf der schön motivierten und angelegten Scene erwartet. Lamachos wird ja gerufen, um den Friedenshelden zu strafen; er soll es doch versuchen! Es wird ihm nicht so leicht werden; oder Dikaiopolis wird auch ihn überreden, erst seine Verteidigung anzuhören; so geschieht es ja mit dem Probulen in der 'Lysistrate'. Und nun sind alle Vorbedingungen für einen Agon geschaffen; Dikaiopolis und Lamachos sind die Gegner, sowie drüben Lysistrate und der Probule. Lamachos wird sich zwar nicht überreden lassen, ebensowenig wie es der Probule thut, aber ganz Athen wird eine herrliche Friedensmahnung anhören müssen, und sein ideeller Vertreter auf der Orchestra diesmal einstimmig dem Anwalt Eirenes seine Zustimmung geben. Das würde erst eine wirksame Katastrophe geben, wenn ein mit aristophanischer Meisterschaft ausgeführter Agon statt der unendlich matten und schalen Polterscene V. 593 ff. den Umschwung bewerkstelligte.<sup>1)</sup>

Wäre es aber nicht möglich, daß die Komoedie in ihrer ursprünglichen Gestalt dem soeben geäußerten Bedürfnis entsprechen habe?

An der fraglichen Scene haben bereits andere Anstofs genommen. Der erste, der sich über sie geäußert hat, ist meines Wissens HMüller-Strübing<sup>2)</sup> gewesen, dessen Meinung für uns um so wertvoller ist, je ferner gerade ihm unser leitender Gesichtspunct lag. Er glaubt aus einem Umstande, auf den wir nicht einzugehen brauchen<sup>3)</sup>, erwiesen zu haben,

1) Das ist freilich Geschmackssache. So meint FLeo (Bemerkungen zur attischen Komoedie Rh. M. 33 S. 417) '*Die bewundernswerte Kunst, mit der Dikaiopolis nun im Gespräch mit Lamachos den schon getrennten Chor ganz zu sich herüberzieht . . . hat HMüller-Strübing (dem ich folge) arg verkannt. Die Hypothese dieses Gelehrten über die spätere Einfügung bedarf demnach keiner Widerlegung*'. Also lasse auch ich die Äußerung FLeos ohne Widerlegung. — 2) Aristophanes und die historische Kritik (S. 498 ff.). — 3) Der Strategie des Demosthenes i. J. 426. Die entgegengesetzte Ansicht darüber vertritt GDroysen (Hermes IX S. 5 ff.).

dafs die Strategenwahlen nicht, wie gewöhnlich angenommen wird, im Sommer, sondern im Winter stattfanden, und findet nun in den 'Acharnern' die Bestätigung für diese Ansetzung. Seine Ansicht läfst sich in wenigen Worten zusammenfassen: während Lamachos sonst im ganzen Stücke als Lochage auftritt, kennt ihn nur die fragliche Scene als Strategen, folglich ist diese Scene — V. 593—619 — kurz vor der Aufführung (Lenaeen 425) eingelegt worden, folglich fanden die Strategenwahlen kurz vor den Lenaeen statt. Dafs nun Lamachos im übrigen Stück als Lochage zu denken sei, das sucht HMüller-Strübing — abgesehen von anderen Stellen, auf die ich nichts gebe — aus den VV. 566 ff., auf die ich nicht viel gebe, dann aber aus V. 1071 ff. zu erweisen.

HMüller-Strübing's Behauptung rief allseitigen Widerspruch hervor.<sup>1)</sup> AvBamberg<sup>2)</sup>, HGelzer<sup>3)</sup>, ASchmidt<sup>4)</sup> und JHLipsius<sup>5)</sup> verurteilten sie einstimmig und blieben bei der Meinung, dafs bei Aristophanes alles in der Ordnung sei. Im ganzen Stück trete Lamachos als Stratege auf; nirgends sei ein Widerspruch vorhanden. Einigermassen rehabilitiert wurde HMüller-Strübing durch OKeck<sup>6)</sup>, welcher die 'Acharner' von einem anderen, oder vielmehr dritten Gesichtspunkte betrachtet und dabei gleichfalls an der Scene V. 593—619 An-

---

1) Meines Wissens hat sie nur WGilbert (Beiträge zur inneren Geschichte Athens S. 173 ff.) gebilligt. — 2) Lit. Cbl. 1874, Sp. 1193 ff. Mit unglücklichem Tacte hat AvBamberg diese wenigen Seiten des M.-Str.'schen Buches herausgegriffen, um an ihnen die Verkehrtheit der ganzen Methode zu beweisen. — 3) Jahresberichte 1873, S. 1046 f. — 4) Jenaer Literaturzeitg. 1875 Nr. 5. — 5) Jahresberichte 1873, S. 1368 f. — 6) Quaestiones Aristophanae. Halle 1876 (S. 12 ff.). Von seinen Resultaten kann ich freilich für die vorliegende Untersuchung keinen Gebrauch machen, da meine Meinung über das Gesetz des Antimachos eine wesentlich andere ist. Das erste uns bekannte Gesetz gegen die Freiheit der Komoedie wurde unter dem Archontat des Morychides i. J. 440 erlassen und 437 aufgehoben. Nun trug Antimachos (Ar. Ach. 1151 ff.) höchst wahrscheinlich den Spitznamen Morychos, eines Daemons im Gefolge des Dionysos; so wurde es möglich, ihn mit Morychides zu verwechseln und ihm das scenische Gesetz zuzuschreiben. Ausführlicher habe ich über diese Frage in einem Aufsätze 'de lege Antimachaea scaenica' (im russischen 'Journal d. Minist. d. Volksaufklg. 1884 März S. 1 ff.) gehandelt.

stofs nimmt. Indem er das vielbesprochene Gesetz des Antimachos im Gegensatz zu AMeineke<sup>1)</sup>, TBergk<sup>2)</sup>, TRötscher<sup>3)</sup> und FLeo<sup>4)</sup> als Verbot, die χειροτονηται και κληρωται αρχαι zu komodieren, faßt, nimmt er an der Person des Strategen Lamachos in unserer Scene Anstofs. Doch lautet seine Lösung der Schwierigkeit etwas anders. Den V. 593 — ταυτι λέγεις cù τὸν στρατηγὸν πτωχὸς ὤν; — entfernt er als unecht; das V. 619 mit V. 620 schlecht zusammenhängt, erkennt er an, hilft sich aber mit der Vermutung, das zwischen diesen beiden Versen, sowie zwischen V. 592 und 594 mehreres ausgefallen sei. Auch er giebt demnach die Inselhaftigkeit der Scene V. 594—619 zu.

Nach diesem Überblick fahre ich in der Untersuchung fort.

Ebenso unmotiviert wie das Verhalten des Lamachos seinem Gegner gegenüber, ist das Benehmen des Chors, speciell der Dikaiopolis feindseligen Chorchälfte. Umsonst hat dieser in seiner Rede betont, das seine Vorwürfe nicht der Stadt als solcher gälten (V. 515 ff.); sie bleibt dabei, das er die Stadt geschmäht habe, und Lamachos wird gerufen, um den allzufreimütigen exemplarisch zu bestrafen. Hat aber Dikaiopolis zuvor seinen Unmut nur an gewissen ἀνδράρια μοχθηρά ausgelassen, so beschimpft er jetzt in ehrenrührigster Weise den Strategen Lamachos selber, bei dessen Wahl seine Phyleten, die Acharner, sicher wie Ein Mann gestimmt haben; ja die Wählerschaft selber bezeichnet er als κόκκυες — nun, sollte man meinen, hat er sogar den halben Erfolg seiner Rthesis wieder verscherzt. Indessen, was tritt ein? Ἀνήρ νικᾷ τοῖσι λόγοις, meint der Chor — und zwar der Gesamtchor — und schreitet zur Parabase. Ist das folgerecht?<sup>5)</sup>

---

1) *Historica critica* S. 39 ff. — 2) Schmidts Zeitung II, 193 ff. (1844). — 3) *Klio* I, 532. — 4) *Quaestiones Aristophanae*. Bonn 1873 (S. 11 ff.). Die eigentümliche Ansicht, die er darin über die Beschaffenheit des Prologs in unserer Komoedie aufgestellt hat, nahm er später (*Rh. M.* 33, 414) zurück; ich durfte sie daher im folgenden ignorieren. — 5) Dieser Einwand im wesentlichen nach HMüller-Strübing (a. O.). Wenn AvBamberg (a. O.) ihn gering anschlagen zu können glaubt, so zeugt das nicht von großem Kunstverständnis. Es braucht darum nicht geleugnet zu werden, das die Fragen des Dikaiopolis an die Choreuten

Und nun — wie steht es um die militärische Würde des Lamachos? Einen Strategen nennt er sich selber V. 593; daß er im übrigen Stücke als Lochage aufzufassen ist, muß ich HMüller-Strübing und OKeck zugeben. Entscheidend ist für mich — da auf V. 569 meines Erachtens nicht viel Gewicht zu legen ist<sup>1)</sup> — V. 1071 ff., die Unterredung des Lamachos mit dem Boten.<sup>2)</sup>

ΑΓΓ. ἰὼ πόνοι τε καὶ μάχαι καὶ Λάμαχοι.

ΛΑΜ. τίς ἀμφὶ χαλκοφάλαρα δῶματα κτυπεῖ;

ΑΓΓ. ἰέναι ᾿ ἐκέλευον οἱ στρατηγοὶ τήμερον  
ταχέως λαβόντα τοὺς λόχους καὶ τοὺς λόφους.

Wer diese Stelle ohne Voreingenommenheit liest, der wird die Vorstellung gewinnen, daß Lamachos Taxiarch oder Lochage, aber gewiß kein Stratege sei; als Stratege müßte er an der Beratung der Feldherrn teilnehmen, während ihm hier der Befehl der letzteren, die ihn als Untergebenen behandeln, überbracht wird. Das giebt auch JHLipsius zu, meint aber, der Dichter wäre berechtigt gewesen, in einer Komödie vom Herkommen abzuweichen. Das sehe ich jedoch nicht ein; nicht einmal für den Fall, daß damit eine komische

---

(V. 609 ff.) in einem passenden Zusammenhange recht gewandte demagogische Kunstmittelchen abgegeben haben würden; daß sie hier unzulänglich sind, kann allerdings nur empfunden und behauptet werden. Und vor allen Dingen — was brauchte es des Lamachos dazu? — 1) Doch muß gegen AvBamberg und OKeck bemerkt werden, daß dieser Vers unmöglich dochmisch gemessen werden kann. Vielmehr sind die sechs Verse 566—571 die Antistrophe zu V. 490—495, und da dort die beiden mittleren Verse iambische Senare sind, so müssen solche auch hier für V. 568 f. rekonstruiert werden (so mit Recht HSchmidt, antike Compositionslehre a. s. O.). Mit V. 569 hat die Sache keine Schwierigkeit, wohl aber mit V. 568; daß er verderbt ist, folgt schon aus dem gleichen Anfange mit V. 566. — Immerhin glaube ich, daß der Sinn der Stelle besser zur Anschauung paßt, wonach Lamachos als Lochage gefaßt wird; JHLipsius' Beispiel Ἐκτροὶ καὶ Τρωεὶν scheint mir doch nicht ganz zutreffend, da es 'Feldherr und Volk' bedeutet; vgl. OKeck, S. 16. — 2) Seltsamer Weise glaubt AvBamberg, diese Stelle wäre gegen die Ansicht HMüller-Strübing's entscheidend, weil V. 1074 von mehreren λόχοι die Rede ist, ein Lochage aber nur über einen Lochos verfügen kann. Nun ja; es sind aber auch mehrere Λάμαχοι da (V. 1071), so daß auf jeden Λάμαχος ein λόχος kommt.

Wirkung erzielt werden sollte, was doch hier entschieden nicht zutrifft . . . oder kann jemand angeben, inwiefern die Komik beeinträchtigt sein würde, wenn Lamachos selber, in der Feldherrnsitzung überstimmt, in Klagen über sein Loos ausbräche? Aber man lese doch, wie genau Aristophanes, um ein Beispiel zu nehmen, in der Probeversammlung der 'Ekklesiazusen' auf die bestehenden Verhältnisse, auf die Tagesordnung der Ekklesie Rücksicht nimmt und sie, ohne sie je zu verletzen, zu komischer Wirkung zu verwenden weifs.

Soweit befinde ich mich mit HMüller-Strübing und OKeck im Einklang; nicht also in der Lösung der Schwierigkeit. Gegen HMüller-Strüblings Vorschlag fallen vollwichtig in die Wagschale die Einwände von JHLipsius bezüglich der Strategenwahlen — ganz abgesehen davon, dafs ein Stück, in dem dieselbe Person zugleich Stratege und Lochage ist, geradezu unaufführbar ist. Aber auch OKeck kann ich nicht Recht geben, wenn er V. 593 streichen will; wie soll einer drauf gekommen sein, ihn zu interpolieren. Und die Annahme je einer Lücke vor und nach der Scene V. 594—619 ist doch auch nicht unbedenklich.

Indem ich den Leser auf das zu Anfang dieser Betrachtung Gesagte verweise, behaupte ich, dafs die Scene V. 593 bis 619 als notdürftiger Lückenbüfser für den verdrängten Agon der Komoedie eingetreten ist. Und zwar kann ich für diese Behauptung einen Beweis anführen, der mir wenigstens zwingend erscheint.

Der Leser wird sich aus der Behandlung der erhaltenen Agone erinnern, was ein Epirrhemation ist. Wir fanden diese interessante Schlufsfigur in der Komoedie, auf die wir schon öfter gerade bei der gegenwärtigen Untersuchung haben Rücksicht nehmen müssen — in der 'Lysistrate'. Seine Stelle ist zwischen dem Antipnigos und dem folgenden Chorgesange — in der 'Lysistrate' der Parabase. Es besteht aus zwei gegenübergestellten Tristichen, in denen die unversöhnten Gegner noch einmal ihrem Hohn oder Groll Ausdruck geben, kann also mit Recht der Nachhall des Agons genannt werden. Beide Tristichen müssen sich auch im Sinné entsprechen, was durch einen gewissen Parallelismus in den Ausdrücken erzielt wird.



Der Anschaulichkeit wegen möge das Epirrhemation der 'Lysistrate' folgen.

Πρόβουλος.

εἴτ' οὐχὶ ταῦτα δεινὰ πάσχειν ἔστ' ἐμέ;  
νῆ τὸν Δί' ἀλλὰ τοῖς προβούλοις ἄντικρυς  
ἐμαυτὸν ἐπιδείξω βαδίζων ὡς ἔχω.

Λυσιστράτη.

μῶν ἐγκαλεῖς ὅτι οὐχὶ προῦθέμεσθ' αἶ;  
ἀλλ' ἐς τρίτην γοῦν ἡμέραν κοὶ πρῶ πάνυ  
ἤξει παρ' ἡμῶν τὰ τρίτ' ἐπεσκευασμένα.

Es folgt die Parabase. Man beachte, daß in beiden Tristichen der erste Vers eine Frage, die beiden anderen die Antwort enthalten, welche in beiden Fällen durch ἀλλὰ eingeleitet ist. Auch daß die ersten Verse jeder mit dem Accusativ des Personalpronomens schliessen, scheint demselben Streben nach Parallelismus entsprungen zu sein. — Nun hat sowohl HMüller-Strübing, wie auch OKeck die Einlage nur bis V. 619 gehen lassen; mit V. 626 beginnt die Parabase; zwischen der Einlage und dieser liegen folgende sechs Verse:

Λάμαχος.

ἀλλ' οὖν ἐγὼ μὲν πᾶσι Πελοποννησίοις  
ἀεὶ πολεμῆσω καὶ ταράξω πανταχῆ,  
καὶ ναυαὶ καὶ πεζοῖσι, κατὰ τὸ καρτερόν.

Δικαιοπόλις.

ἐγὼ δὲ κηρύττω γε Πελοποννησίοις  
ἅπανι καὶ Μεγαρεῦσι καὶ Βοιωτίοις  
πωλεῖν ἀγοράζειν πρὸς ἐμέ, Λαμάχῳ δὲ μή.

Also auch hier zwei Tristichen, jeder von einem der Gegner gesprochen, beide einander gegenübergestellt. Der Parallelismus springt in die Augen; dem ἐγὼ μὲν des ersten Tristichons entspricht das ἐγὼ δὲ des zweiten, in beiden finden wir das Wort Πελοποννησίοις nachdruckvoll ans Ende des ersten Verses gestellt. In Stellung, Form und Inhalt entsprechen die angeführten sechs Verse genau dem Epirrhemation des Agons der 'Lysistrate', und ich finde keine Möglichkeit, daran zu zweifeln, daß wir in ihnen das Epirrhemation des verlorenen 'Acharner'-Agons vor uns haben. Den Inhalt dieses letzteren zu reconstituieren, würde natürlich vergeblich sein; der folgende Ver-

such soll nur zeigen, daß er auch nach der Rthesis des Dikaiopolis nicht tautologisch gewesen sein würde.

M. Die 'Acharner'. Nachdem sich Dikaiopolis das Wort erkämpft oder erbeten hat, wendet sich der Chor, und zwar die ihm wohlgesinnte Chorchälfte<sup>1)</sup> in der Ode an ihn und ermahnt ihn, seine Sache ja gut zu machen, da sonst die Drohung mit dem ἐπίτηνον doch noch zur Wahrheit werden könne; hierauf kündigt der Katakeleusmos den Beginn des Wettstreites an. Im Epirrhema beschreibt Dikaiopolis die Greuel des langwierigen, nie enden wollenden Krieges, die Verwüstung der Äcker, die Zerstörung der Weinberge, die traurige Lage der in den Mauern eingeschlossenen Bauern, das Hinsterben der jungen Landeskraft, den Gram der Mütter und der verlassenen Bräute. Zwar versucht Lamachos, dem Kriege einige Lichtseiten abzugewinnen, weist wohl namentlich auf den bevorstehenden glücklichen Ausgang desselben hin, kann aber doch mit seinen Vorstellungen nicht durchdringen, und als gar Dikaiopolis das Gesagte im Pnigos zu einem grellfarbigen Bilde zusammenfaßt, da kann selbst die feindselige Chorchälfte ihren Beifall nicht unterdrücken; sie muß — in der Antode — eingestehen, daß der Friedensredner ihr das Herz gerührt hat, daß sie 'nicht weiß, wie ihr geschieht'. Im Antikatakeleusmos fordert sie ihn auf, zu sagen, was er noch zu sagen habe, den Weg anzugeben, der aus dieser Trostlosigkeit hinausführt. Nun entwirft Dikaiopolis — im Antepirrhema — das Gegenbild, eine sonnige, farbentrunkene Schilderung der Friedensseligkeit. Ein jeder sollte nur machen, wie er; dann würden alle aufs gesäuberte Land zurückkehren, die Ölbäume und Reben begrüßen, das Veilchenbeet am Brunnen neu bepflanzen und den Schild im Rauchfang aufhängen können. Dann würde sich der athenische Markt wieder beleben, Pello-

---

1) Die Analogie der 'Lysistrate' würde vielmehr erwarten lassen, daß die feindselige Chorchälfte fürs Epirrhema Lamachos, darauf die wohlgesinnte fürs Antepirrhema Dikaiopolis das Wort erteilte. Indessen verlangt die Einigkeit des Chors in der Parabase — in der 'Lysistrate' versöhnen sich die Chorchälften erst viel später — daß die feindliche Chorchälfte im Laufe des Agons ihre Gesinnung ändere; und das kann nur in der Antode eingetreten sein. S. auch u. B, I, § 3.

ponnesier, Megarer und Boiotier würden wieder ihre Landeserzeugnisse, Spanferkel und kopaische Aale, zum Verkaufe bringen, ganz Attika würde im Genusse dieser lang entbehrten Leckerbissen schwelgen. . . . Ein humoristisches Pnigos macht der Rede den Schluss. Lamachos wäre glücklich gewesen, wenn er sich hätte überreden lassen! aber das sollte nicht sein. Im Epirrhematicum wiederholt er, dafs er bei seiner Ansicht bleibe, worauf Dikaiopolis an die Ausführung seines Vorhabens geht. Der Chor aber wendet sich, nachdem er dem Helden ausdrücklich den Sieg zugesprochen, dem Laufe des Stückes gemäfs zur Parabase. — Der Agon gehörte wohl, wie derjenige der 'Lysistrate', zur ersten Gruppe, beide Epirrhemen waren anapaestisch. — Auch der Gedankenökonomie nach mufs er dem Agon der 'Lysistrate' nahe gestanden sein; in beiden Epirrhemen derselbe Redner, nur dafs sich im Antepirrhema ein Fortschritt dem Epirrhema gegenüber zeigt. Dafs beide Katakeleusmen gleichmäfsig an Dikaiopolis gerichtet sind, findet im Agon der 'Vögel' und den Agonen der 'Ritter' seine Parallele; die Ode mag der Ode der 'Ritter' (Hauptagon), die Antode der Antode der 'Vögel' ähnlich gewesen sein.

Wie ist es aber gekommen, dafs der Agon bis auf eine kleine Spur verschwunden ist, und dafs ihn die unbedeutende Scene V. 593—619 ersetzt hat? Wir wissen, dafs Aristophanes mit den 'Acharnern' an den Lenaeen 425 den ersten Preis davongetragen hat; es lag also für ihn die Versuchung nahe, das anerkannt gute Drama an den grossen Dionysien — wahrscheinlich desselben Jahres — vor einem gröfseren Publicum nochmals aufzuführen, wie er es ja notorisch nachher mit den 'Fröschen' gethan hat.<sup>1)</sup> Um der Zuschauerschaft, die das Stück bereits kannte und nicht gern alle die alten Scherze nochmals gehört haben würde, etwas Neues zu bieten, überarbeitete er das Drama in einzelnen Teilen; das mochte schon aus äufseren Gründen notwendig geworden sein, da die Verhältnisse sich teilweise geändert hatten. Mit dieser Überarbeitung kam er dann ebensowenig wie mit derjenigen der 'Wolken' zu Ende, sei es, dafs er die Lust verlor,

1) S. u. II, § 4.

sei es, daß der Archon der Komoedie keinen Chor geben wollte.

Eine Bestätigung für meine Ansicht finde ich auch im vielbesprochenen Chorgesang V. 1150—1172. Derselbe enthält Verwünschungen gegen den bekannten Antimachos, der den Dichter Ἀθήναια χορηγῶν ἀπέκλεισε δαίπνων. Nun mache ich auf den Ausdruck Ἀθήναια aufmerksam. Das Stück ist selber an den Lenaeen aufgeführt worden; es wird im Chorgesang keine weitere chronologische Bestimmung gegeben, welche Lenaeen zu verstehen seien. Die Gelehrten streiten sich, ob der Dichter die Lenaeen desselben, oder des vorigen oder gar des vorvorigen Jahres gemeint habe.<sup>1)</sup> Ich behaupte, daß nach allgemein menschlicher Denkweise alle drei Erklärungen ebenso unmöglich sind; davon kann sich jeder überzeugen, wenn er die griechischen Worte durch eine entsprechende Wendung seiner Muttersprache wiedergibt. Die ganze Stelle wird aber sofort verständlich, wenn wir annehmen, daß der Chorgesang dem überarbeiteten Stück angehöre, das an den großen Dionysien aufgeführt werden sollte.

Es darf aber behauptet werden, daß erst bei unserer Annahme das jetzt etwas zerfahrene Stück einen festen Halt und Mittelpunkt bekommt. Erst jetzt hat die dreimalige Gegenüberstellung der beiden Gegensätze, Dikaiopolis und Lamachos, Sinn und Absicht. Das lächerliche Unglück, das den armen Kriegshelden zu Ende des Stückes betrifft, steht bis jetzt ziemlich unmotiviert da; nun aber verstehen wir es — es ist die Nemesis, die ihn ereilt hat. Im Agon bot ihm die Göttin Eirene in der Person des Dikaiopolis die Hand, die er nur zu ergreifen brauchte, um aller Sorge frei zu werden; er hat sie verschmäht, dafür trifft ihn die Rache. Noch einmal kommt er mit Dikaiopolis V. 1069 ff. zusammen; dieser trifft die Vorbereitungen zum Mahle, er selbst muß in den Krieg hinaus; 'es geschieht dir schon Recht', höhnt Dikaiopolis, 'καὶ γὰρ cù

1) Die erste Ansicht vertreten AMeineke (hist. crit. S. 41), die andere GDroysen (z. d. St.), UvWilamowitz-Möllendorf (Observationes criticae S. 15), FLeo (QA S. 22), die dritte FVFritzsche (de Daetal. S. 9), TBergk (bei AMeineke FCG II, 2, 1021).

μεγάλην ἐπεγράφου τὴν Γόργονα'. Zum dritten Male sehen sie sich nach vollbrachter Tat wieder; man sieht es beiden an, wie ihnen ergangen ist. Lamachos stöhnt, Dikaiopolis lacht ihn aus, und die Moral ist jedem klar — so lohnt und straft Eirene!

Mithin müssen die 'Acharner' aus dem Verzeichnis der § 9. Stücke, die des Agons entbehren, gestrichen werden, und übrig bleiben nur zwei — die 'Eirene' und die 'Thesmophoriazusen'. Wenden wir uns also zur 'Eirene'.

Sehr wertvoll ist die dritte Hypothesis zu diesem Stücke: φαίνεται ἐν ταῖς διδασκαλίαις καὶ ἑτέραν δεδιδαχῶς Εἰρήνην ὁμοίως ὁ Ἀριστοφάνης. ἄδηλον οὖν, φησὶν Ἐρατοσθένης, πότερον τὴν αὐτὴν ἀνεδίδαξεν, ἢ ἑτέραν καθῆκεν, ἥτις οὐ κῶζεται. Κράτης μέντοι δύο οἷδε δράματα γράφων οὕτως: ἄλλ' οὖν γε ἐν τοῖς Ἀχαρνεύσιν, ἢ Βαβυλωνίοις, ἢ ἐν τῇ ἑτέρᾳ Εἰρήνῃ. καὶ σποράδην δέ τινα ποιήματα παρατίθεται, ὅπερ ἐν τῇ νῦν φερομένη οὐκ ἔστιν. Hieraus darf mit Sicherheit gefolgert werden, dafs es im Altertum zwei 'Eirenen' gab; wie uns denn Verse aus der verlorenen 'Eirene' citiert werden; dies ist auch — wenn man von den unbegründeten Scrupeln WDindorfs<sup>1)</sup> absieht — von allen zugestanden. Mehr kann aber aus den Worten des Anonymus nicht erschlossen werden; wenn JRichter<sup>2)</sup> meint, es gehe aus ihnen hervor, dafs Eratosthenes das erhaltene Stück für das erste gehalten habe, so ist dieser Schluss an sich ebenso willkürlich, wie die von JRichter verfochtene Meinung falsch ist. Über das Verhältnis des erhaltenen Stückes zum verlorenen sind die Gelehrten uneinig. Es sind hiebei zwei Fragen zu beantworten. Erstens — war das zweite Stück vom ersten völlig verschieden, oder nur eine Diaskeue desselben? JRichter<sup>3)</sup>

1) Arist. frgm. 12. 13. Dagegen cf. TBergk bei AMeineke FCG II, 2, 1064, JStanger Über Umarbeitung einiger Aristophanischer Komödien (S. 31), FRanke AV (S. 283). — 2) Prolegomena zur Ausgabe des Stückes, cap. I, § 14. Aus den Worten des Anonymus kann doch nicht mehr herausgelesen werden, als: 'es ist unklar, ob Aristophanes dasselbe Stück zweimal aufgeführt, oder ein [vom erhaltenen Stücke] verschiedenes, das verloren gegangen ist, auf die Bühne gebracht hat'. Genau ebenso durfte sich Eratosthenes ausdrücken, auch wenn er unser Stück, nach den ihm vorliegenden Didaskalien, für das spätere hielt. — 3) u. O. cap. I, § 7 ff.

ist der ersteren Ansicht und hat alle übrigen Gelehrten gegen sich. Wir dürfen uns den letzteren um so unbedenklicher anschließen, da die folgende Untersuchung auch diese Frage indirect beantworten wird. Zweitens — ist uns die erste oder die zweite 'Eirene' erhalten? TBergk<sup>1)</sup>, JRichter<sup>2)</sup> und sein Recensent AvVelsen<sup>3)</sup>, FVFritzsche<sup>4)</sup> und TKock<sup>5)</sup> stimmen für jene, GDroysen<sup>6)</sup> und JStanger<sup>7)</sup> für diese Ansicht. Der einzige blendende, wenn auch nicht überzeugende Einwand, der von jener Seite vorgebracht worden ist<sup>8)</sup>, lautet dahin, daß die Widersprüche, wenn solche im erhaltenen Stücke nachgewiesen werden könnten, keinen Rückschluss auf eine Diaskene der vorliegenden Fassung zuließen, da wir es mit einem aufgeführten, also fertigen Stücke zu tun haben. Demungeachtet muß hier die Beweiskraft der Widersprüche aufrecht erhalten werden; es ist psychologisch wohl denkbar, daß der Dichter solche, wenn sie nicht allzu auffällig sind, im Texte stehen läßt, sei es nun, daß er sie übersehen hat, sei es, daß er den Abschnitt, der sie enthielt, aus ästhetischen Gründen nicht opfern oder ändern will; unerklärlich wäre es aber, wenn sie sich in ein Stück eingeschlichen hätten, das aus einem Gufs entstanden ist.

Daß nun die erhaltene 'Eirene' tatsächlich das überarbeitete Stück ist, dafür sprechen mehrere Anzeichen. Lehrreich vor allen anderen sind die Stellen, die über Kleon handeln. Daß dieser acht Monate vor der Aufführung unserer Komödie bei Amphipolis gefallen war, bemerkte bereits Eratosthenes<sup>9)</sup>; und so ist es denn ganz in der Ordnung, daß an

---

1) a. O. — 2) a. O. cap. I, § 14. Der eine seiner Gründe ist oben im Texte erwähnt worden; der andere 'dem Zeitraum 427—422 wären andere Stücke zuzuweisen, *et comico primis temporibus bis per annum docere concessum fuisse negaverim*' mag auf sich beruhen. Seine Ansicht ist, Aristophanes hätte die zweite 'Eirene' nach d. J. 404 — eine 'Eirene'! — aufgeführt. — 3) Zft. f. d. Gymn. w. XIX, 751. — 4) de Daetal. (S. 119; 131 A. 71) cf. de Pace utraque disp. Seiner Ansicht, die verlorene 'Eirene' wäre mit den Γεωργοί identisch, stimmt auch JStanger (a. O. S. 43 f.) bei; mir dünkt sie zu unerwiesen und wegen fr. 100. 102 K. auch gar nicht wahrscheinlich; s. u. B, III, § 4. — 5) CAF I, S. 467. — 6) Übersetzung (S. 325 f.). — 7) a. O. (S. 30 ff.). — 8) TBergk a. O. — 9) Schol. zu V. 48.

einigen Stellen der 'Eirene' sein Tod vorausgesetzt wird (V. 268 ff., 313 ff., 647 ff.); um so mehr muß es aber auffallen, wenn es V. 45 ff. — wo der eine von den Sklaven den Zuschauern das Rätsel vom Käfer aufgibt — heisst

κατ' αὐτῷ γ' ἀνήρ

Ἴωνικός τις φησι παρακαθήμενος·

δοκέω μέν, ἐς Κλέωνα τοῦτ' αἰνίττεται,

ὡς κείνος ἀναιδέως τὴν σπατίλην ἐσθίει<sup>1)</sup>.

Ἦσθιεν für ἐσθίει zu schreiben (JRichter) ist ebenso wohlfeil wie gewaltsam, da das Praesens durch den Scholiasten auf eine sehr bedeutungsvolle Weise anerkannt wird; gewonnen wird dadurch nichts, da ein lebendiger Käfer doch nicht den toten Kleon bedeuten konnte. Mir scheint GDroysen mit der Behauptung sehr Recht zu haben, daß die ausgeschriebenen Verse im Hinblick auf den lebenden Kleon gedichtet worden sind.<sup>2)</sup> Ein zweites Anzeichen hat JStanger<sup>3)</sup> entdeckt. Wenn V. 479 f. Hermes auf die Bemerkung des Trygaios, daß die Lakoner

1) Σπατίλη = ἡ ἀνθρωπίνη κόπρος, und σπάτος = τὸ δέρμα, σπατίλη = ὁ ῥύπος τοῦ δέρματος (Schol. cf. ALobeck prol. S. 108; 117). In der einen dieser Bedeutungen muß das Wort ionisch gewesen sein, daher war die Einführung des Ioniers zum Zwecke des Wortspiels notwendig (das muß ich OSchneider Fl. Jb. 117, 676 gegenüber aufrecht erhalten, da keine der von ihm gesammelten Stellen dem attischen Sprachgebrauch entnommen ist; ich halte daher seine Conjectur σκατίλην für unnötig). Wenn Kleon hier zugemutet wird, sich vom Abfall der Lederhäute zu nähren, so ist das eine ebenso grotesk komische Fiction, wie wenn es anderswo heisst, daß er ἐν ταῖσι βύρραις ὕπτιος schlafe (Ritt. 104). Dieser Erklärung gegenüber erscheint die Bemerkung des anderen Scholiasten 'διαβάλλει οὖν τὸν Κλέωνα ὡς σκατοφάγον' als eine bloße Hirnlosigkeit; wie soll aber die Erklärung JRichters bezeichnet werden, der die Worte dieses Scholiasten ausschreibt und hinzufügt 'immo ut παιδαγωγὴν et παθικόν'? — 2) Dies giebt auch OKeck (QA S. 80) zu; wenn er aber meint, in der ersten 'Eirene' hätte der Käfer seine Rolle als Symbol Kleons weiter gespielt, so daß der unglückliche Volksführer in den 'Rittern' zu einem Sklaven, in den 'Wespen' zu einem Hund und in der 'Eirene' gar zu einem Mistkäfer herabgewürdigt worden wäre, so kann ich dieser phantasievollen Combination nicht beistimmen; zu einem so weitgehenden Parallelismus berechtigt das Wortspiel mit σπατίλη nicht. — OSchneider (a. O.) sträubt sich gegen unsere Auffassung und ihre Consequenzen und construirt das elegante Asyndeton, 'ich denke das geht auf Kleon; so wie jener frisst es (τοῦτο?) schamlos den Kot'. — 3) a. O. (S. 13 ff.).

am Seile, das Eirene befreien soll, wacker mitziehen, mit den Worten antwortet:

ἀρ' οἰθ', ὅσοι γ' αὐτῶν ἔχονται τοῦ ζύλου  
μόνοι προθυμοῦντ'· ἄλλ' ὁ χαλκεὺς οὐκ ἐᾷ.

so können unter den ersteren — ἔχονται τοῦ ζύλου — nach menschlichem Berechnen nur die Gefangenen von Sphacteria gemeint sein<sup>1)</sup>, und ebenso sicher muß unter dem χαλκεὺς Kleon (cf. Ritt. 469 ἐπὶ τοῖς δεδεμένοις χαλκεύεται) verstanden werden.<sup>2)</sup> Und nun beachte man wieder das Präsens ἐᾷ, wofür sich gottlob nicht εἶα schreiben läßt.<sup>3)</sup>

Es läßt sich jedoch auf diesem Wege viel weiter kommen.

---

Dort ist auch gegen die abweichenden Erklärungen von Palmerius und JRichter das nötige gesagt. — 1) So schon der Scholiast z. d. St. — 2) OSchneider freilich (Fl. Jb. 117, S. 671) will unter dem χαλκεὺς Hyperbolos verstehen, *'cui cum χαλκῷ (ich denke eher cum κέραμῳ) res erat ut λυχνοποιῷ'*. Aber Hyperbolos war es doch nicht, der sie angeschmiedet hatte. Auch war die ganze Phrase beziehungslos, wo der Friedensschluss im besten Gange und Hyperbolos mit seiner Kriegspolitik gänzlich lahmgelegt war. — 3) Unglücklich dagegen scheint mir JStangers Vermutung, der Chor habe in der ersten 'Eirene' (= Γρωγοί) aus attischen Landleuten, in der zweiten aus hellenischen Städten bestanden. Darnach müßte man — da der Chor des erhaltenen Stückes beide Elemente vereinigt — annehmen, irgend ein Grammatiker hätte sich die Mühe genommen, aus der abgerundeten zweiten Bearbeitung Stellen zu entfernen und dieselbe mit Einlagen aus der ersten zu versetzen. Das Richtige hat längst GDroysen getroffen (Übers; cf. JRichter prol. S. 33 ff. REnger Rh. M. 9, 576 ff.) mit der Behauptung, daß die Nichtathener ein Parachoregem bildeten, das sich bei der Parabase entfernte. JStangers Einwand *'daß der Chor bei seinem Erscheinen V. 302 sich als Πανέλληνες bezeichnet'*, lasse ich nicht gelten; es ist nicht gesagt, daß der Chor dort sich selbst, und nicht vielmehr das mit einstürmende Parachoregem meine. Und geradezu gegen die Hypothese JStangers spricht der Umstand, daß V. 478 ff. — also in der Stelle, die nach ihm selber aus der ersten 'Eirene' herübergenommen ist, — die Lakoner unter den Ziehenden vorausgesetzt werden. Nach RArnoldt freilich (Chorpartien S. 55 ff.) hätten wir gar keinen Nebenchor anzunehmen; die von Trygaios angeredeten Lakoner, Argeier etc. wären unter dem Publicum zu suchen. Darnach wäre der höfliche Gruß ἀνδρες Μεγαρῆς, οὐκ ἐς κόρακας ἐρόησете (V. 500) an die Adresse der zur Beschwörung des Eides in Athen anwesenden und ins Theater eingeladenen megarischen Gesandten gerichtet; eine ebenso tactvolle wie politische Äußerung.



Beachtenswert ist die Stelle, wo Trygaios den zornigen Hermes besänftigt, indem er ihm den angeblichen Anschlag der Lichtgötter Helios und Selene gegen die Olympier verrät. V. 406 ff. 'Sie gehen damit um, Hellas an die Barbaren zu verraten'. — 'Und warum?' — 'Weil wir euch opfern, diese aber ihnen; deshalb wünschen sie unser Verderben, um dann selber göttlicher Ehren teilhaftig zu werden'. — 'Drum, meint Hermes, haben sie schon lange Tage unterschlagen<sup>1)</sup> und am Cyclus herumgenagt.' Was Hermes zuletzt vorbringt, muß ein ganz neuer Grund sein, der ihm eben eingefallen ist<sup>2)</sup>, Trygaios muß also etwas anderes gemeint haben. Nach dem Anlasse seines Verdachtes fragt Hermes nicht, er hat ihn also ohne weiteres verstanden, und die Zuschauer werden gleichfalls gewußt haben, worauf gezielt werde. Wir müssen es freilich erraten; aber wodurch sonst können Helios und Selene ihr Übelwollen den Hellenen offenbaren, als durch Finsternisse? Und zwar müssen wir, da von beiden Lichtern die Rede ist, an Verfinsterungen beider denken, die an einem für Athen bedeutungsvollen Momente kurz aufeinander gefolgt seien. Welche gemeint seien, darüber kann kein Zweifel obwalten; es sind dieselben, welche nach Aristophanes selber (Wolk. 581 ff.) der Wahl Kleons zum Strategen und seinem Zug nach Amphipolis vorausgingen.<sup>3)</sup> In dieser für ganz Hellas kritischen Zeit mußte eine so auffallende Naturerscheinung für Athen wie für Sparta das Schlimmste bedeuten; Hellas wird sich im Kampfe aufreiben — das mochte die Meinung gewesen sein — und eine leichte Beute für die Barbaren werden. Natürlich konnte aber von einer solchen Furcht i. J. 421, wo sich die Verfinsterungen nur für Kleon und Brasidas, die 'Mörserkeulen

---

1) An diesen Scherz erinnert lebhaft eine Parallele aus der Gegenwart. Im Ural besteht eine Secte, die den Sonntag am Mittwoch feiert, 'weil der Teufel Tage unterschlagen hat'. — 2) Dafür spricht schon die Partikel τὰὐτ' ἄρα. — 3) Wie man diese Schilderung auf ein Unwetter beziehen kann, sehe ich nicht ein. Der Ausdruck ἡ ἀλήνη δ' ἔβλεπε zum mindesten muß auf eine 'Eklipse' gehen. JBeloch freilich (d. att. Pol. s. Perikles 269 f.) versteht unter den ὀδοί die Straßen Athens und unter dem Ganzen eine νομηνία; aber war denn der Neumond ein so drohendes Naturphaenomen? — Die Sonnenfinsternis giebt auch er zu.

von Hellas', als unheilvoll erwiesen hatten, nicht mehr die Rede sein; und damit war auch die Insinuation des Trygaios beziehungslos geworden. Es spricht also alles dafür, daß der ganze Scherz zu Kleons Lebzeiten gedichtet worden ist. Ganz aufgeben mochte Aristophanes den hübschen Einfall nicht; es ist aber möglich, daß in der ersten 'Eirene' zwischen V. 408 und 409 noch einige Verse gestanden, in denen Trygaios den Grund seines Verdachtes darlegte.<sup>1)</sup> So ist auch im Anfang des Prologes stark gekürzt worden. Nach den Worten des Sklaven (V. 43 ff.) erwarten wir ein scherzhaftes Herumraten seitens der Zuschauer, worauf dann der andere Sklave mit V. 50 mit der Lösung des Rätsels herausrücken würde; so haben wir es in den 'Wespen'. Statt dessen wird die scharfsinnige Idee des Ioniers gar keiner Antwort gewürdigt; mit V. 49 ἀλλ' εἰκὼν τῷ καθάρῳ δώσω πτεῖν bricht der Sklave, der die Frage gestellt hat, plötzlich ab und entfernt sich. Hier ist also eine Lücke<sup>2)</sup>; was zwischen V. 48 und 50 stand, hat Aristophanes gestrichen, gewiß weil es durch den mittlerweile erfolgten Tod Kleons unpassend geworden war. —

Die Himmlischen sind ausgezogen, außer Hermes ist nur Polemos als Wächter der gefangenen Eirene zurückgeblieben. V. 236 kommt er lärmend heraus; Trygaios läuft erschrocken davon und versteckt sich, so daß er den Schrecklichen sieht (V. 239), von ihm aber nicht gesehen wird; mit V. 289 hat dieser die Bühne wieder verlassen, und Trygaios benutzt den Augenblick, um die Choreuten zu rufen. Singend und schreiend kommen sie hereingestürmt; Trygaios gebietet ihnen Schweigen, damit Polemos nicht aufmerksam werde; soweit ist alles in Ordnung. V. 361 will Trygaios an die Befreiung Eirenes

1) Wie die Beschuldigung des Trygaios im Epirrhema, so finden wir die des Hermes im Antepirrhema der 'Wolken' wieder. Cf. darüber ABöckh, Zur Geschichte der Mondcyclen der Hellenen (Neue Jahrb. für Phil., Suppl. I, S. 22 ff.). — 2) Einen Anhalt zu einer teilweisen Ausfüllung derselben könnte die Notiz bei Aelian (nat. an. I, 38) bieten: καθάρους δὲ κακόμοις θηρίοις εἴ τις ἐπιπράνει μύρου (cf. Eir. 169), οἳ δὲ τὴν εὐωδίαν οὐ φέρουσιν, ἀλλ' ἀποθνήσκουσιν. οὕτω τοῖ φασι καὶ τοὺς βυρσοδέψας συντραφέντας ἀέρι κακῷ βδελύττεσθαι μύρον. Sie erinnert zu auffallend an die Fiction des Aristophanes, um außer Zusammenhang mit ihr zu stehen.

gehen, da tritt ihm Hermes entgegen. 'Verwegener, was tust du? du bist verloren!' — 'Wieso?' — 'Weißt du nicht, daß Zeus den Tod verhängt hat, wenn einer sie zu befreien versucht?' Natürlich weiß er es nicht, und wir ebensowenig; V. 195 ff. hieß es, die Götter hätten ganz Hellas dem Polemos überantwortet und wären fortgezogen; dieser hätte dann aus eigener Machtvollkommenheit Eirene eingeschlossen; daß Zeus sich noch weiter um die ganze Angelegenheit gekümmert habe, war nicht zu ersehen. — 'Jetzt muß ich also sterben?' spottet Trygaios. — 'Ganz gewiß'. — 'So leihe mir drei Drachmen zu einem Ferkel'. Nun ist die Geduld des ἐπιούσιος erschöpft; er erhebt seine Stimme und ruft — doch wohl den Polemos, den Wächter Eirenes? Nein, Zeus selber. Wie sollte ihn aber dieser hören, da er doch πόρρω πάνυ fortgezogen ist, ὕπ' αὐτὸν ἀτεχνῶς τοῦρανοῦ τὸν κύτταρον? Es ist nicht gut, wenn der Märchendichter die Gesetze der phantastischen Welt verletzt, die er selber geschaffen hat; und das ist hier zweifellos geschehen. Nichtsdestoweniger würde ich mich nicht für berechtigt halten, die Schwierigkeit durch Zuhilfenahme der Diaskeue zu heben, wenn nicht ein äußeres Zeugnis dazu einlände. Zu V. 236 — wo Polemos zum ersten Male auftritt — bemerkt der Scholiast: ὁ Πόλεμος ἐξέρχεται θέλων τριῖψαι μυτιπτόν . . . τινές δέ φασι τὸν Δία ταῦτα λέγειν<sup>1)</sup>. Da Polemos in dieser selben Scene wiederholt genannt wird, so ist an ein Mißverständnis seitens der τινές nicht zu denken; ihre Ansicht ist bloß dann begreiflich, wenn in der ersten 'Eirene' eine parallele Scene vorhanden war, in welcher Zeus die Rolle des Polemos spielte. Und wenigstens für den ersten Teil dieser Consequenz haben wir auch eine anderweitige Bestätigung; es wird aus einer 'Eirene' der Vers ἰὼ Λακεδαίμον, τί ἄρα πείσει τήμερα; citiert, der im erhaltenen Stücke nicht vorkommt und doch eine Situation voraussetzt,

1) In ähnlicher Weise heißt es im Scholion zu V. 606 der 'Frösche' — es ist die Scene, wo Dionysos und Xanthias von Aiakos bezw. dem Sklaven der Unterwelt umschichtig Prügel bekommen — ἐνιοὶ δέ φασι πάντα αὐτὸν λέγειν τὸν Πλούτωνα, — d. h. daß die Rolle des Aiakos durch Pluton gespielt wurde —; doch ist das mit der Diorthose des Stückes nicht in Zusammenhang zu bringen. S. unten II, § 4.

die unserer Scene völlig analog ist. — Trat aber für Polemos Zeus selber auf, so ist es durchaus folgerecht, daß sich Hermes V. 376 an ihn wendet. Dies würde eine Überarbeitung des Prologes von V. 195 an voraussetzen.

Soviel darf demnach als sicher gelten: unsere 'Eirene' ist die Diaskeue eines verlorenen Dramas von gleichem Namen. Dieses letztere wurde aufgeführt nach der Wahl Kleons zum Strategen und vor seinem Tode, also an den großen Dionysien 422<sup>1)</sup>, genau ein Jahr vor der Aufführung des erhaltenen Stückes. Die Änderung muß umfassend gewesen sein; Zeus wurde durch Polemos, ferner Georgia (frgm. 294 K.) durch Opora oder Theoria oder beide ersetzt.

Hatte nun — um auf die Hauptfrage zurückzukommen — die erste 'Eirene' einen Agon? An sich steht dieser Möglichkeit nichts entgegen; sie wird zur Wahrscheinlichkeit, wenn man die Rolle des Zeus ins Auge faßt. Er hat es bei Todesstrafe verboten, Eirene ans Tageslicht zu fördern; Trygaios trotz seinem Verbote, und doch geht er ungestraft von hinnen? Schon GDroysen vermifst *'eine neue Gefährdung der befreiten Eirene seitens des Polemos'*; wie die Sachen stehen, löst sich die Schwierigkeit für Trygaios gar zu spielend. Der berechtigte Anstoß, den wir an der Entwicklung der Handlung im erhaltenen Stücke nehmen, würde aber im verlorenen um so größer sein, je höher Zeus steht als Polemos.

Aber wagen wir einmal die Vermutung, Zeus habe Eirene von neuem gefährdet. Gerade wie sich Trygaios und die Seinen zum Feste rüsten, zwischen Parodos und Parabase — die in unserem Stück fast unmittelbar aneinanderstoßen — kommt er vom Himmel herab in der besten Absicht, Trygaios zu ἐπιρῶσαι. Wie mag sich die Handlung entwickelt haben? Trygaios muß am Leben bleiben; also hat er Zeus überzeugt? also hat jemand widersprochen? — denn daß Zeus die Sache des Polemos gegen einen Sterblichen vertrete, geziemt nicht der Würde des obersten Gottes. Trifft das aber zu, so gab es auch einen Streit — einen Agon.

Wer mag nun der Gegner des Trygaios gewesen sein?

1) Zu diesem Resultat kommen auch GDroysen und JStanger.

Zeus nicht; der war zum Richter berufen. Polemos existiert für die erste 'Eirene' nicht. Sehen wir uns unter den Menschen um — wer war der größte Feind Eirenes? In erster Linie natürlich Kleon; aber ihn aus Thrakien herzcitieren hatte seine Schwierigkeit. Lamachos? Der hatte in den 'Acharnern' sein Teil bekommen. Nun bleibt nur einer übrig — der Mann, bei dessen Erwähnung die Göttin voll Abscheu sich abwendet (V. 681), der nach Kleon der eifrigste Kriegspolitiker war, der noch vor zwei Jahren hundert Schiffe gegen Karthago ausrüsten wollte — Hyperbolos. Die Hypothese, daß er und kein anderer der Gegner des Trygaios war, ist gar nicht so gewagt, wie sie auf den ersten Blick erscheinen mag.<sup>1)</sup> Denn wie ist es sonst zu erklären, daß Trygaios sich V. 920 ff. rühmt

δεινῶν ἀπαλλάξας πόνων  
τὸν δημότην  
καὶ τὸν γεωργικὸν λεῶν  
'Υπέβολόν τε παύσας<sup>2)</sup>?)

κᾶτα τῷ τρόπῳ οὐκ ἠσθόμεν ἀγαθὸν τοσοῦτον λαβῶν; konnte Hyperbolos fragen; denn von ihm ist, abgesehen von V. 681, wo er als προκτάτης genannt ist, im ganzen Stücke nicht die Rede gewesen. Nun könnte man allerdings einwenden, daß eben durch die Befreiung Eirenes Hyperbolos das Handwerk gelegt worden ist; die Beweiskraft dieses Einwandes ist gerade groß genug, um meine Vermutung nicht als sicher erscheinen zu lassen. Doch wird man immerhin zugestehen, daß sie manches für sich hat.

1) Den Umstand, daß Aristophanes Wolk. 551 ff. sich selbst unter den Komikern, die Hyperbolos aufs Korn genommen hatten, nicht anführt, wird niemand gegen meine Vermutung ins Feld führen. Kam auch Hyperbolos in der ersten 'Eirene' übel weg, so war diese Komödie doch nicht in dem Sinne gegen ihn gerichtet, wie etwa der 'Marikas', die 'Αρτοπύλιδες und der 'Hyperbolos', oder wie die 'Ritter' gegen Kleon. — 2) Ebenso heißt es V. 1319 ὀρχησαμένους καὶ σπείσαντας καὶ 'Υπέβολον ἐξελάσαντας. Wer an dieser Scene Anstoß nimmt (REnger Rh. M. IX, S. 754; JStanger a. a. O. S. 39), der hat das Ballet nicht in Betracht gezogen, das zwischen V. 1316 und 1317 anzusetzen ist. Hierauf bezieht sich das Wort ὀρχησαμένους; das σπείσαντας auf die Einweihung der Eirene; die Austreibung des Hyperbolos muß mithin dieser vorausgegangen sein.

Dem sei indessen wie ihm wolle; einen Agon hat die erste 'Eirene' auf jeden Fall gehabt, und das ist alles, was hier zu beweisen war.

Allein wie ist der Umstand zu erklären, daß die zweite 'Eirene', die doch auch ein aufgeführtes, also fertiges Stück ist, trotz alledem des Agons entbehrt? Sie steht — auf die 'Thesmophoriazusen' möge man sich nicht vor der Zeit berufen — mit dieser Eigenschaft ganz vereinzelt da, ihre aufsergewöhnliche Stellung muß einen aufsergewöhnlichen Grund haben. Der Agon ist nach dem Gesagten die Katastrophe der Komoedie; eine Komoedie ohne Agon ist ebenso wenig eine Komoedie, wie eine Tragoedie ohne Katastrophe eine Tragoedie sein würde. Unter den fertigen Dramen Schillers, beispielshalber, findet sich nur eins, welches keine Katastrophe enthält — die 'Huldigung der Künste'; es ist aber auch keine Tragoedie, sondern ein Gelegenheitsfestspiel.

Dasselbe ist von unserem Stücke anzunehmen. Die zweite 'Eirene' war keine Komoedie; ihre Interesse lag nicht in ihr selber, sondern in einem fremden Elemente, dem sie nur zum Beiwerk diente. Kurz, sie war ein Weihefestspiel.

Die Rolle, welche Eirene selbst in unserem Stücke spielt, hat viel auffallendes. Mit Recht wundert sich Trygaios (V. 657), daß sie kein Wort redet<sup>1)</sup>; wenn ihm Hermes als Grund ihres Schweigens den Zorn angiebt, den die Mißhandlung seitens der Athener bei ihr hervorgerufen hat, so wissen wir, was wir davon zu denken haben; es ist ein Versuch, die komische Fiction aufrecht zu erhalten. Der wahre Grund war, Eirene durfte oder konnte nicht reden. Das erste trifft nicht zu; in den meisten Szenen des Stückes sind nur zwei Schauspieler anwesend, so daß die Rolle der Eirene recht wohl von einem dritten gespielt werden durfte. Also konnte die Göttin nicht reden; und das ist nur natürlich, da sie nach Eupolis und Platon d. K.<sup>2)</sup> eine Statue war. Doch ist da-

1) Hier mag auf die Verwandtschaft dieses Motives mit der 'Alkestis' des Euripides hingewiesen werden. In ganz analoger Weise, wie hier Eirene, wird dort Alkestis befreit; sie kehrt zurück, aber die Sprache ist ihr noch nicht wiedergegeben. — 2) Schol. Plat. p. 331 B. *Κωμμοδείται δὲ* (Aristophanes) *ὅτι καὶ τὸ τῆς Εἰρήνης κολλοκακῶν ἔειπεν ἄγαλμα,*

mit die Schwierigkeit nicht gelöst, sie wird erst groß. Wir wissen, daß in der ersten 'Eirene' wenigstens Georgia durch einen Schauspieler gegeben wurde, und die Analogie verlangt, daß wir von Eirene dasselbe annehmen<sup>1)</sup>); was mag den Dichter veranlaßt haben, ihre Rolle im zweiten Stücke in einer für uns wenigstens sehr ungenießbaren Weise durch ein Standbild<sup>2)</sup> spielen zu lassen? Diese Frage ist um so berechtigter, da die beiden übrigen Göttinnen<sup>3)</sup>, Opora und Theoria,

Ἐσπολις Αὐτολύκῳ, Πλάτων Νίκαις. Wenn TBergk (a. O. S. 1064) bemerkt, Aristophanes wäre verspottet worden, weil er das Kolossalbild der Eirene zwar ans Licht gefördert, aber nicht zweckmäßig zu verwenden verstanden habe, da es die ganze Zeit müßig dastehe und weder handle noch rede, so verstehe ich ihn nicht recht. Was kann eine Statue anders tun, als stehen? — 1) Das haben auch sämtliche Interpreten getan. — 2) Nur eine Stelle könnte den Leser an dieser Auffassung irre machen: V. 682 αὖτη, τί ποιεῖς; τὴν κεφαλὴν ποῖ περιδείεις; Da niemand gern an einen pagodenhaft beweglichen Kopf denken wird, so wird angenommen werden müssen, die Statue sei auf einem drehbaren Podium gestanden. Möglicherweise stammt der Vers auch aus der ersten 'Eirene'. — 3) Göttinnen sind sie, obgleich sie — namentlich Theoria — ziemlich unehrerbietig behandelt werden; V. 524 treten sie mit ihren Attributen auf und werden an diesen von Trygaios ohne weiteres erkannt. Nach der Meinung der Hellenen hatte das Beilager mit Göttinnen für die Sterblichen Auszehrung zur Folge (s. Hymn. a. Aphr. V. 189 ἐπεὶ οὐ βιοθάλμιος ἀνήρ γίγνεται, ὅστε θεαῖς εὐνάζεται ἀθανάτην), es ist daher ganz in der Ordnung, daß Trygaios, als ihm Opora zum Weibe gegeben wird, voll Besorgnis Hermes fragt, ob der Genuß der Opora ihm nicht schaden werde. Hermes versteht die Frage absichtlich falsch; da Opora auch Obst bedeutet, so antwortet er ihm: 'nein, du mußt nur Poleithee hinterher trinken.' Polei wurde nämlich, wie noch jetzt, von den Griechen gegen Verdauungsbeschwerden getrunken (cf. Fraas, Syn. plant. flor. classicae S. 177; Lenz, Botanik der alten Griechen und Römer S. 515). Mit ähnlichem Doppelsinn schreibt (Aelian 'Bauernbriefe' 7) der Landmann Derkyllus an seine Freundin Opora (Opora als Hetaerename auch bei Alexis AMein. FCG III, 459): τῆς Ὀπίρας οὐν καταλάσας (so für das überlieferte καταγέλασας AMeineke Herm. I, 421 ff.; RHercher καταπειράσας) τί ἀδικῶ; ἐπεὶ τὰ τε ἄλλα καὶ ἐφοικόν ἐς ἔρωτα τὸ ὄνομα, καὶ ταῦτα ἀνδρὶ γεωργίᾳ ζῶντι. Ich denke, diese Erklärung dürfte der Wahrheit näher kommen, als der unsaubere Einfall von JRichter (z. d. St.). Zu bemerken hätte ich gegen diesen noch, daß βληχῶ in der von JRichter citierten Stelle der 'Lysistrate' deshalb τὴν ἐπανθοῦσαν τρίχα bedeutet, weil von einer Thebanerin die Rede ist und βληχῶ das Wahrzeichen Boiotiens ist; hier würde es niemand verstehen.

wenigstens als lebende Wesen auftreten. Sicher muß es mit der Kolossalstatue der Eirene eine eigene Bewandnis gehabt haben. Wie, wenn sie den Hauptanziehungspunct der Komödie gebildet hätte?

Der Käfer, auf dem Trygaios gen Himmel fährt, wird vermöge eines Krahnens, der auf dem Schnürboden befestigt ist, in Bewegung gesetzt.<sup>1)</sup> V. 177 ist er auf dem Episkenion, wo sich der Palast des Zeus befindet, angelangt, Trygaios steigt ab und der Käfer schwebt empor, bis er oben auf dem Schnürboden verschwindet. Für die fingierte Welt der Komödie befindet sich dort der κύτταρος des Himmels; daher antwortet Hermes, als ihn Trygaios nach dem Käfer fragt, Zeus habe ihn zu sich aufgenommen. Doch wird jeder zugeben, daß dieses nur eine komische Ausflucht ist; es ist nicht abzusehen, warum Aristophanes den grandiosen Gedanken, Trygaios zum Jubel des versammelten Volkes auf seinem Mistkäfer niederschweben zu lassen, aufgegeben haben sollte, wenn ihn nicht äußere Gründe gewichtiger Natur dazu gezwungen hätten. Und diese Gründe bestanden darin, daß der Krahn inzwischen notwendig geworden war, um Eirene samt ihrem Postament vom Himmel zur Erde zu bringen. Das liegt in den Worten des Aristophanes selber (V. 725 f. ΤΡΥ. πῶς δῆτ' ἐγὼ καταβήσομαι; ΕΡΜ. θάρρει, καλῶς, τηδὶ παρ' αὐτὴν τὴν θεόν.) ausgedrückt; Trygaios und die beiden Mädchen werden mit Eirene zusammen auf demselben Gestell herabgelassen. Das wäre alles nicht nötig gewesen, wenn Eirene ein lebendes Wesen, oder auch eine Strohpuppe gewesen wäre; der complicierte Apparat läßt uns auf etwas Großes — auf ein Marmor- oder Erzbild — schließen.

Und das war auch unsere Eirene. Nur unter dieser Voraussetzung wird eine Scene verständlich, die bis jetzt auf alle Leser ihre Wirkung verfehlt hat — die Scene, wo Hermes die Choreuten und Trygaios über die Schicksale Eirenes belehrt. Wenn er mit den Worten anfängt (V. 605):

πρῶτα μὲν γὰρ ἤρξαν' αὐτῆς Φειδίας πράξας κακῶς<sup>2)</sup>,

1) Die Ausstattungsfrage ist in der Hauptsache richtig von J. Richter (proll. zur Ausgabe des Stückes cap. II) auseinandergesetzt worden. —

2) Wir müssen, so hart es auch klingt, das ἤρξαντο prägnant ver-



so fragt man sich erstaunt, was in aller Welt Pheidias mit dem Losbruche des peloponnesischen Krieges zu tun habe. Im Hinblick aber auf das Standbild Eirenes wird es sofort verständlich; der Zuhörer legt sich die Sache etwa so zurecht: Dieses Standbild hat Pheidias begonnen, doch überraschte ihn der Tod bei der Arbeit; nachher war die Gelegenheit, die Statue fertig zu stellen, nicht mehr da, und jetzt endlich hat ein Schüler des Pheidias das Werk seines Meisters vollendet. Und nur unter dieser Voraussetzung wird die Antwort des Chors verständlich. 'Traun, das habe ich nicht gewußt, daß Pheidias ihr Anverwandter ist; drum ist sie also so schön!' Der Mehrzahl des anwesenden Publikums war die Urheber-schaft des Pheidias an der Statue, die unter dem Namen des Schülers ging, unbekannt.

Diese 'Eirene des Pheidias' werden wir uns im wesentlichen nach der erhaltenen, einige Jahrzehnte jüngeren Eirene des Kephisodotos (der sog. Leukothea in München) zu reconstituieren haben. Den Plutos hielt wahrscheinlich auch sie auf den Armen, da er einmal zur Vorstellung der Ειρήνη βαθύ-πλουτος gehört; in der Rechten hob sie vielleicht — wie der Hermes von Olympia — eine Traube empor, woraus die Anrede βοτρυόδωρος, womit Trygaios sie bei ihrem Erscheinen begrüßt, sich erklären würde (cf. V. 308 φιλαμπελωτάτη).

Eine Eirene, von Pheidias' Hand begonnen, war gewiß ein Ereignis für das kunstliebende Publicum in Athen. Daß sie ein Cultusbild war, versteht sich; ihr Platz war fortan in einem eigenen Tempel. Sonst pflegen die Cultusbilder in ihren Heiligtümern geweiht zu werden; in einem Falle aber, wie der vorliegende, wo der zu errichtende Cultus der Eirene<sup>1)</sup> den

---

stehen: 'liefs sie unvollendet.' An der Stelle ist begreiflicherweise vielfach geändert worden; die Aufzählung der Conjecturen darf ich mir um so mehr erlassen (teilweise zusammengestellt von HMüller-Strübing, Fl. Jb. 117, 762 ff.), da die Richtigkeit der Überlieferung leicht erwiesen werden kann. Die Annahme einer Lücke wäre ebenso verfehlt, wie eine Athetese (s. u. B IV, § 2); αὐτῆς ist geschützt durch die Antwort des Trygaios (s. HMüller-Strübing a. O.), ebenso die übrigen Worte bis auf ἤρξατο; und dies ist von allen vorgeschlagenen noch die beste Lesart.

— 1) Ganz neu war er nicht. Zuerst hatte Kimon (Plut. Kim. 13) einen

ganzen Frieden, das Werk der reichen Partei des Nikias, Athen und Hellas empfehlen sollte, war es nur natürlich, wenn für die Einweihung ein Festplatz gewünscht wurde, der die Zuschauer nach Tausenden fassen konnte; und dazu war kein Raum geeigneter, als der geheiligte Boden des Dionysos-theaters.

Aristophanes muß sich leicht haben bereden lassen, seine vor einem Jahr aufgeführte Komoedie zum Weihefestspiel herzugeben, da mit dem Friedensschlusse auch seine Wünsche erfüllt werden sollten. Neben dem Hauptereignis des Tages konnte sie nur auf den kleineren Teil des Interesses rechnen. So kann es denn nicht auffallen, daß wir in ihr den Teil vermissen, der sonst die Komoedie zur Komoedie macht — den Agon; wo sich alle im Genusse des Friedens befanden, wäre es lästig und unzweckmäÙig gewesen, ihn noch in Frage zu stellen.

Zu Anfang des Dramas, wo niemand in der verdeckten Höhle des Episkenions die Eirene ahnt und aller Aufmerksamkeit sich auf die Handlung concentrirt, entspricht diese den Erwartungen vollkommen; die märchenhaft reizvolle, und doch packend komische Erfindung des fliegenden Riesenkäfers ist noch jetzt jedem bekannt und lieb, der jemals den Namen Aristophanes gehört hat. Sobald aber Hermes auf die Grotte der Eirene hingewiesen hat, fühlt jeder, daß das Ende der Handlung nahe sei; die leicht hinweggeräumten Hindernisse dienen nur dazu, die Spannung zu steigern; bald ist der Moment der Erlösung da. Nach einer letzten, äußersten Anstrengung des Trygaios und der Choreuten fällt der Verschluss, und mit einem Mal steht das schöne Kunstwerk vor den Augen des Zuschauers. Nun zieht sich die Komoedie bescheiden in die dienende Stellung zurück, die ihr in Gegenwart der Göttin selber zukommt; was jetzt folgt, gruppiert sich um die Statue, wie eine Schale um ihren Kern; während des unbedeutenden Gespräches des Trygaios mit Hermes

---

Altar der Eirene gestiftet; eine Erneuerung des Cultus durch Timotheos (Corn. Nep., Tim. II) war wohl die Veranlassung für Kephisodot, seine Eirene zu bilden.

(V. 520 ff.) und des folgenden Preisgesanges (V. 582 ff.) hat sich das Publicum von seinem Erstaunen erholt, und nun wird es über die Herkunft des Standbildes belehrt (V. 601 ff.); dann folgt ein im großen und ganzen versöhnend gehaltener Dialog zwischen Eirene, für die Hermes das Wort führt, und Trygaios. Nun mußte eine Pause eintreten, damit Eirene auf die Erde niedergelassen werden konnte; hier war eine Parabase am Platze, die gleichfalls in ihrer Bedeutungslosigkeit — die Epirrhemen, sonst der anziehendste Teil, fehlen hier — die Aufmerksamkeit der Zuschauer nur wenig vom schönen Schauspiele auf der Bühne ablenkte, wo mittlerweile Eirene auf ihrem Postament, ihr zu den Seiten die Herbstwonne und die Festlust, ihr zu Füßen der attische Landmann Trygaios — gewiß ein prächtiges lebendes Bild — sanft zur Erde niederschwebten. Wie der Chor das letzte Wort gesungen hat, steigt Trygaios herab; es folgen zwei parallele Szenen (V. 819 ff., 868 ff.), in denen über Opora und Theoria verfügt wird, und nun kehrt die Handlung, wenn von einer solchen die Rede sein kann, zu Eirene zurück. In einer langen Scene (V. 922—1126) erfolgt die Weihe ihres Bildes, und zwar nicht die fingierte, sondern die wirkliche Weihe, nach deren Vollendung die Statue als heilig galt. Dafür spricht vor allem der Umstand, daß sie vor den Augen der Zuschauer erfolgt; sonst pflegt Aristophanes die heilige Handlung hinter die Coullissen zu verlegen (Vög. 1056 f., Plut. 795 ff.), teils um dem Publicum die Weile nicht lang zu machen, teils gewiß aus Scheu, das Ehrwürdige zu profanieren. Wenn in der Weihescene manches vorkommt, was uns nicht ganz am Platze zu sein scheint, so hat das nichts zu sagen; in Hellas war es am Platze, wie die Etymologie des Wortes βωμολόχος beweist. Es handelt sich um ein Freudenopfer, die hellenischen Götter zürnen nicht, wenn die Menschen fröhlich sind.<sup>1)</sup> Und das muß jeder zugeben — unter der Annahme, das Opfer sei nur fictiv, ist die ganze Scene unaus-

1) Es beruht daher auf einer gründlichen Verkennung sowohl der antiken Auffassung im allgemeinen wie auch unserer Komödie im besonderen, wenn TRÖtscher (a. O. S. 371) in der 'Eirene' 'das ganze Opfer lächerlich gemacht' findet.

stehlich; unter der Annahme dagegen, die hier befürwortet wird, beansprucht sie dasselbe Interesse, wie jede andere heilige Handlung auch. — Wie die Weihe zu Ende ist, tritt wieder eine Pause ein, indem die Statue weggerollt wird; die Pause wird durch die zweite Parabase ausgefüllt, die auch die Epirrhemen enthält. Überhaupt lebt mit der Entfernung der Eirene die Handlung wieder auf; was jetzt kommt, die übermütigen Scherze des Trygaios mit den Waffenhändlern, mit den Buben des Lamachos und Kleonymos, ist geradezu reizend, und nicht minder der fröhliche Schlufsgesang.<sup>1)</sup>

Die Tatsache also, daß die erhaltene 'Eirene' des Agons entbehrt, ist durch die eben beendete Untersuchung nicht hinweggeräumt, sondern nur erklärt worden. Mit den Resultaten derselben dürfen wir uns trotzdem zufrieden erklären; denn wenn auch der Archäologe mit der nachgewiesenen Eirene des Pheidias, die vorläufig noch durch keine bildliche Darstellung ihm veranschaulicht wird, nicht viel wird zu beginnen wissen, so liegt doch für die Philologie, wie mich dünkt, ein Fortschritt darin, daß wir die 'Eirene' nicht mehr für eine der schwächsten Komödien des Meisters, sondern für das sinn-

1) Die Ausnahmestellung, die hiernach unserer Komödie zukommt, kann auch durch eine Erwägung grundverschiedener Art erwiesen werden. Daß die altattische Komödie als solche nur Männer zu Zuschauern hatte, steht hinreichend fest (cf. WAPassow Darmst. philol. Zft. 1837 N. 39; MEgger hist. de la crit. 504 ff.). Ebenso sicher ist aber, daß der Aufführung der 'Eirene' Frauen beiwohnten, und zwar Bürgerinnen, nicht etwa Hetaeren. V. 953 fragt Trygaios den Sklaven, ob er Gerste unters Publikum geworfen habe; der Sklave antwortet:

νή τόν 'Ερμήν, ὡςτε γέ  
τούτων ὄσοι πέρ εἰσι τῶν θεωμένων  
οὐκ ἔστιν οὐδεὶς, ὅστις οὐ κριθὴν ἔχει.

ΤΡΥΓΑΙΟΣ.

οὐχ αἱ γυναῖκες γ' ἔλαβον.

ΟΙΚΕΤΗΣ.

ἀλλ' εἰς ἑστέραν

δῶκουσιν αὐτάς ἄνδρες.

Daß demnach unter den θεώμενοι auch Frauen waren — und zwar von den Männern geschieden, etwa in den oberen Sitzreihen — ist nicht anzuzweifeln. Ehrbarer ist unser Stück deswegen nicht, doch hat das nichts zu sagen.

reichste und artigste Weihefestspiel halten dürfen, das je gedichtet und gegeben worden ist.

Und die 'Thesmophoriazusen'? — Hier scheint die § 10. Sachlage auf den ersten Blick ganz hoffnungslos. Allerdings wissen wir, daß es noch eine andere Komoedie des Aristophanes mit diesem Titel gab; allein von Casaubonus<sup>1)</sup> bis TKock<sup>2)</sup> sind alle darüber einig, daß diese verlorene Komoedie einen von der erhaltenen völlig verschiedenen Stoff behandelt hat. Und zwar tritt diese Behauptung immer in so sicherer, kategorischer Form auf, daß man ein Axiom oder Dogma der Philologie vor sich zu haben glaubt.

Wenn beide Schalen einer empfindlichen Wage gleich leer sind, giebt eine Flaumfeder den Ausschlag. Als eine solche hat sich im vorliegenden Falle das Zeugnis des Athenaios<sup>3)</sup> erwiesen: Ἀριστοφάνους τὰς δευτέρας Θεσμοφοριαζούσας Δημήτριος ὁ Τροιζήνιος Θεσμοφοριακάσας ἐπιγράφει. Das erhaltene Stück spielt am dritten Tage der Thesmophorien, der Nesteia; die Worte des Demetrios liefern uns, combinirt mit Frgm. 335 K., den dankenswerten Beweis, daß die verlorene Komoedie am letzten Tage, der Kalligeneia spielte. Nun weiß jeder, der die 'Thesmophoriazusen' gelesen hat, daß der Tag des Festes auf die Handlung den allergeringsten Einfluß ausübt; so wie sie ist, könnte die Komoedie ebensogut an den Stenien oder Skiren, überhaupt — da die heilige Handlung auf der Bühne nicht dargestellt werden durfte — an jedem Frauenfest spielen.

Es wäre daher besser gewesen, die Frage vorläufig unentschieden zu lassen<sup>4)</sup>, besonders, da die andere Wagschale bereits mit einem ganz beachtungswerten Gewichte belastet war — der durch Praecedenzfälle gestützten Forderung des gesunden Menschenverstandes, daß verschiedene Dramen verschiedene Titel haben. Doch mag diese einstweilen auf sich beruhen; nach dem Gesagten werde ich nicht zu kühn

1) Zu Athenaios I, 29 A. — 2) CAF I, S. 482. — 3) a. O. —

4) Der begangene Irrtum hat denn auch andere zur Folge gehabt. Nach Tbergk (bei Ameineke FCG II, 2, S. 1075) und TKock wäre das verlorene Stück die Fortsetzung des erhaltenen gewesen: eine 'Dilogie', die sich in ihrer Vereinsamung wunderlich genug ausnimmt.

scheinen, wenn ich den Boden in dieser Hinsicht für durchaus neutral erkläre. Wichtiger ist ein anderer Umstand; wenn auch zugegeben werden mag, daß von den beiden Stücken das spätere die Diaskeue des früheren ist, so scheint damit für die hier behandelte Frage nicht viel gewonnen zu sein, da das verlorene Stück häufig als die *Θεσμοφοριάζουσαι δεύτεραι* citiert wird, das erhaltene demnach für das frühere gehalten werden muß. Dem gegenüber muß jedoch auf das entschiedenste betont werden, daß bei vielen Grammatikern<sup>1)</sup> keineswegs das chronologische Verhältnis für die Bezeichnungen *πρότεραι* (oder *α'*) und *δευτέρααι* (oder *ετρααι*, oder *β'*) maßgebend war, sondern das gelesene, in den Handausgaben verbreitete Stück das erste, das unzugänglichere das zweite hieß. Zwei Beispiele dieses Sprachgebrauches sind bereits angeführt worden<sup>2)</sup>; das eine Mal führt Athenaios<sup>3)</sup> die VV. 1196—1200, das andere Mal der Scholiast Platons<sup>4)</sup> den V. 1417 des Nebenagons unter den 'ersten Wolken' an, obgleich beide Stellen der zweiten Bearbeitung angehören. Ferner wird ein Fragment der verlorenen 'Thesmophoriazusen' (334 K) von Hephaestion unter *πρότεραι Θεσμ.* citiert. So wird es endlich auch zu erklären sein, wenn die Scholiasten den verlorenen 'Plutos' als den zweiten bezeichnen.<sup>5)</sup> Wir würden das Verzeichnis leicht vermehren können, wenn unsere Quellen nicht die leidige Gewohnheit hätten, bei wiederholten Komoedien die Zusätze *πρότερος* und *δευτερος* auszulassen. Doch wird schon das Angeführte hinreichen, um auch für die Zeitfrage den Boden neutral erscheinen zu lassen. Und nun muß hervorgehoben werden, daß dieselben Praecedenzfälle, welche zu Gunsten der Diaskeue sprechen, auch die Ansicht empfehlen, daß die 'Nesteia' — so will ich das erhaltene Stück im Gegensatz zur 'Kalligeneia', dem verlorenen, nennen — die Überarbeitung der Komoedie sei. Die 'Acharner', die 'Wolken', die 'Eirene', der 'Plutos' sind uns in der Über-

1) Dieser Gesichtspunct könnte sich für die grammatische Quellenkunde als nicht unfruchtbar erweisen. Sicher hing der Sprachgebrauch nicht von der Willkür jedes einzelnen Grammatikers ab, sondern war an gewisse Schulen gebunden. — 2) S. 43 A 4. — 3) IV, 171 C. — 4) 465 Bekker. — 5) Zu V. 173 u. a.

arbeitung erhalten; und seltsam wäre es in der Tat, wenn in die Handausgabe der aristophanischen Lustspiele die ersten, nicht die zweiten Auflagen aufgenommen wären.

Doch soll das nicht mehr sein, als ein Versuch, die Grundlosigkeit der allgemein gehegten Ansicht über das Verhältnis der beiden 'Thesmophoriazusen' zu einander darzutun. Wenn ich der Meinung bin, daß die 'Nesteia' die Überarbeitung der 'Kalligeneia' ist, so sind es — abgesehen vom fehlenden Agon — Gründe zwingendster Art, die mich dazu bewegen. Ich beginne mit dem Augenfälligsten.

Der mittlere Tag der Thesmophorien war nicht bloß für die Menschen, sondern auch für die Götter ein Tag der Trauer und des Fastens. Es wurden keine Opfer dargebracht; dies geht nicht bloß aus der Gegenüberstellung beim Scholiasten<sup>1)</sup> hervor — τῆ μέσῃ τῶν Θεσμοφορίων ἡ μάλισθ' ἡμῖν χολή· ἐν γὰρ ταῖς ἄλλαις ἡμέραις περὶ τὰς θυσίας γίνονται — sondern noch viel zwingender aus den Worten des Aristophanes selbst; Vög. 1519 sagt Prometheus:

ἄλλ' ὡςπερὶ Θεσμοφορίοις νηστεύομεν  
ἄνευ θηλῶν.

Im allgemeinen wird diese Bestimmung auch in unserer 'Nesteia' vorausgesetzt. Die durstige Mika kann zwar ihres Weinschlauchs nicht entbehren, doch muß sie ihn als Kind verkleiden und so durchschmuggeln; auch scheint sie ihren Hunger mit einem Sesamkuchen gestillt zu haben, aber so heimlich, daß nur Mnesilochos es weiß (V. 570). Nun aber sagt Mnesilochos (V. 284 f.) zu seiner Begleiterin:

᾽Ω Θράττα, τὴν κίςτην κάθελε, κᾶτ' ἔξελε  
τὰ πόπαν', ὅπως λαβοῦσα θύσω ταῖν θεαῖν.<sup>2)</sup>

Hierin liegt ein Widerspruch, der nur durch die Annahme, daß wir es mit einem Überbleibsel aus der 'Kalligeneia' zu

1) Zu V. 376. — 2) FV Fritzsche (de Thesmophoriazusiis Comici posterioribus S. 7) verfällt auf die verzweifelte Idee, daß Mnesilochos aus der Rolle falle: *'quod autem Mnesilochus sacrificium deabus offert, laedit nimirum morem patrium et infeliciter, ut alias (wo denn?), personam agit mulieris'* — gewiß der beste Beweis, daß der Stelle mit den gewöhnlichen Mitteln der Exegese nicht beizukommen ist.

tun haben, erklärt, wenn auch nicht beseitigt wird. Dafs am Feste der Kalligeneia viel geopfert wurde, ist bekannt.<sup>1)</sup>

Ein weiteres Bedenken. Nachdem ihm Thratta das Verlangte gereicht, sagt Mnesilochos zu ihr: 'jetzt, Thratta, entferne dich,

δούλοις γὰρ οὐκ ἔξεστ' ἀκούειν τῶν λόγων'.<sup>2)</sup>

Wir verstehen das so, dafs nur Freie im Thesmophorion anwesend sind. Aber das Folgende rechtfertigt unsere Erwartung nicht; nicht nur Mika läfst sich von ihrer Mania bedienen (V. 728), auch die anderen Frauen haben ihre Dienerinnen bei sich (V. 537). Man sieht daraus, dafs die Sklavinnen nicht zu jeder Zeit vom Thesmophorion ausgeschlossen waren. Combiniert man diese Tatsache mit der bekannten Stelle des Isaios<sup>3)</sup>, so wird man annehmen dürfen, dafs die Festplätze den Sklavinnen nur während der Opfer unzugänglich waren, in der übrigen Zeit aber von ihnen betreten werden durften. Wendet man das auf die Thesmophorien an, so ist die Anwesenheit der Unfreien an der Nesteia, wo nicht geopfert wurde, weiter nicht auffällig; wohl aber wäre sie es am Feste der Kalligeneia. Es wird also jede Schwierigkeit durch die Annahme beseitigt, dafs die Unterhaltung des Mnesilochos mit Thratta der 'Kalligeneia', der Zank V. 53 ff. (= Agon N, s. u.) und die Telephosszene V. 684 ff. der 'Nesteia' angehört.

1) In aller Kürze möchte ich bemerken, dafs die verzweifelte Frage nach den Kalendertagen der Thesmophorien (s. AMommsen Heortologie 291 ff.) ebenfalls durch meine Annahme gelöst wird. — Der vielbesprochene Vers 80

ἔπει τρίτη ἔστι Θεσμοφορίων ἡ μένη

lautete in der 'Kalligeneia' ἔπειπερ ἔστι Θ. ἡ τρίτη, in der 'Nesteia' ἔπειπερ ἔστι Θ. ἡ μένη. — 2) An dem Verse nimmt auch AMeineke Anstofs, der ihn aber mit leichter Hand streicht. — 3) De Phil. hered. p. 49, 3 ἡ δὲ τούτων μήτηρ . . . οὔσα δούλη καὶ ἅπαντα τὸν χρόνον αἰσχροῦς βιοῦσα, ἣν οὔτε παρελθεῖν εἴσω τοῦ ἱεροῦ ἔδει οὔτ' ἰδεῖν τῶν ἔνδον οὐδέν, οὔσης τῆς θυσίας ταύταις ταῖς θεαῖς ἐτόλμησε συμπέμψαι τὴν πομπὴν καὶ εἰσελθεῖν εἰς τὸ ἱερόν καὶ ἰδεῖν ἃ οὐκ ἔξδον αὐτῇ. Das Verbot, den heiligen Raum überhaupt zu betreten, wird in der sonstigen Nichtswürdigkeit der Person seine Begründung haben; als Gesetz dürfen wir, streng genommen, nur das Verbot fassen, an den θυσίαι und πομπαί teilzunehmen. Cf. [Dem.] Neaer. 74 ff.



Auch an die Person des Mnesilochos knüpft sich eine Schwierigkeit. Mit Recht hat EHiller<sup>1)</sup> darauf aufmerksam gemacht, daß Aristophanes nur einen fingierten κηδεστής<sup>2)</sup> auftreten läßt; nirgends wird er Mnesilochos genannt, und manche Züge (namentlich V. 1206) passen nicht auf den Schwiegervater des Euripides. Wenn er aber glaubt, der Name Mnesilochos rühre von späteren Erklärern des Euripides her, so kann ich ihm nicht beipflichten; die übrigen Beispiele, die er aus Aristophanes anführt, gehören — mit Ausnahme des Nikias, Demosthenes und Kleon, mit denen es eine durchaus eigenartige Bewandnis hat — sämtlich Stücken an, deren Diaskeue teils feststeht, teils anzunehmen ist (Kephisophon aus den 'Acharnern', Pasion, Arynias und Chairephon aus den 'Wolken', Aiakos aus den 'Fröschen'), und das ist kein Zufall. Irre ich nicht, so ist in der 'Kalligeneia' tatsächlich Mnesilochos aufgetreten; in der 'Nesteia' hat der Dichter ein beliebiges 'Vetter' des Euripides für ihn eingesetzt, — vermutlich weil Mnesilochos inzwischen gestorben war. Eine Bestätigung finde ich in V. 289 aus derselben Unterhaltung mit Thratta; denn das — freilich nur das — scheint mir JAHartung<sup>3)</sup> mit Recht betont zu haben, daß in den Worten des Mnesilochos

καὶ τὴν θυγατέρα Χοῖρον ἀνδρός μοι τυχεῖν

eine Anspielung auf den Namen Choiriles, der Tochter des Mnesilochos liegt. Ist aber die Tochter — Choirile, so ist der Betende kein anderer als Mnesilochos, und das Gesetz der Komödie verlangt, daß er dem Publicum vorgestellt werde.

1) 'Über einige Personenbezeichnungen griechischer Dramen' Hermes VIII, 449 ff. — 2) Das Wort bedeutet bekanntlich jeden Grad der Verschwägerung; EHiller vergleicht passend das deutsche 'Vetter'. — 3) Eurip. restit. I, S. 282. An die Entdeckung von UvWilamowitz (Anal. Eur. 149) 'Χοῖριλη *Vulvula soror est Κερκόλα τοῦ Ἀνδρίου, Virbii Caudini*' brauchen wir nicht eher zu glauben, bis er auch Choira (Herodian p. 8; Cram. Anecd. III, 363) und Choiridion (athenischer Grabstein im Patissia-Museum, s. LvSybel, Katalog Nr. 171) aus dem Verzeichnis der griechischen Frauennamen entfernt. FVFritzsche z. d. St. ändert Χοῖρον in Χοῖριον, was ich für überflüssig halte. Ebenso entbehrlich erscheinen mir die übrigen Conjecturen, mit denen dieser Vers heimgesucht worden ist.

Ein weiterer Beweis zu Gunsten der hier verfochtenen Ansicht liegt in der Beschaffenheit der Parodos. Da die Frage recht schwierig ist, wird ein weiteres Ausholen gestattet sein.

Dafs die Tetrameter hier gänzlich fehlen ist bekannt. Die ganze Parodos besteht aus zwei Gebeten des Chores, denen je ein Gebet der Sprecherin, erst in Prosa, dann in Trimetern vorangeht. Diese Zweizahl ist . . . wir dürfen nicht sagen — unzulässig aber doch recht auffallend<sup>1)</sup>; die erst prosaische, dann trimetrische Form ist gleichfalls nichts weniger als naturgemäfs; doch mag man sich damit noch versöhnen können. Was hat es ferner für einen Sinn, wenn die antistrophische Responson der beiden Chorlieder sich nur auf die ersten drei Verse erstreckt? — Doch soll auch darauf kein allzugrofses Gewicht gelegt werden; das allerseltsamste jedenfalls ist der von allen Erklärern mit Stillschweigen übergangene Umstand, dafs tatsächlich dem ersten Gebete der Sprecherin das zweite des Chors in allen Teilen entspricht, und ebenso dem zweiten Gebete der Sprecherin das erste des Chors. Die Sprecherin fordert den Chor auf, zu den thesmophorischen Gottheiten zu beten; statt dessen ruft der Chor Zeus, Apollon, Athena, Artemis, Poseidon, die Nereiden und Nymphen an. Sodann heifst ihn die Sprecherin zu den olympischen, pythischen, delischen und anderen Göttern — also vor allem zu Zeus, Hera, Athena, Apollon und Artemis beten — ein wenig post festum —, und nun erst erfolgt ein Gebet, das den Inhalt der ersten Aufforderung wiedergibt. Das ist doch wohl Confusion!

Um Ordnung zu schaffen mufs man folgendes bedenken. Die Gebete der Alten hatten, wie unsere Litaneien, amoebaische Form. Der Sprecher lud ein, zu einem bestimmten Gotte zu beten, und alsbald kam der Chor oder der Ministrant dieser Aufforderung nach. Und zwar ist zu beachten, dafs das Gebet fürs gewöhnliche aus fünf Teilen bestand, nach dem Schema

1) Das mufs sie auch AMeineke erschienen sein, der in seinen Ausgaben das ganze zweite Gebet als unecht einklammert; eine Athetese, die in dieser Form ausgesprochen wenig Überzeugendes hat, obgleich ihr auch HThornung (de part. com. gr. S. 16) zustimmt.

*aa' bb' c.* Als Beispiele sind aus Aristophanes selber anzuführen, erstens, das Gebet in der 'Eirene'. Sprecher ist Hermes, Ministrant Trygaios<sup>1)</sup>; der Chor beteiligt sich nur an dem einleitenden Teil; hierauf folgt das Gebet der beiden: *a)* V. 441—443; *a')* V. 444—446; *b)* 447—449; *b')* 450—452; *c)* 453—457. Zweitens, das Gebet in den 'Vögeln' (V. 865—889). Sprecher ist der Priester, Ministrant Peithetairos; *a)* V. 865—869; *a')* V. 870—874; *b)* V. 875—877; *b')* V. 878—880; *c)* V. 881 ff. Drittens, und zwar als das Interessanteste, das Gebet der Musen im Prolog unseres Stückes. Sprecher ist Agathon; *a)* V. 101—106; *a')* V. 107—113); *b)* V. 114—119; *b')* V. 120—125; *c)* V. 126 ff. Entschließen wir uns einmal, auch für das Gebet der Parodos dieselbe Fünfteiligkeit wiederherzustellen, so wird alsbald klar, was die wunderliche Respon- sion der drei ersten Zeilen jedes der beiden Chorgesänge zu bedeuten hat. Diese zwei Tristichen werden die zwei Teile *aa'* unseres Gebetes sein.

Wir würden demnach, wenn wir die Teile amoebaeisch ineinander verflechten, das folgende Gebet erhalten:

KHPYΞ

Εὐφημία ᾽τῶ, εὐφημία ᾽τῶ. Εὐχεσθε τοῖν Θεσμοφόροιν καὶ τῷ Πλούτῳ καὶ τῇ Καλλιγενείᾳ καὶ τῇ Κουροτρόφῳ καὶ τῷ Ἑρμῇ καὶ ταῖς Χάρισιν<sup>2)</sup>,

1) Gewöhnlich werden die Verse des Gebetes zwischen Trygaios und dem Chor verteilt; das verstößt jedoch gegen ein wichtiges Gesetz, von dem unten (B II, § 3) die Rede sein soll, und gegen die Meinung des Scholiasten (zu V. 441) Δύο πρόσωπα ταῦτά φησιν, ὡν ὁ μὲν εὐχεταί, ὁ δὲ ἀκόλουθα τῇ εὐχῇ καταρῶμενος λέγει und (zu V. 444) ὥστε καὶ παρεπιγραφὴν εἶναι, ὥστε ἐκεῖνου προειπόντος κατάραν, ὁ ἕτερος τὸν λόγον ἐκδεξάμενος ἐπιφέρει. Daraus ergibt sich folgende Personenverteilung: Hermes σπονδὴ, σπονδὴ... Chor σπένδοντες εὐχόμεσθα... Trygaios μὰ Δί' ἄλλ' ἐν εἰρήνῃ... *a)* Hermes ὅστις δὲ πόλεμον... Trygaios ἐκ τῶν ὀλεκράνων... *a')* Hermes κεῖ τις ἐπιθυμῶν... Trygaios πάσχοι γε... *b)* Hermes κεῖ τις δορυξός... Trygaios ληφθεὶς... *b')* Hermes κεῖ τις στρατηγεῖν... Trygaios ἐπὶ τοῦ τροχοῦ... *c)* Hermes ἡμῖν δ'... Trygaios ἄφελε... Hermes ἡ ἡ... Trygaios Ἑρμῇ... Hermes Ἄρει δὲ... Trygaios μὴ... Hermes μὴδ'... Trygaios μὴ. — 2) Bei der Aufzählung der Götter sind einige Namen, die schon von anderen als Interpolationen erkannt worden sind, weggelieben.

ΧΟΡΟΣ

δεχόμεθα<sup>1)</sup> καὶ θεῶν γένος *Str. a.*  
 λιτόμεθα ταῖς δ' ἐπ' εὐχαῖς  
 φανέντας ἐπιχαρῆναι.

ΚΗΡΥΞ

ἐκκλησίαν τήνδε καὶ σύνοδον τὴν νῦν κάλλιστα καὶ ἄριστα ποιῆσαι,  
 πολυωφελῶς μὲν τῇ πόλει τῇ Ἀθηναίων, τυχηρῶς δ' ἡμῖν αὐταῖς,

ΧΟΡΟΣ

Ξυνευχόμεθα τέλεια μὲν *Antistr. a.*  
 πόλει, τέλεια δ' ἡμῖν<sup>2)</sup>  
 τάδ' εὖγμματα γενέσθαι.<sup>3)</sup>

ΚΗΡΥΞ

καὶ τὴν δρώσαν καὶ τὴν ἀγορεύουσαν τὰ βέλτιστα περὶ τὸν δῆμον  
 τῶν Ἀθημαίων καὶ τῶν γυναικῶν, ταύτην νικᾶν,<sup>4)</sup>

ΧΟΡΟΣ

\*τὰ δ' ἄρισθ' ὄσαις προσήκει *Str. b.*  
 \*νικᾶν λεγούσαις.<sup>5)</sup>

1) Das δεχόμεθα wird gewöhnlich als Antwort auf den Grufs χαίρωμεν der Sprecherin gefasst; es ist aber der terminus technicus für das Eintreten im amoebaeischen Gesang (cf. Wesp. 1223 ff., Aisch. Schutzfl. 1022, sowie die oben angeführte Stelle des Schol. der 'Eirene'). — 2) Überliefert ist Ξυνευχόμεθα τέλεια μὲν | πόλει, τέλεια δὲ δῆμῳ. Um das Metrum wiederherzustellen schrieb man im ersten Vers Ξυνευχόμεθα. Diese Conjectur, so leicht sie auch ist, trifft doch nicht das Richtige, da wir für das herodoteische τέλεια vielmehr das epische und attische τέλεια verlangen dürfen. Setzt man dieses ein, so ist der erste Vers in Ordnung, dagegen wird das Metrum im zweiten — πόλει, τέλεια δὲ δῆμῳ — gestört. Und da die Sprecherin πολυωφελῶς μὲν τῇ πόλει, τυχηρῶς δ' ἡμῖν αὐταῖς gesagt hatte, so darf die leichte Änderung des δὲ δῆμῳ in δ' ἡμῖν als unbedenklich gelten. — 3) Ein verzweifelter Vers; cf. AMeineke VA. 152. Man könnte τεύγματα ταδί vorschlagen; doch ist die Wendung 'wir bitten, daß die Bitten erfüllt werden' überhaupt pleonastisch. AMeinekes Änderung stellt weder Ioniker her, noch können wir welche brauchen; τάδε γ' εὖγμματα γενέσθαι ist einfach Prosa. AvVelsen (ἀπαντα τάδε) bricht die Stelle übers Knie. — 4) δρώσαν wird gegen WHelbigs (Fl. Jb. 83, 537) ὀρώσαν geschützt namentlich durch Lys. 1047 παρασκευαζόμεθα . . . πάντ' ἀγαθὰ καὶ λέγειν καὶ δρᾶν. — 5) Diese zwei 'Verse' behaupten einige zu verstehen; warum auch nicht, wenn man einmal das Opfer des Intellects zu bringen entschlossen ist. Mir scheint Sinn und Versmaß auf gleicher Höhe zu stehen. Möglicherweise haben wir hier Anfang und Ende der Strophe, etwa καὶ τᾶρισθ' ὀπόσαις προσήκει . . . νικᾶν κεδνά λεγούσαις.

ΚΗΡΥΞ

<ἀπολέσθαι δὲ αὐτάς τε καὶ τοὺς ἐκγόνους αὐτῶν ὄσαι ἂν ἐπι-  
βουλεύουσαι ἀλώσι τῷ δήμῳ τῶν Ἀθηναίων καὶ τῶν γυναικῶν.>

ΧΟΡΟΣ

ὄσαι τ' ἔξαπατῶσι τοὺς ὄρκους τοὺς νενομισμένους, *Antistr. b.*  
ἢ ψηφίσματα καὶ νόμους Ζητοῦς ἀντιμεθιστάναι,  
τάπορρητα δὲ τοῖσιν ἐχθροῖς τοῖς ἡμετέροις λέγουσ',  
ἢ Μηδοῦς ἐπάγουσι τῶν κερδῶν οὐνεκ' ἐπὶ βλάβῃ,  
τὴν πόλιν τ' ἀσεβοῦσι.<sup>1)</sup>

ΚΗΡΥΞ

ταῦτ' εὐχεσθε, καὶ ἡμῖν αὐταῖς τάγαθά· ἢ παιῶν, ἢ παιῶν· χαί-  
ρωμεν.

ΧΟΡΟΣ

ἀλλ' ὦ παγκρατὲς<sup>2)</sup> *Epode.*  
Ζεῦ, ταῦτα κυρώσειας, ὡςθ'  
ἡμῖν θεοῦς παραστατεῖν  
καίπερ γυναιξὶν οὔσαις.

Diese Zusammenstellung wird den Leser endgültig von der Zusammengehörigkeit des ersten Gebetes der Sprecherin und des zweiten Chorliedes und damit von der in unserer Parodos herrschenden Confusion überzeugt haben. Dafs nun die beiden Gebete — einerseits 295—311 und 312—314 + 352—370, andererseits 331—351 und 315—330 — genaue Ditto-graphien seien, läfst sich im Hinblick auf die Verschiedenheit der angerufenen Götter nicht behaupten; immerhin bleibt ihre Zweizahl auffallend, und noch auffallender ist das Überbleibsel aus Strophe *b* des mitgeteilten Gebetes. Das *νικῶν* findet auf die Komödie, so wie sie uns vorliegt, keine Anwendung; es setzt einen Agon voraus, der in ihr nicht zu finden ist. Alle die erwähnten Umstände zusammengenommen machen es

1) Die Antistrophe ist aus V. 356—367 geformt. Das *παραβαίνουσι* fasse ich als Glossem zu *ἔξαπατῶσι*, das *ἀδικοῦσι* (mit FHBothe) als Glossem zu *ἀσεβοῦσι*. V. 360 habe ich getilgt als Wiederholung von V. 366 (anders OSchneider Fl. Jb. 123, 153 ff.). — 2) Der Dochmius ist bei solchen Ausrufen kanonisch und wird geschützt durch Soph. OT. 200 τῶν ὦ πυρφόρων (das seinerseits durch die hier angeführten Stellen geschützt wird; die Corruptel möchte eher in der auch sonst schwer verderbten Antistrophe zu suchen sein); cf. Wesp. 323 ἀλλ' ὦ Ζεῦ μεγαβρόντα; Thesm. 1142 φάνηθ' ὦ τυράννους.

wahrscheinlich, dafs von den beiden Gebeten das erste die Parodos der 'Kalligeneia', das zweite die beabsichtigte Parodos der 'Nesteia' ist.

Wenden wir uns jetzt zum Gebete der Musen.<sup>1)</sup> Dafs es in ionischem Versmafs geschrieben, sowie dafs es antistrophisch gegliedert ist, wird allgemein anerkannt; trotzdem bietet die Reconstruction dieses Liedes unüberwindliche Schwierigkeiten wegen der gänzlichen Arrhythmie von V. 102 f. 113 ff. und 120 ff. Wohlerhalten sind überall die Partien des Chors, und zwar wiederholt sich hier viermal dieselbe Strophe, zwei Anaklomenoi und ein katalektischer Dimeter.<sup>2)</sup> Wenn man für die beiden ersten Verse des Liedes die Conjectur AMeinekes<sup>3)</sup> aufnimmt, auf  $\xi\upsilon\nu\ \epsilon\lambda\epsilon\upsilon\theta\acute{\epsilon}\rho\alpha\ \pi\alpha\tau\rho\acute{\iota}\delta\iota$  Verzicht leistet<sup>4)</sup> und in der Antistrophe Φοῖβον als Glossem entfernt, lassen sich die beiden ersten Strophen folgendermaßen wiederherstellen:

Sprecherin.	<i>Str.</i>	Sprecherin.	<i>Antistr.</i>
	Ἱερὰν ταῖν χθονίαιν δε- ξάμεναι λαμπάδα κοῦραι, <ἄγερ' εὐγνώμονα σεμνάν τε> χορεύσαθε βοάν.		Ἄγερ' ὀλβίζετε Μοῦσαι χρυσέων ῥύτορα τόξων, ὃς ἐφιδρύσατο χώρας γύαλα Τιμουντίδι γᾶ.
	Chor.		Chor.
	τίνι δαιμόνων ὁ κῶμος; φράσον' εὐπέιτως δὲ τοῦμόν δαίμονας ἔχει σεβίαι.		χαῖρε, καλλίσταις ἀοιδαῖς Φοῖβ' ἐν εὐμούσοις τιμαῖς γέρας ἱερὸν προφέρων.

Für die übrigen Strophen müfste man sich freilich ganz aufs Nachdichten verlegen; so wie sie stehen, spotten sie jeder Rhythmisierung. Aber man mag sie sich denken wie man will — immer wird der ganze Gesang an dieser Stelle in hohem Grade befremdlich sein. Wie hat man sich die ganze

1) Dafs es Musen sind, darf wegen V. 41 mit JHVols und REnger ohne weiteres angenommen werden. — 2) Der freie Ionicus gestattet statt der beiden ersten Kürzen des Dimeters einen Trochaeus Disemos (WChrist Metrik S. 498), daher ist χαῖρε καλλίσταις ἀοιδαῖς neben τίνι δαιμόνων ὁ κῶμος und δαίμονας ἔχει σεβίαι neben γέρας ἱερὸν προφέρων (cf. FRitschl Opp. I, S. 283 f.) nicht zu beanstanden. — 3) Vindiciae Aristophaneae S. 145. — 4) s. u. S. 95.

Scene vorzustellen? Der Scholiast meint, Agathon spiele zugleich die Rolle des Chors und antworte sich selber — man denke sich! . . Dem gegenüber haben Neuere vielfach ein Parachoregem angenommen. Immerhin; was haben aber die ersten Verse für eine Bedeutung? Man hat gemeint, Agathon bete mit seinem Gefolge, um nachher mit dem Dichten zu beginnen, und es sehr passend gefunden, daß der verweichlichte Dichter gerade an einem Frauenfest ans Dichten geht. Das mag dahingestellt sein, wenn nur die fackeltragenden Musen eine andere Deutung zuließen, als daß sie unter den Feiernden zu denken sind. ἱερὰν ταῖν χθονίαιν δεξάμεναι λαμπάδα κούραι, die Mädchen, die von den Thesmophoren die heilige Fackel empfangen haben, sind an den Thesmophorien außerhalb des Thesmophorions nicht denkbar. Beherzigt man ferner die Ähnlichkeit, die zwischen diesem Liede und dem ersten Gebete des Chores obwaltet, so wird man sich der Überzeugung nicht verschließen können, daß in der 'Kalligeneia' zwei Frauenchöre oder vielmehr Halbchöre auf dem Festplatz ihren Einzug hielten; der eine bestand aus Musen, der andere aus sterblichen Frauen.

Und hierfür haben wir eine urkundliche Bestätigung in einer sonderbarerweise noch nicht verwerteten Stelle aus der Vita des Euripides<sup>1)</sup>: λέγουσι δὲ καὶ ὅτι γυναῖκες διὰ τοὺς ψόγους οὐς ἐποίει εἰς αὐτὰς διὰ τῶν ποιημάτων τοῖς Θεσμοφορίοις ἐπέστησαν αὐτῷ βουλόμεναι ἀνελεῖν· ἐφείσαντο δὲ αὐτοῦ πρῶτον μὲν διὰ τὰς Μούσας, ἔπειτα δὲ βεβαιωσαμένου μηκέτι αὐτὰς κακῶς ἐρεῖν. Bis auf die hervorgehobenen Worte giebt diese Notiz den Inhalt unserer Komoedie ziemlich getreu wieder; und wenn der Biograph die Scherze des Komikers bona fide hingenommen zu haben scheint, so erhöht dieser Umstand doch nur seine Glaubwürdigkeit. Da nun der Musenchor in der 'Nesteia' die Rolle, die ihm der Biograph zuteilt, nicht spielt, so müssen wir annehmen, daß der ganzen Notiz die 'Kalligeneia' zu Grunde liege.

Glücklicherweise sind wir in der Lage, auch aus der 'Kalligeneia' selbst eine Beweisstelle beibringen zu können. Frgm. 344 K. lautet:

1) Euripides kl. Ausg. v. ANauck I, VII.

μήτε Μούσας ἀνακαλεῖν ἑλικοβοστράχους,  
 μήτε Χάριτας βοᾶν εἰς χορὸν Ὀλυμπίας·  
 ἐνθάδε γάρ εἰσιν, ὡς φησιν ὁ διδάσκαλος.

‘Hier sind die Musen und Chariten’, meint der Chor, also auf der Orchestra, unter den Choreuten, leibhaftig, nicht etwa bildlich — was von jedem Drama ebensogut hätte gelten können und ebendarum hier höchst einfältig wäre. Und machen wir die arithmetische Probe, so fällt sie zur größten Befriedigung aus. Zwölf Mitglieder zählte ein Halbchor, und zwölf beträgt die Zahl der Musen und Chariten. Eine solche Übereinstimmung muß, dünkt mich, jeden Widerspruch entwaffnen: die Anwesenheit eines Musenhalbchores in der ‘Kalligeneia’ darf als erwiesen gelten. Indirect wird sie auch noch durch eine Notiz in der ‘Nesteia’ bestätigt. Vor dem Chorgesange V. 659 ff. stehen im Ravennas die Worte ἡμιχόριον γυναικῶν. Für die ‘Nesteia’ haben sie keinen Sinn und sind daher mit Recht von den Herausgebern gestrichen. Die Annahme liegt nun sehr nahe, daß sie sich aus der ‘Kalligeneia’ hinübergerettet haben. Sie setzen ein anderes Hemichorion voraus, das nicht aus Weibern besteht; und ein solches — den Musenchor — haben wir gerade in der Kalligeneia.<sup>1)</sup>

Je mehr man sich in diesen Gedanken eindenkt, desto reizvoller und zwingender erscheint er. Οὐ παύσομαι, singt Euripides selber<sup>2)</sup>, τὰς Χάριτας Μούσας συγκαταμιγνύς, ἠδίστην συζυγίαν — wie passend ist es, wenn unter der feindseligen Frauenschar die einzigen weiblichen Wesen, denen der Dichter Verehrung zollte, seine Partei ergriffen! Man sage nicht, daß eine solche Idee Aristophanes, seinem Feinde, nicht zuzutrauen sei; im Vorbeigehen mögen die Musen ihrem Schützlinge immerhin Malicen genug gesagt haben.

Somit hätten wir auch in der ‘Kalligeneia’ Antichorie constatirt. Durch die Praecedenzfälle der ‘Acharner’ und der ‘Lysistrate’ belehrt, wissen wir nun, was das zu bedeuten hat.

1) Um nicht mißverstanden zu werden, bemerke ich, daß ich auf den Zusatz γυναικῶν Gewicht lege; daß das Wort ἡμιχόριον nicht beweisend sei, gebe ich zu; cf. RArnold, Chorpharten 182. — 2) Herc. fur. 673.



Sie ist des Agons wegen da. Mnesilochos wird, vom Musenchor unterstützt, zu Gunsten des angegriffenen Dichters geredet haben; ihm widersprach die Rednerin der Thesmophoriazusen. Diese war natürlich nicht Mika oder Kritylla; so gemeine Namen standen einer Agonistin nicht zu. Glücklicherweise sind wir im Stande, einen klangvollen Namen anzugeben, der sich den Namen Lysistrate und Praxagora würdig an die Seite stellen darf, um so die Dreizahl der aristophanischen Chariten voll zu machen. Zu V. 383 der 'Nesteia', wo die γυνή α' zuerst auftritt, bemerkt der Scholiast ganz kurz 'Καλλιλεξία γυνή'; der Monacensis hat die Notiz im Text. Die Rednerin der 'Nesteia' kann so nicht heißen; nirgends wird sie ja genannt, wie kann also der Scholiast ihren Namen erfahren haben? Er wird also — wie der Frauenhalbchor und der Name Mnesilochos — aus der 'Kalligeneia' stammen, und der hochtrabende Name Kallilexia ist ein neuer Beweis dafür, daß dort die Inszenierung viel würdiger war.<sup>1)</sup>

Wie der Wortstreit verlief, darüber werden wir im Unklaren gelassen. Am sichersten denken wir uns die Handlung der Handlung der 'Nesteia' möglichst ähnlich. Der Agon wird die Gegensätze nicht versöhnt haben; der verkleidete Gegner wird ergriffen, und erst nachdem er sich mit den Thesmophoriazusen verglichen hat, gelingt es Euripides, seinen gefangenen Freund durch die bekannten μηχαναί aus den Händen der Gerechtigkeit zu befreien. Die Versöhnung selber werden wir uns nicht so abgerissen und unbefriedigend denken, wie sie in der 'Nesteia' (V. 1160 ff.) erscheint.

Die Fragmente der 'Kalligeneia' sind mit Absicht im Vorstehenden so gut wie ferngehalten worden; einer mit Bruchstücken operierenden Kritik bringt der besonnene Forscher stets ein berechtigtes Mißtrauen entgegen. Hier sollen sie jedoch nur in der Absicht herangezogen werden, um den Nachweis zu führen, daß sie sich mit der hier vertretenen Ansicht sehr gut vereinigen lassen.

---

1) Ähnliche Namen sind Eupraxia (Bachm. Anecd. II, 324 dan. εὐπραγία), Eudoxia (dan. Endokia), Melesia (AFick gr. Personenn. 54), Auxesia (ebda 17), Philesia (ebda 86).

Wir beginnen mit Frgm. 317 K.

οἶνον δὲ πίνειν οὐκ ἔάω Πράμνιον,  
οὐ Χιον, οὐδὲ Θάκιον, οὐ Πεπαρήθειον  
οὐδ' ἄλλον ὅστις ἐπεγερεῖ τὸν ἔμβολον.

Das letzte Wort beweist, daß die ganze Verhaltensmaßregel an einen Mann gerichtet ist<sup>1)</sup>; und das wird wohl derselbe Mann sein, der Euripides am Kalligeneiafest vertreten soll. Er wird angewiesen, keine aufregenden Weine zu trinken, um sein Geschlecht nicht zu verraten. Frgm. 318 und 319 handeln von Speisen, die beim Festmahle genossen, oder vielmehr nicht genossen werden sollten, und mußten natürlich in der 'Nesteia' gestrichen werden. Frgm. 320 ist ein leidlich langwieriges Verzeichnis von Frauenkleidungsstücken, das mit den Worten beginnt

Ξυρόν, κάτοπτρον, ψαλίδα, κρηωτήν, λίτρον,  
προκόμιον, ὀχθοίβους, μίτρας, ἀναδήματα κτλ.

Ξυρόν ist das Rasiermesser; man fragt erstaunt, was das unter den weiblichen Nippsachen zu schaffen habe.<sup>2)</sup> Dagegen erklärt der Vergleich mit der Scene der 'Nesteia' (V. 130 ff.) alles; es ist die Wirtschaft des Agathon, die gemustert wird, und bei diesem fällt ein Rasiermesser nicht auf; ξυροφορεῖς ἐκάστοτε, sagt ihm Euripides (V. 218). Eben dahin mag auch Frgm. 321 gehen. Über Frgm. 322 läßt sich nichts sagen, es konnte überall eingeschoben werden. Frgm. 323 ff. stammen aus der Unterhaltung eines Freien mit seinem gepäcktragenden, unwilligen Sklaven; da liegt es am nächsten, an Mnesilochos und seine Thratta zu denken, die gleich ihm selber ein verkleideter Mann gewesen sein mag. Frgm. 325 ist aus einer Entkleidungsscene; eine solche kommt auch in der 'Nesteia' vor (V. 636 ff.). Die stilistische Bemerkung Frgm. 326 ist fast überall am Platze; charakteristisch dagegen Frgm. 327

Ἄμφοδον ἐχρῆν αὐτῷ τεθεῖσθαι τοῦνομα.

1) 'Calligeniam haec in prologo recitare existimat Bergkiius; non credo; pertinere videntur ad eandem cum fragm. 318 scaenam' und zu 318 'loquitur mulier quae Lysistratae instar quasi principatum tenet sodalicium' so TKock. Es klingt fast komisch; wissen denn die Herren nicht, was ἔμβολος bedeutet, und was es einzig bedeuten kann? — 2) als Depilatorium sicher nichts; cf. Ekkl. 1 ff.

Das Etym. m. erklärt: λέγει δὲ Εὐριπίδης ὁ τραγικός ἐτυμολογῶν τὸ Ἄμφιων, ὅτι Ἄμφιων ἐκλήθη παρὰ τὸ ἄμφοδον<sup>1)</sup> ἦγον παρὰ τὸ παρὰ τὴν ὁδὸν γεννηθῆναι. ὁ δὲ Ἄριστοφάνης κωμικεῦόμενος λέγει, ὅτι οὐκοῦν Ἄμφοδος ὤφειλε κληθῆναι. Daraus wird der Zusammenhang klar. Der gefangene Mnesilochos sinnt auf Flucht und nimmt zu dem Zwecke die Fluchttragoedien seines Schwiegersohnes durch. Unter diesen spielte die 'Antiope' eine Hauptrolle; die Flucht der Heldin von Dirke bildete die Voraussetzung der Katastrophe. Also sitzt Mnesilochos und declamiert den Prolog der 'Antiope', erzählt ihre Schicksale, die Schwängerung durch Zeus, die Geburt der Zwillinge; Kritylla macht ihre Bemerkungen dazu, und ebenso wie in der 'Nesteia' ihr der Name Proteus nicht gefällt, kann sie sich hier mit dem Namen Amphion nicht befreunden. — Frgm. 328 ist indifferent; Frgm. 329 findet an V. 204 f. der 'Nesteia' seinen Rückhalt; Frgm. 330 deutet auf eine Trunkscene hin, die in der Nesteia wegbleiben mußte. Durch Frgm. 331

ἀγῶν πρόφασιν οὐ δέχεται

finden wir unseren Agon in wünschenswertester Weise bestätigt. Frgm. 332 ist wiederum gleichgültig; das interessante Frgm. 333 stammt aus der Parabase, ebenso Frgm. 334, von dem bereits die Rede war. Durch Frgm. 335 erfahren wir, daß Kalligeneia<sup>2)</sup> im Prolog auftrat, wie in der Lysistrate die Titelheldin. Sie wird wohl aufgetreten sein zwischen V. 279 und 280, wo in der 'Nesteia' eine empfindliche Lücke vorhanden ist. Frgm. 337 'λύκος ἔχανεν' ist ein Sprichwort 'ἐπὶ τῶν ἐλπίζόντων μὲν τι ἔξειν, διαμαρτόντων δὲ τῆς ἐλπίδος' (Suidas), also vollständig parallel dem V. 928 der 'Nesteia' αὕτη μὲν ἢ μήρινθος οὐδὲν ἔσπαρεν. Die übrigen Fragmente sind ganz unbedeutend.

Aus dem Agon der 'Kalligeneia' hat sich höchst wahrscheinlich ein Katakeleusmos erhalten in V. 381 f. der 'Nesteia'

1) So möchte ich schreiben (n. παρὰ τὸ ἄμφοδον γεννηθῆναι = am Wege). Überl. παρὰ τὸ παρὰ τὴν ἄμφοδον. Ἄμφοδος als Adjectivum, erklärt durch παρὰ τὴν ὁδόν. — 2) Das Zusammentreffen der Kalligeneia mit Kallilexia im selben Stücke beruht wohl nur auf einer neckischen Zufälligkeit.

είγα, αἰώπα, πρόσεχε τὸν νοῦν· χρέμπτεται γὰρ ἤδη  
ὄπερ ποιοῦς· οἱ ῥήτορες· μακρὰν ἔοικε λέξειν.

Diese zwei iambischen Tetrameter bilden hier die Einleitung zu einer Rthesis in Trimetern, was der Analogie entbehrt.

Übrigens muß bemerkt werden, daß eine Art Agon auch in der 'Nesteia' vorhanden ist — allerdings ein ganz unbedeutender und würdeloser. Doch müssen wir ihn unter die Agone aufnehmen, da er sonst nirgendwohin gehört.

N. Die 'Thesmophoriazusen' V. 531—573. Nachdem Mnesilochos seine Schmährede geendet, macht der Chor im Katakeleusmos die Bemerkung, daß nichts über weibliche Schamlosigkeit geht. Hierauf entspinnt sich — im Epirrhema — ein heftiger Zank zwischen Mnesilochos und einer Frau, der in Tätlichkeiten überzugehen droht, aber vom Chor durch die Meldung, daß Kleisthenes ankomme, unterbrochen wird. Aus diesem Grunde fehlt auch das Pnigos.

Das Interesse, welches die 'Thesmophoriazusen' für unsere Zwecke hatten, ist durch die Resultate der eben zu Ende geführten Untersuchung erschöpft. Nichts desto weniger will ich bei dem Stoffe noch verweilen, um auch die Konsequenzen, zu welchen die gewonnenen Ergebnisse für manche nicht unwichtige Fragen führen, zu verfolgen. Aus der verfehlten Voraussetzung, daß die 'Nesteia' das erste, die 'Kalligeneia' das zweite Stück sei, hat man mancherlei Schlüsse gezogen, die sich als irrig erweisen müssen, sobald das Verhältnis sich anders herausstellt. Dafür wird aber auch die Erkenntnis, daß umgekehrt die 'Kalligeneia' der Zeitfolge nach das erste Stück sei, zum Schlüssel, der uns manche Schwierigkeiten enträtselt.

Wann ist die 'Nesteia' aufgeführt worden? Die Meinungen schwanken zwischen den Jahreszahlen 411 und 410; für erstere entscheidet sich Palmerius, KOMüller<sup>1)</sup>, REnger<sup>2)</sup>, FVFritzsche<sup>3)</sup>, für letztere RHanow<sup>4)</sup>, GBernhardy<sup>5)</sup>, GDroysen, FRitschl<sup>6)</sup> und HMüller-Strübing.<sup>7)</sup> Jetzt, wo erwiesen ist,

1) Griech. Litg. II, 246. — 2) Rh. M. IV, 49 ff. — 3) S. 308 ff. der Ausg. — 4) Exercit. crit. in com. gr. S. 82 ff. — 5) Griech. Litg. II, 2, 579. — 6) Opp. I, 429. — 7) a. O. 317.

dafs die 'Nesteia' nichts als eine Umarbeitung der 'Kalligeneia' ist, wird die Frage, ob sie überhaupt aufgeführt wurde, erlaubt erscheinen. Für die negative Beantwortung dieser Frage sprechen erstens die Praecedenzfälle der 'Acharner' und 'Wolken', zweitens der Umstand, dafs die Meinungen für 411 und 410 sich gegenseitig aufheben, drittens das Fehlen eines Agons, das nicht, wie in der 'Eirene', in der Inszenierung des Stückes seine Entschuldigung finden kann, viertens und hauptsächlich die oft haarsträubende Arrhythmie und Asymmetrie der Chorgesänge, die das Stück geradezu un-aufführbar machen. Und da vollends uns keine Didaskalie erhalten ist, so wird man zugeben, dafs alle Gründe gegen und kein einziger für die Annahme einer wirklichen Aufführung spricht. Aber dafs der Dichter um 412—410 sich mit der Absicht getragen habe, seine Komoedie auf die Bühne zu bringen, ist unzweifelhaft; dafür sprechen alle längst hervorgehobenen politischen Bezüge, zu denen noch die von Ameineke nicht verstandenen Worte  $\xi\upsilon\nu\ \epsilon\lambda\epsilon\upsilon\theta\acute{\epsilon}\rho\alpha\ \pi\alpha\tau\acute{\rho}\iota\delta\iota$  gehören<sup>1)</sup> — sicher eine handschriftliche Notiz des Dichters, die in den Zusammenhang erst hineingearbeitet werden sollte.

Um so mehr Interesse bietet die Frage nach der Auf-führungszeit der 'Kalligeneia'. Hiebei wird zunächst erlaubt sein, die Momente, die in der 'Nesteia' enthalten sind und zum Jahre 410 resp. 411 nicht passen, auf die 'Kalligeneia' zurückzuführen. Ein solches ist vor allem die Person des Agathon. Dafs er, der zur Zeit der vermeintlichen Aufführung der 'Nesteia' ein Mann von wenigstens 35 Jahren war, V. 134 als  $\nu\epsilon\acute{\alpha}\nu\iota\varsigma$  angeredet wird, daran hat schon FRitschl<sup>2)</sup> Anstofs genommen. Doch könnte man sich damit noch ver-söhnen; auffallender ist V. 173 f., wo Euripides über Agathon zu Mnesilochos sagt

$\kappa\alpha\iota\ \gamma\acute{\alpha}\rho\ \acute{\epsilon}\gamma\omega\ \tau\omicron\iota\omicron\upsilon\tau\omicron\varsigma\ \acute{\eta}\nu$

$\omega\upsilon\nu\ \tau\eta\lambda\iota\kappa\omicron\upsilon\tau\omicron\varsigma,\ \acute{\eta}\nu\acute{\iota}\kappa'\ \acute{\eta}\rho\chi\omicron\mu\eta\nu\ \pi\omicron\iota\epsilon\acute{\iota}\nu.$

Nun war Euripides nach der Vita 26, nach Thomas Magister 25, nach Gellius sogar 22 Jahre alt, als er zu  $\delta\omicron\delta\acute{\alpha}\kappa\kappa\epsilon\iota\nu$  anfang;

1) V. 102. Das befreite Vaterland ist Athen nach dem Sturze der Vierhundert. — 2) a. O. 435.

war Agathon ebenso alt, so stimmt das trefflich zu seiner ganzen Figur (cf. V. 191 f.), nicht aber zur Datierung der 'Nesteia'. Agathon selbst hatte nach dem Scholiasten vor drei Jahren angefangen, Tragoedien für die Bühne zu schreiben; damit kämen wir auf 414 oder 413, und das stimmt wieder nicht, da bereits vom Jahre 416 der erste Sieg — also lange nicht die erste Tragoedie<sup>1)</sup> — Agathons gemeldet wird.<sup>2)</sup> Ferner ist V. 189 zu beachten. 'Warum verteidigst du dich nicht selbst?' fragt Agathon. 'Das will ich dir sagen', antwortet Euripides,

πρῶτα μὲν γινώσκομαι,  
ἔπειτα πολίος εἶμι καὶ πάγων' ἔχω.

Diese Eigenschaften besitzt Agathon also nicht, Agathon ist in Athen noch unbekannt; wie war das aber nach dem Jahre 416 möglich?

Dieses alles zwingt uns, das Auftreten Agathons der 'Kalligeneia' zuzuweisen und diese selbst eine Anzahl von Jahren hinauf zu datieren, ohne uns einen festeren Anhaltspunkt zu geben. Etwas weiter führt uns die Tatsache, daß die Tragoedien 'Andromeda' und 'Helena' des Euripides ein Jahr vor den 'Thesmophoriazusen' aufgeführt worden sind (V. 1012; 1060 cf. Schol.). Man nimmt allgemein an, daß die Aufführung dieser Stücke ins Jahr 412 fällt, und zwar auf die Autorität der Scholiasten z. d. St. und zu V. 53 der 'Frösche' hin; indessen zwingt uns nichts zur Annahme, daß die Scholiasten eine andere Quelle eingesehen hätten, als unseren Dichter selbst, aus dessen Worten sich die Zeitbestimmung leicht ergab. Ist dem aber so, so müssen wir bedenken, daß die Parodien der 'Helena' und der 'Andromeda' ebenso

1) Platon Symp. p. 173 A δτε τῆ πρώτῃ τραγωδίᾳ ἐνίκησεν Ἀγάθων, wo HUsener (Rh. M. 25, S. 580 ff.) aus guten Gründen τὸ πρῶτον τραγωδίᾳ schreibt. Auch JGWelcker (gr. Trag. III, 981 A. 3) läßt die Meinung gelten, daß Agathon vor seinem Lenaeensiege (die allzuspitzfindigen Bedenken mehrerer Commentatoren des Platon gegen die Überlieferung, die Agathon zuerst am Lenaeenfest siegen läßt, sind von PNikitin, zur Geschichte der dramatischen Wettkämpfe in Athen [russ.] S. 46, endgültig widerlegt) Tragoedien aufgeführt habe. — 2) Darum schrieben auch Clinton (fasti Hell. XXXIII) und FRitschl πέντε für τριάν — eine Conjectur, die nicht überzeugen kann.

gut aus der 'Kalligeneia' stammen können, und dafs damit das Datum der beiden Tragoedien ebenso labil wird, wie das Datum der 'Kalligeneia' selber.

Dafs nun die in Rede stehenden Szenen in der Tat bereits in der 'Kalligeneia' enthalten waren, beweist — und das ist die erste Schwierigkeit, die durch unsere Annahme gelöst wird — das Scholion zu V. 348 der 'Vögel' καὶ δοῦναι ῥύγχει φορβάν' παρὰ τὸ Εὐριπίδου ἔξ Ἀνδρομέδας 'ἐκθεῖναι κήτει φορβάν', ὡς Ἀσκληπιάδης τὰ μηδέπω διδαχθείσης τῆς τραγῳδίας παρατιθέμενος. Die schweren Spondeen, der tragische Ton, der Dorismus machen es sicher, dafs der angeführte Vers der 'Vögel' eine Parodie enthält; der Vers der 'Andromeda' ist im Metrum identisch, in den Ausdrücken verwandt; kein Zweifel, dafs Asklepiades mit seiner Behauptung Recht hat. Doch wenn auch nicht, soviel ist sicher, dafs er sich die 'Andromeda' vor den 'Vögeln' aufgeführt dachte; und einer solchen Autorität ist eher Glauben zu schenken, als dem ihn widerlegenden Scholiasten, der sich offenbar durch die Verse der 'Thesmophoriazusen' verwirren liefs. Fällt also die Aufführung der 'Andromeda' vor die grossen Dionysien 415, so ist die 'Kalligeneia' spätestens an den Lenaeen dieses Jahres aufgeführt worden.<sup>1)</sup>

Diese Annahme wird bestätigt durch eine bisher übersehene, und doch auffällige Parodie der 'Helena', die sich in den 'Rittern' findet. In der rührseligen Erkennungsscene schwören sich Menelaos und Helena (V. 835 ff.) zu, mit einander zu sterben; darauf lautet die widerwärtig unnatürliche Frage Helenas: πῶς οὖν θανούμεθ' ὥστε καὶ δόξαν λαβεῖν; Und in den 'Rittern' kommen die beiden Sklaven, die öfter miteinander κομψευριπικῶς reden, gleichfalls zum Entschlusse, sich zu tödten; Nikias ist es, der diesen Gedanken ausspricht (V. 80) und alsbald versetzt Demosthenes: ἀλλὰ κκόπει, ὅπως ἂν ἀποθάνωμεν ἀνδρικώτατα.

1) Damit wird auch der Verfasser des Scholions zu Lysistrate 963 ποῖα ψυχὴ παρὰ τὸ ἔξ Ἀνδρομέδας 'ποῖα λιβάδες, ποῖα χειρὴν' rehabilitiert; als Beweismittel mochte ich die Stelle nicht verwenden, da die Ähnlichkeit der Worte des Aristophanes mit denen des Euripides nicht augenfällig ist, und da wir nicht wissen, ob die Notiz auf Asklepiades oder einen anderen zurückgeht.

Übrigens ist die Ansetzung der 'Andromeda' und 'Helena' ins Jahr 412 auch vom Standpunkte der Euripidesforschung fehlerhaft. Zur selben Didaskalie mit diesen beiden Tragödien gehörte, wie JAHartung<sup>1)</sup> richtig erkannt hat, auch die 'Elektra'; nun findet sich aber gerade in der 'Elektra' eine unverkennbare Anspielung auf die Zeitgeschichte —

νῶ δ' ἐπὶ πόντον Κικελὸν σπουδῆ .  
 κύωντε νεῶν πύρας ἐνάλουσ<sup>2)</sup>

sagen die Dioskuren.<sup>3)</sup> Dafs damit auf die sicilische Expedition angespielt wird, ist klar; wir hätten uns also darnach zu erkundigen, wann athenische Schiffe auf den sicilischen Gewässern segelten. Das geschah zuletzt im Jahre 413; damals sandte Athen seine letzten 73 Trieren unter Demosthenes ab; diese Flotte wurde noch im selben Jahre vernichtet, und im Jahre 412 war kein athenisches Schiff mehr im sicilischen Meere zu finden. Konnte also die 'Elektra' im Jahre 412 nicht gegeben werden<sup>4)</sup>, so liegt gar kein Grund vor, sie lieber dem Jahr 413

---

1) Eur. rest. II, S. 301. Nur in der 'Elektra' erscheint die Helena-sage so, wie sie in der 'Helena' dargestellt ist; in allen übrigen Stücken giebt Euripides — Gelegenheit dazu findet er mehr als genug — die vorsteschoreische, volkstümliche Fassung der Sage wieder. Dem gegenüber hat der Einspruch UvWilamowitz' (Anal. Eurip. S. 152) '*eadem tetralogia coniungi non poterant, nam si id voluisset, Euripides in fine Helenae Dioscuros praedicentes fecisset, et Naupliam non Spartam (i. e. Gythium) adpulsurum esse Menelaum, et Clytaemnestram ab eo humatum iri*' wenig zu bedeuten; er läuft auf einen Schluss ex silentio hinaus. — 2) V. 1347 f. Über das folgende — das Versprechen, die Meineidigen zu strafen und die unschuldig Leidenden zu lohnen — s. u.; unter den Meineidigen Alkibiades zu verstehen (wie noch zuletzt UvWilamowitz Herm. XVIII, S. 220) ist unstatthaft, noch ungeheurerlicher freilich die Vermutung JAHartungs, wonach unter den Meineidigen die Syrakusaner, unter den Duldern die gefangenen Athener zu verstehen wären; wenn die Sachen in Sicilien so weit gediehen waren, was hatten da die Dioskuren auf dem sicilischen Meere zu retten? — 3) ANauck (obs. crit. de trag. Gr. fragm. S. 8 f.) hat freilich die Echtheit des ganzen Schlusses von V. 1233 an angezweifelt; sollte sich dieser Zweifel bewahrheiten, so würde damit allerdings eine wichtige Stütze für meine Ansicht verloren gehen; dafs ihre Grundlage davon nicht berührt wird, wird dem Leser einleuchten. — 4) Das nehmen trotzdem TBergk (bei AMeineke FCG II, 2, 952), JAHartung (a. O.) und TFix (Pariser Ausgabe



als einem anderen zuzuweisen<sup>1)</sup>; die Zeitbestimmung wird von anderen Erwägungen abhängig sein. Doch kehren wir zu den 'Thesmophoriazusen' zurück.

Bekannt ist die Stelle des Wespenprologs, wo Aristophanes seine Zuschauer bittet, sie möchten diesmal nichts allzugroßes erwarten,

μηδ' αὖ γέλωτα Μεγαρόθεν κεκλεμμένον.  
 ἡμῖν γὰρ οὐκ ἔστ' οὔτε κάρυ' ἐκ φορμίδος  
 δούλω διαρριπτοῦντε τοῖς θεωμένοις<sup>2)</sup>,  
 οὔθ' Ἑρακλῆς τὸ δεῖπνον ἔξαπατώμενος, 60  
 οὐδ' αὔθις ἀνασελγαινόμενος Εὐριπίδης·  
 οὐδ' εἰ Κλέων ἔλαμψε τῆς τύχης χάριν,  
 αὔθις τὸν αὐτὸν ἄνδρα μυττωτεύσομεν.

Hierzu die Scholiasten: V. 60 ἐν τοῖς πρὸ τούτου δεδιδραγμένοις δράμασιν εἰς τὴν Ἑρακλέους ἀπληστῖαν πολλὰ προεῖρηται. ποιούσι δὲ τὸν Ἑρακλέα γελοίου χάριν κεκλημένον εἰς δεῖπνον καὶ δυσχεραίνοντα διὰ τὸ βραδέως αὐτῷ παρατιθέσθαι τὰ ὄψα. V. 61 κατ' αὐτοῦ γὰρ καθῆκε τὰς Θεσμοφοριαζούσας. φησὶν οὖν, οὐ δεύτερον ταυτολογῆσω περὶ αὐτοῦ, ὡς οἱ ἄλλοι. οὐ μόνον δὲ ἐν τοῖς Δράμασιν (so V) εἰσῆκται οὕτως Εὐριπίδης, ἀλλὰ καὶ ἐν τῷ Προαγῶνι καὶ ἐν τοῖς Ἀχαρνεύσιν.

des Euripides S. XI) an. Den Vermittelungsversuch des letzteren hat HWeil (sept tragédies d'Eur. S. 568 f.) mit Recht zurückgewiesen. — 1) Das tun HWeil (a. O.), RRauchenstein (Fl. Jb. 101, S. 587) und UvWilamowitz (a. O.). — 2) Von diesen Versen sowie vom folgenden nimmt UvWilamowitz an (Obs. crit. S. 1 ff.), daß damit der Inhalt je einer Komödie des Arist. selbst angedeutet sei; V. 58 f. speciell ginge auf die 'Holkaden'. In diesem Stücke (Frgm. 412 K) war von allerhand Eßware die Rede, welche nach Attika gebracht worden war; darunter mögen auch Nüsse gewesen sein, die des Scherzes halber unters Volk verteilt wurden. Diese so unwahrscheinliche Erklärung wäre ihm wohl nicht in den Sinn gekommen, wenn er sich rechtzeitig des catullischen concubine, nuces da (61, 131) erinnert hätte. 'Wir wollen euch nicht eine Hochzeit aufführen' ist der Sinn dieser Verse, genau wie Wolk. 543, wo Arist. von seiner Komödie rühmt, daß sie οὐδ' εἰσῆξε ὀφθαλμοῦς ἔχουσι, οὐδ' τοῦ τοῦ βοῦ (τοῦ, nicht τοῦ cf. Schol. Wolk. 1170), wo freilich eine aberwitzige Bemerkung des Scholiasten wieder einmal das Verständnis erschwert hat. Mit V. 58 f. und 60 bezeichnet Arist. also die beiden Hauptgattungen der dorischen und dorisch-attischen Komödie, das Familiendrama und die Hilaro-tragoedie.

Also sagt es der Scholiast zu V. 61 nett und klar, daß die 'Thesmophoriazusen' mit dem ἀναελαγινόμενος Εὐριπίδης vor den 'Wespen', also vor 422 aufgeführt worden sind. Bis jetzt mußte man dem Scholiasten, trotz der Belesenheit, die er durch seine Erklärung an den Tag legt, allen Glauben versagen; doch stimmt seine Notiz zu gut mit unseren sonstigen Ergebnissen überein, als daß wir an seiner Glaubwürdigkeit zweifeln sollten. Man entschliese sich, unter den 'Thesmophoriazusen', die er meint, die 'Kalligeneia' zu verstehen — so wird alles in schönster Ordnung sein.

Wir lernen jedoch aus den angeführten Scholien noch weit mehr. UvWilamowitz-Möllendorf<sup>1)</sup> gehört das Verdienst, der Lesart des Venetus im Schol. zu V. 61 die gebührende Anerkennung verschafft zu haben; ein Irrtum ist es freilich, wenn er auch im Schol. zu V. 60 Δράμασι schreibt, wovon ihn, abgesehen von vielen anderen gewichtigen Gründen, der Plural ποιούσι hätte abhalten sollen. Aber im Schol. zu V. 61 ist die Lesart sicher, und aus ihr ergibt sich die überraschende Tatsache, daß unsere 'Kalligeneia' mit den 'Dramen' identisch gewesen ist.<sup>2)</sup>

1) Obs. crit. S. 13. Weniger glücklich waren die δεύτεραι φροντίδες dieses Gelehrten ('die Megarische Komoedie' Herm. IX, 330 A); bei der seltsamen Ansicht, daß Aristophanes seine eigene Komoedie 'verächtlich einen aus Megara gestohlenen Schwank nennt', bleibt er, da es doch schwerlich ein Zufall ist, 'daß eben der Kentauros, was längst vor mir Bergk bemerkt hat, einen ums Mittagsbrod geprellten Herakles enthält'. Nun gehört aber schon dazu eine gesegnete Phantasie, um auf den Gedanken zu kommen, der 'Kentauros' habe überhaupt die Bewirtung des Herakles durch Pholos zum Gegenstande gehabt; daß der Gast dabei ums Mittagsbrod geprellt worden sei, davon weiß die Sage nichts, und auch TBergk ist es nicht eingefallen, so was zu behaupten; derselbe sagt vielmehr ausdrücklich (AMeineke FCG II, 2, 1055) 'existimo poetam exhibuisse Herculem a Pholo Centauro hospitaliter exceptum'. — Dagegen verwirft er die Angabe des Scholiasten, daß V. 61 sich auf die 'Dramata' beziehe und kehrt zur ärmlichen Ausflucht zurück, daß Aristophanes seine 'Acharner' meine, in denen Euripides mit durchgezogen wurde. Als ob das der λόγος der 'Acharner' war, in dem Sinne, wie Kleon der λόγος der 'Ritter'! — 2) In dem von FNovati mitgeteilten Katalog des Ambrosianus (Herm. XIV S. 463 f.) ist allerdings außer den beiden 'Thesmophoriazusen' noch der 'Kentauros' besonders angeführt; solange



Von den beiden Stücken mit dem Titel 'Δράματα', die im Altertum unter dem Namen des Aristophanes gingen, war wohl nur der 'Kentauros' wirklich von ihm; der 'Niobos' wurde bereits von alten Kritikern dem Archippos zugesprochen, und wir haben keinen Grund, konservativer zu sein, als jene. Für die Restitution des 'Kentauros' bieten die Fragmente wenig Anhalt; wichtiger sind die beiden Titel Δράματα und Κένταυρος. Um mit jenen anzufangen, so könnte Frgm. 267 recht wohl vom entdeckten und eingeschüchterten Mnesilochos gesprochen worden sein; Frgm. 268

ἀνοιγέτω τις δώματ' αὐτὸς ἔρχεται

mag der Sklave des Agathon gesprochen haben; Frgm. 269

ἀλλ' εἰς κάδον λαβῶν τιν' οὔρει πίπτινον

erinnert auffallend an V. 633 der 'Thesmophoriazusen', wo das Kalligeneiafest beschrieben wird; da die Aufforderung an einen Mann gerichtet ist, so liegt es nahe, an den entdeckten Mnesilochos (V. 611 ff.) zu denken; das verstümmelte Frgm. 270 deutet auf ein Festgelage; die anapaestischen Frgm. 271 ff. scheinen aus der Parabase zu stammen. Interessant ist das gleichfalls anapaestische Frgm. 273 'τὸ δὲ πορνεῖον Κύλλου πήρα'. Nach Photios war die Κύλλου πήρα eine Quelle, ἐξ ἧς αἱ πιοῦσαι εὐτοκοῦσι καὶ αἱ ἄγονοι γόνιμοι γίνονται. Wer denkt da nicht an die Schandrede des Mnesilochos, an jenes Weib, ἧ φακεν ὠδίνειν δέχ' ἡμέρας, ἕως ἐπρίατο παιδίον. Aber das Mittel, welches das Weib in den Δράματα anwendet, ist unendlich unsauberer; für sie, eine attische Messalina, dient das πορνεῖον als Κύλλου πήρα.<sup>1)</sup> Da das Metrum anapaestisch ist, so scheinen die Worte im Agon der 'Dramata' gestanden zu sein, was ja auch stimmen würde. Auch das verderbte Frgm. 274 'ἐν κωμητικῇ καπηλοῖς ἐπίχαρτον' findet in V. 735 ff.

aber nicht nachgewiesen ist, daß der Katalog darin auf die pinakographischen Studien der Alexandriner zurückgehe, kann ich diesem Umstande kein Gewicht beilegen. Auch daran, daß dieselbe Komoedie darnach drei verschiedene Titel (Δράματα, Κένταυρος und Θεσμοφοριάζουσαι) haben würde, ist kein Anstoß zu nehmen; so hatte ja auch die 'Lysistrate' die Nebentitel Διαλλαγῆ (s. FNovati a. O.) und 'Ἀδωνιάζουσαι (Schol. Lys. 389). — 1) τὸ πορνεῖον Κύλλου πήραν εἶρηκεν Ἀριστοφάνης. Hesychius unter Κύλλου πήρα. Eine ähnliche Wirkung rühmt Theophrast Ait. 1, 18, 10 einer Quelle bei Thespiai nach.

ὦ θερμότεται γυναῖκες, ὦ ποτίσται,  
 κάκ παντός ὑμῖν μηχανώμεναι πιεῖν,  
 ὦ μέγα καπηλοῖς ἀγαθόν κτλ.

eine auffallende Parallele. Die übrigen Fragmente bestehen aus Wörtern. Von den Fragmenten, die unter Δράματα allein citiert werden, so, daß ihre Beziehung ungewiß bleibt, ist keines charakteristisch; nur bei κισχόρεια τὸ ἄγριον λάχανον fällt es schwer, nicht an Euripides zu denken, ἔτ' ἐν ἀγρίοις τοῖς λαχάνοις αὐτὸς τραφεῖς (Thesm. 456). Viel Gewicht kann natürlich auf diese und ähnliche Beziehungen nicht gelegt werden.

Wohl aber auf den Titel 'Dramata'. Man erklärte ihn sich, indem man meinte, daß Aristophanes *ridiculum aliquod spectaculum inseruit* (TBergk), wogegen aber schon TKock erinnerte, daß man nicht einsehe, *quomodo duplici actioni aut scaenae Atticae simplicitas, aut histrionum numerus sufficere poterit*. Ein Blick in die 'Thesmophoriazusen' läßt alle Bedenken schwinden. Erst spielt Mnesilochos dem Frauenchor gegenüber den Telephos, und wird von jenem in höchst pathetischen Dochmien secundiert. Nachher wirft er als Palamedes beschriebene Weihetafeln über die Bühne, aber Euripides schämt sich seines frostigen 'Palamedes'; τῷ δῆτ' ἂν αὐτὸν προκαταγοίμην δράματι (V. 849), fragt er in Verzweiflung. Dann kommt ihm ein Einfall; er spielt die Helena, und alsbald erscheint Euripides als Menelaos; aber die Vereinigung wird durch den Prytanen vereitelt. Euripides muß gehen, doch sind die μυσταί μηχαναί noch nicht zu Ende; denn bald kehrt er wieder als Echo, dann als Perseus, während Mnesilochos als Andromeda gebunden am Pranger steht. Alles in allem nehmen diese Zwischenspiele über 300 Verse ein, also konnte recht wohl das Stück nach ihnen 'Dramata' genannt werden.

Es bliebe demnach nur noch der andere Titel 'Kentauros' zu erklären. Dazu müssen erst einige Worte über den Zweck, richtiger die positive Grundlage der ganzen Fiction gesagt werden. Der Biograph des Euripides, dem wir die wertvolle Notiz über den Musenchor der 'Kalligeneia' verdanken, giebt uns auch dafür einen Fingerzeig. Nachdem er vom Friedens-

schlusse zwischen Euripides und den Frauen berichtet, fügt er hinzu ἐν γούν τῇ Μελανίππῃ περὶ αὐτῶν τάδε φησί:

μάτην ἄρ' εἰς γυναῖκας ἐξ ἀνδρῶν ψόγος  
ψάλλει κτλ.

Der Biograph legt sich also die Sache so zurecht: in den früheren Komödien hatte Euripides die Frauen geschmäht; durch ihre Drohungen erschreckt, versöhnte er sich mit ihnen, und in der 'Melanippe' kündigt er ihr Lob. Wir, die wir im ganzen Friedensschlusse nichts als eine Fiction sehen, entnehmen seinen Worten nur den Hinweis darauf, daß zwischen der 'Melanippe' des Euripides und den 'Thesmophoriazusen' des Aristophanes ein Causalnexus vorhanden war. Da nun vor allen anderen Tragoedien die eine 'Melanippe' die Frauen gegen Euripides erbost haben soll (Thesm. 547), müssen die Verse, die der Biograph citiert, aus der anderen 'Melanippe' sein; jene war die κοφή, diese die δεσμώτις.<sup>1)</sup> Über die Ausführungszeit beider ist nichts bekannt<sup>2)</sup>; es liegt demnach gegen die Annahme, die zu unserer ganzen Combination am besten passen würde, nichts vor. Wir nehmen an, zwei Jahre vor der Kalligeneia wäre die 'weise', ein Jahr vor ihr die 'gefangene Melanippe' des Euripides gegeben worden. Daß damals in der Person derselben Heldin Melanippe, die ein Jahr vorher als der Typus weiblicher Verwegenheit geschildert worden war, das weibliche Geschlecht verherrlicht wurde, sah sehr nach einer Palinodie aus; man mochte sich fragen, was den Meister bewogen haben könnte, seine Meinung zu ändern; möglich, daß noch vor der Aufführung der 'gefangenen Melanippe' die Frauen Athens sich über einzelne Stellen der κοφή aufgehalten hatten — was lag für den jugendlichen Dichter näher, als solche und ähnliche Gerüchte mit der tatsächlichen Divergenz der beiden 'Melanippen' in Beziehung zu setzen und sie zu der grobsartigen Fiction auszuspinnen, die uns in den 'Thesmophoriazusen' vorliegt!

1) Von ähnlichem Sinne ist Frgm. 497 N, das ausdrücklich unter 'Μελ. ἢ δεσμώτις' citiert wird. — 2) UvWilamowitz freilich (Anal. Eur. S. 155) weist beide dem späteren Lebensalter des Dichters zu, aber ohne Gründe anzuführen.

Es würde sehr nach einer Bestätigung dieser Ansicht aussehen, wenn wir in den 'Thesmophoriazusen' Beziehungen auf die 'Melanippen' finden könnten. Und in der Tat schwört Euripides V. 272 denselben Eid, den eine Person in der 'weisen Melanippe' schwört. Unbeachtet geblieben ist die Ähnlichkeit, die zwischen den Natursophismen des Euripides (Thesm. 14 ff.) und der Melanippe (Fr. 488 N) besteht. Doch sind die Fragmente der 'Melanippen' zu spärlich, als daß wir weiter parallelisieren könnten.

Von den vier parodierten Szenen, die sich in den 'Thesmophoriazusen' finden, gehören zwei sicher der 'Kalligeneia' an, die 'Helena' und die 'Andromeda'; der 'Palamedes' sicher der 'Nesteia', da diese Tragoedie erst im Jahre 416 aufgeführt worden ist. Und ebenso wahrscheinlich der 'Telephos', da der verkleidete Schlangh der Mika einen Fasttag voraussetzt. Da nun der Titel Δράματα, der für die 'Kalligeneia' vorkommt, eher auf eine gröfsere, als auf eine geringere Anzahl von parodierten Stücken schliessen läßt, so müssen wir fragen, welche Szenen durch den 'Palamedes' und den 'Telephos' ersetzt worden sind. Die eine ist höchst wahrscheinlich die 'Antiope' gewesen<sup>1)</sup>; die zweite wird in der 'Melanippe' zu erkennen sein. In der 'weisen Melanippe', die gleich den 'Phoenissen' eine reiche Handlung gehabt zu haben scheint, trat in der ersten Scene Hippe, die Tochter des Kentauren Cheiron, auf; sie war von Aiolos geschwängert worden; beim Herannahen der Wehen von ihrem Vater überrascht, floh sie in den Wald und erbat sich von den Göttern die Vergünstigung aus, ungesehen von ihrem Vater gebären zu dürfen.<sup>2)</sup> Diese

1) S. oben S. 93. — 2) Hyg. poet. astron. 2, 18, p. 463 Euripides autem in Melanippa Hippen Chironis Centauri filiam Thetin antea appellatam dicit . . . ab Aeolo Hellenis filio Iovis nepote persuasam concepisse, cumque iam partus appropinquarent, profugisse in silvam — itaque cum parens eam persequeretur, dicitur illa petisse a deorum potestate, ne pariens a parente conspiceretur. Andere Stellen cf. ANauck Frgm. 492. Daß die Scene wirklich dargestellt, nicht erzählt worden ist, folgt aus Pollux 4, 141 τὰ δ' ἔκκευα πρόσωπα — Ἰπηή ἡ Χείρωνος ὑπαλαττομένη εἰς ἵππον παρ' Εὐριπίδῃ. — Anders JAHartung, Euripides restitutus I, 113 ff., der Hippe in einem Epilog auftreten läßt; doch lassen das die Worte des Pollux nicht zu, nach denen die Verwandlung

Fluchtszene war für die Zwecke des Mnesilochos so geeignet wie nur eine; er wird die kreisende Hippe mit dem nötigen Ernst gespielt haben, während Euripides als Kentaur sich grottesk genug ausgenommen haben muß.

Von dieser Erscheinung des Kentauren, der auffälligsten im ganzen Stück, wird auch, wenn mich meine Vermutung nicht trügt, das ganze Drama den Nebentitel 'Kentauros' bekommen haben.

Es fragt sich nur noch, wann die 'Kalligeneia' = 'Kentauros' aufgeführt worden ist. UvWilamowitz hat sich für das Jahr 426, und zwar für die Lenaeen dieses Jahres entschieden; aber der Schluss, den er aus Ach. 1154 zieht, würde, selbst wenn er gerechtfertigt wäre<sup>1)</sup>, doch weiter nichts beweisen, als dafs am Lenaeenfeste 426 eben ein Stück aufgeführt worden ist. Meine Indicien sind, hoffentlich, nicht so trügerischer Natur.

Da das Jahr der 'Wespen' — 422 — als terminus ante quem gesichert ist, müssen wir die 'Kalligeneia' in eine der Lücken einsetzen, welche die folgenden komischen Fasti des Aristophanes aufweisen:

427.	Lenaeen	'Daitaleis'	(?)	gr. Dionysien	?
426.	"	"	"	"	'Babylonier'.
425.	"	'Acharner'	"	"	?
424.	"	'Ritter'	"	"	?
423.	"	"	"	"	'Wolken'.
422.	"	'Wespen'	"	"	'Eirene I'.

Wir hätten demnach fünf Lücken, von denen die eine — Lenaeen 423 — sicher durch ein Drama des Aristophanes von

---

auf der Bühne vor sich geht. Das steht freilich im Widerspruch mit der anderen, ebenso glaubwürdigen Nachricht, dafs der Prolog von Melanippe selbst gesprochen wurde (Fr. 483 f. N.). Indessen wird es nicht schwer fallen, diesen Widerspruch zu erklären. Nach Plutarch hat Euripides die 'weise Melanippe' zweimal aufgeführt und bei der Wiederholung einen Vers geändert, der die Zuschauer verletzt hatte; bei derselben Aufführung mag er den Prolog der Hippe gestrichen haben — vielleicht durch die Parodie desselben in den 'Dramata' bewogen. Ähnlich scheint es dem Prolog des 'Meleagros' ergangen zu sein; s. FVfritzsche zu Fr. 1238; ORibbeck röm. Trag. 507. — 1) S. oben S. 62.

der Wesp. 1038<sup>1)</sup> angegebenen Tendenz — also nicht durch die 'Kalligeneia' — ausgefüllt werden muß. Andererseits sind es drei Dramen, die dieser Periode mit Gewißheit zuzuweisen sind, nämlich aufser der 'Kalligeneia' noch die 'Lastschiffe' und die 'Landleute'. Letztere eignen sich nun für die Lenaeen 423 weit besser, als die von Tbergk herangezogenen 'Lastschiffe'<sup>2)</sup>; auf die schreckliche, die friedlichen Bürger ängstigenden Camorra, gegen die i. J. 423 aufgetreten zu sein Aristophanes sich rühmt, scheint mir Frgm. 100 K. zu gehen; desgleichen war das Preislied an den Frieden Frgm. 109 K. gerade i. J. 423, wo mit Sparta ein Waffenstillstand bereits in Sicht war, besonders angebracht.

Es würde sich demnach 427—424 als die Aufführungszeit der 'Kalligeneia' ergeben; präzisieren läßt sich dieses Resultat durch die Heranziehung der euripideischen 'Elektra', von der gezeigt worden ist, daß sie um ein Jahr älter als die 'Kalligeneia' und gleichzeitig mit einer bedeutenden Expedition nach Sicilien ist. Da nun von einer solchen vor dem Herbst 427 nicht die Rede sein konnte, fallen die Jahre 427 und 426 für die 'Kalligeneia' aufser Betracht, und wir dürfen nur zwischen den Dionysien 425 und 424 wählen.

Nun war es im Frühjahr 425, als unter Sophokles und Eurymedon 40 Schiffe nach Sicilien abgingen; unterdessen hatten die Syrakusaner durch Verrat sich Messāna's bemächtigt, das bis dahin den Athenern freundlich gesinnt war. Bei keiner zweiten Gelegenheit konnten die Verse der Dioskuren (El. 1347 ff.)

νῦ δ' ἐπὶ πόντον Κικελὸν σπουδῇ  
 κύωντε νεῶν πύργας ἐνάλους.

1) S. oben S. 42. — 2) Daß die 'Lastschiffe' ins Jahr 423 nicht hineinpassen, giebt auch HMüller-Strübing zu (Aristophanes S. 103), der sie *aus später zu entwickelnden Gründen* ins Jahr 424 datiert. Sie dem Jahre 425 zuzuweisen, wie ich es tue, daran hindert ihn offenbar die Notiz in der Hypothesis I der 'Eirene': οὐ τοῦτο δὲ μόνον ὑπὲρ εἰρήνης Ἀριστοφάνης τὸ δράμα τέθεικεν, ἀλλὰ καὶ τοὺς Ἀχαρνεῖς καὶ τοὺς Ἰππίας καὶ Ὀλκίδας. Aber wer sagt ihm denn, daß darin die Komödien in chronologischer, und nicht vielmehr in alphabetischer Reihenfolge aufgeführt werden?



διὰ δ' αἰθερίας στείχοντε πλακὸς  
τοῖς μὲν μυσαροῖς οὐκ ἐπαρήγομεν . . . .

ihrer Wirkung gewisser sein.

Ich möchte daher die Tetralogie 'Elektra', 'Melanippe II', 'Andromeda' und 'Helena' ins Jahr 425, die 'Kalligeneia' des Aristophanes in die großen Dionysien 424 datieren. Damit sind jedoch noch nicht alle Schwierigkeiten beseitigt.

Da in der 'Kalligeneia' die euripideische 'Antiope' parodiert wird<sup>1)</sup>, müssen wir uns die Aufführung der letzteren zeitlich vorangehend denken. Es macht daher für den Augenblick einen entmutigenden Eindruck, wenn wir im Scholion zu Fr. 53 die 'Antiope' neben der 'Hypsipyle' und den 'Phoenissen' zu den letzten Stücken des Dichters gerechnet sehen. Da aber dasselbe Scholion die fehlerhafte Angabe bezüglich der 'Andromeda' hat<sup>2)</sup>, so läßt sich mit einiger Aussicht auf Erfolg die Hypothese aufstellen, daß bei den Scholiasten des Aristophanes eine doppelte Chronologie der euripideischen Tragoedien cursierte; die eine, richtige (Asklepiades v. Myrleia) ging in letzter Linie auf die Didaskalien zurück, die andere, fehlerhafte, war mit leichter Mühe aus den Komoedien — zunächst des Aristophanes — erschlossen, wobei Mißverständnisse leicht mitunterlaufen konnten. So gleich bei den 'Phoenissen'; lassen wir einmal gelten, was sich weder beweisen noch widerlegen läßt, Aristophanes habe seine 'Phoenissen' bald nach der gleichnamigen Tragoedie des Euripides geschrieben, aber i. J. 406 zum Zwecke einer neuen Aufführung umgearbeitet; wenn der Interpret die tragischen Didaskalien nicht heranzog, konnte er nicht umhin, die Aufführung der euripideischen 'Phoenissen' kurz vor 406 anzusetzen, und die 'Phoenissen' konnten leicht die — ungefähr — gleichzeitigen Tragoedien 'Hypsipyle' und 'Antiope' in Schlepptau nehmen. Fand sich nun ein anderer Grammatiker, der von den Didaskalien Einsicht genommen hatte, so war der Conflict unvermeidlich.

Und in der Tat, der Conflict blieb nicht aus. Im Scholion

1) Frgm. 327 K. — 2) Τὴν Ἀνδρομέδαν· διὰ τί δὲ μὴ ἄλλο τι τῶν πρὸ ὀλίγου διδαχθέντων καὶ καλῶν, Ὑψιπύλης, Φοινικῶν, Ἀντιόπης; ἢ δὲ Ἀνδρομέδα ὀγδόῳ ἔτει προειρήλαθεν.

zu Vög. 348 lesen wir mit Bezugnahme auf V. 423 ὡς τὰ πάντα καὶ τὸ τῆδε καὶ τὸ κείκε καὶ τὸ δεῦρο· παρὰ τὰ ἐκ τῶν μηδέπω διδαχθειῶν Φοινικῶν, φησὶν (Asklepiades) 'κάκεικε καὶ τὸ δεῦρο, μὴ δόλος τις ἦ.' Dafs die Parodie nicht auf der Hand liegt, räume ich unbedingt ein. Aber Asklepiades v. Myrleia hat sie doch für möglich gehalten; mit anderen Worten, er glaubte annehmen zu können, dafs die 'Phoenissen'<sup>1)</sup> vor den 'Vögeln' aufgeführt worden sind. Ein unbekannter Grammatiker widerspricht ihm, ohne sich über seine Quellen auszuweisen; und da er das letzte Wort behält, so wird ihm geglaubt.

Ich denke, auch *ceteris paribus* sollte man eher geneigt sein, Asklepiades vor seinem anonymen Gegner Recht zu geben; um wie viel mehr jetzt bei dieser einzigen Übereinstimmung aller Zeichen und Zeugnisse!

1) Zugleich mit den 'Phoenissen' ist — nach der AKirchhoff'schen Hypothese — der 'Chrysispos' aufgeführt worden. Dieser Chrysispos wurde sonst zu den allerfrühesten Tragoedien des Dichters gerechnet, weil in ihm die anaxagorische Doctrin am getreuesten wiedergegeben ist. (JAHartung Eur. rest. I, 135). Ist diese Wahrnehmung triftig — und das mögen andere entscheiden, die mit der Persönlichkeit des Euripides näher vertraut sind — so liegt in ihr eine Bestätigung meiner Annahme. Auch den 'Oinomaos', der zur selben Trilogie gehörte, entschliesst sich UvWilamowitz (Anal. Eur. S. 156) augenscheinlich nur schwer, in die letzten Jahre des Dichters hinabzudrücken, weil der strenge Bau der Trimeter auf eine frühere Zeit hinzudeuten schein. Doch möchte ich von diesem Criterium keinen Gebrauch machen, da sich aus ihm ebensoviele Beweise gegen, wie für meine Annahme ergeben würden. Man darf zwar zugeben, dafs die 'Alkestis', der 'Hippolyt' und die 'Medea' strenger sind, als die während des peloponnesischen Krieges geschriebenen — nicht 'aufgeführten' — Tragoedien; wer es aber versuchen wollte, nach dem Procentsatz der aufgelösten Füfse sich eine chronologische Tabelle zusammensetzen, der würde sich bald ad absurdum geführt sehen (vgl. UvWilamowitz, Herm. XVIII, S. 242). So hat der 'Orestes', trotzdem er vor den 'Bacchen' aufgeführt worden ist, fast doppelt so viele Auflösungen als diese. Doch darin liegt vielleicht ein Fingerzeig; bekanntlich ist der 'Orestes' an vierter Stelle, statt eines Satyrspieles aufgeführt worden. Viele Wahrscheinlichkeitsgründe sprechen dafür, dafs die 'Helena' dieselbe Stelle innehatte; die 'Elektra' (V. 1280 ff.) weist auf die 'Helena' voraus, diese wiederum (V. 767; 1464) auf die 'Andromeda' zurück (UvWilamowitz a. O. S. 235); zwischen der 'Helena' und der 'Melanippe' fällt die Wahl nicht schwer.

Denn nicht einmal die 'Hypsipyle' ist der Periode zu belassen, der sie der erwähnte Scholiast zuweist. In der Antode der — spätestens 419 geschriebenen — Wolkenparabase wird unter anderen Göttern angerufen:

Παρνακίαν δς κατέχων  
πέτραν cὺν πεύκαις σελαγεῖ  
Βάκχαις Δελφίειν ἐμπρέπων  
κωμακτῆς Διόνυκος.

Die parabatistischen Oden sind bei Aristophanes der ständige Platz für parodierende Gesänge: zu den angeführten Versen bemerkt der Scholiast (V. 604): παρὰ τὸ Εὐριπίδειον (Prolog der 'Hypsipyle')

Διόνυκος, δς θύρκοις καὶ νεβρῶν δοραῖς  
καθαπτὸς ἐν πεύκαις Παρνακὸν κάτα  
πῆδᾶ χορεύων παρθένοις cὺν Δελφίειν.

Die Beziehung scheint mir unabweisbar, und mit ihr der Zwang, die 'Hypsipyle' über das Jahr 419 hinauf zu datieren. Damit scheint mir das Jahr 424 als Ausführungszeit der 'Kalligeneia' gesichert.<sup>1)</sup>

Haben nun die vorstehenden Untersuchungen den Nachweis geliefert, daß von allen aufgeführten Stücken des Aristophanes nur eins, die 'Eirene', nachweislich des Agons entbehrt hat, so empfiehlt es sich um so mehr, diesem interessantesten Bestandteile des komischen Dialogs größere Aufmerksamkeit zuzuwenden.

1) Agathon war damals etwa 25 Jahre alt, also ebenso alt wie Euripides ἤνικ' ἤρξατο ποιεῖν nach Thom. Mag. (oben S. 95). — Noch ein weiterer Gesichtspunct mag hier zur Sprache kommen. Mit Recht scheint mir UvWilamowitz (Anal Eur. S. 170 f.) auf den Umstand hingewiesen zu haben, *Euripidem iuvenem ad id incubuisse, ut novis et inauditis fabulis Athenienses delectaret*, während er als Greis, entmutigt durch den geringen Erfolg seiner Bestrebungen, wieder ins alte Geleise einlenkte. Wenn trotzdem der 'Alkmeon διὰ Κορίνθου' und der 'Archelaos' dem Greisenalter des Dichters angehören, so begreift sich das; die Dramen sind zu Pella am Hofe des Archelaos aufgeführt worden. Eine Anomalie bilden die drei Tragoedien 'Antiope', 'Chrysippos' und 'Helena' (denn auch diese ist dazuzurechnen), die bisher der letzten Periode zugewiesen wurden. Auch diese Schwierigkeit wird durch meine Annahme beseitigt.

Der Agon ist in der Oekonomie der Komoedie der Moment, wo die Handlung ihren Höhepunct erreicht hat und ruhen muß, bis sich im Gemüte der Zuschauer der Umschwung vollzogen hat, der die Weiterentwicklung des Dramas ermöglicht; es ist der Punct, wo die beiden Gegensätze, die neben einander nicht weiterbestehen können, den Vernichtungskampf gegen einander ausfechten. Fragen wir aber weiter, wodurch die beiden Gegensätze gebildet werden, in welchem Verhältnis sie zu einander stehen, so zerfällt die aristophanische Komoedie in zwei Klassen, die zwar nicht haarscharf von einander gesondert sind, aber in ihren äußersten Vertretern sich bedeutsam von einander unterscheiden. Die eine Klasse geht im Begriffe 'politische Komoedie' auf; die andere, auf ganz anderem Boden erwachsen und ganz anderen Gesetzen unterworfen, ist die 'Märchenkomoedie'. Jene wird durch die Mehrzahl der aristophanischen Dramen, namentlich die 'Wolken' und 'Frösche', diese durch die 'Vögel' vertreten. Jene steht — auch wenn der Conflict durch märchenhafte Elemente herbeigeführt ist — doch im Conflict selbst durchaus auf dem Boden der Wirklichkeit; bei dieser ist dieser Boden vollständig verlassen, und nur hin und wieder spielen neckische Strahlen aus der Wirklichkeit in die Wunderwelt hinein. Hier wird niemand nach seinem Glauben gefragt, die verschiedenartigsten Individualitäten können friedlich neben einander hausen, und nur was schwunglos am Staube der Realität haftet, wird ohne Erbarmen in dieselbe zurückgestoßen; dort handelt es sich um scharfgesonderte politische oder ethische Bekenntnisse, die sich das Existenzrecht streitig machen. Darum muß der Conflict in beiden Gattungen verschieden sein. In der Märchenkomoedie hat der Gegner, in dessen Kopf zuerst die geniale Idee von einem schöneren Dasein aufgeblitzt ist, einen unendlichen Vorsprung vor dem anderen; auch gilt der Kampf nicht sowohl dem letzteren, als seinem Vorurteile, daß das Unmögliche unmöglich sei. Sich davon zu befreien, ist er gern bereit; sein fortgeschrittener Gegner bietet ihm hilfreich die Hand, lenkt die unsicheren Schritte, die jener ins Leere wagt, bis er ihn zu seiner eigenen Höhe gehoben hat. — Anders in der politischen Komoedie. Das Bewußtsein von der engen Verbindung der Streitfrage

mit dem Leben läßt beim Dichter und bei den Gegnern jene sonnige Festtagsstimmung, die der Märchenkomoedie eignet, nicht aufkommen; die Tendenz vergiftet den Scherz, der Streit ist ernsthaft, bitter, schonungslos; mag der Unterliegende sich bekehren oder trotzen — für die Komoedie existiert er nicht mehr, achtlos stürmt die Handlung über ihn weg.

Die Stellung, welche der Agon in der Oekonomie des Dramas einnimmt, spiegelt sich im Tone wieder, in dem die beiden Gegner den Streit führen. Stets ist er würdig, nicht selten erhebt er sich zu tragischem Pathos. Wie rührend weiß Chremylos das Elend der Armut zu schildern in jenem Schwarm von Kindern und alten Frauen, die sich in den Wärmstuben an den Ofen schmiegen, oder in jenem Manne, der einen Stein zu Häupten auf der Streu schlummert, während die Morgenfliegen ihm um die Ohren summen und singen 'du wirst hungern, aber steh nur auf!' Ein Gegenbild ist die reizvolle Schilderung, die der Sprecher des Rechts vom Leben seiner Jünger macht, von ihrer Freude an den Tagen des Frühlings, wenn die Pappel ausschlägt und die Platane mit der Ulme plauscht. Herb, vernichtend sind die Worte, mit denen Agorakritos seinen Gegner und dessen vermeintliche Wohltaten entlarvt; er sollte nur das attische Volk aufs Land ziehen und im Genusse des Friedens sich erholen lassen, dann würde es schon erkennen, welche Güter es um ihn und die armselige Besoldung hingegeben hat. Und wiederum malen uns die hohen Anforderungen, die Aischylos an die Dichter stellt, das stolze Bewußtsein der antiken Tragoedie von ihrer versittlichenden Kraft in unvergleichlich wahrhaften Zügen. Doch das sind nur einzelne, besonders auffallende Stellen; viel bedeutender ist der Eindruck, den der Genuß der ganzen, durch keine *βωμολοχία* getrüben Agone macht. Und daß wir hierin eine Absicht des Dichters zu erkennen haben, dafür zeugt jene Stelle aus dem 'Plutos' (V. 557), wo Chremylos sich über die Worte der Gegnerin einmal lustig zu machen versucht und von ihr alsbald den Verweis bekommt: κώππειν πειρᾷ καὶ κωμῶδειν τοῦ σπουδάσειν ἀμελήσας. Die Komoedie verläugnet sich selbst, das κωμῶδειν ist nicht mehr erlaubt.

Freilich ist dieses Lob, das wir den Agonen gesendet haben, bedeutend einzuschränken. Denn einmal gilt es nur von den Reden der beiden Gegner, nicht von denen der dritten Person, die unten zu charakterisieren sein wird. Sodann tritt zu Ende der Epirrhemien fast regelmässig eine schwüle Stimmung ein, während sich der lange niedergehaltene Geist der Komik — in den Pnige — endlich loszuwittern anschickt. Ferner nehmen die Agone der 'Ritter' eine eigene Stellung ein, wie denn überhaupt der Stil dieser Komoedie etwas eigenartiges — ich möchte sagen — unaristophanisches hat.

In seiner Schrift *περὶ τοῦ μὴ ῥάδιως πιτεύειν διαβολῆ* (c. 6) giebt Lucian eine Definition der Verläumdung und fährt dann also fort: *τοιαύτη μὲν ἡ ὑπόθεσις τοῦ λόγου· τριῶν δ' ὄντων τῶν προσώπων, καθάπερ ἐν ταῖς κωμῳδίαις, τοῦ διαβάλλοντος, καὶ τοῦ διαβαλλομένου καὶ τοῦ πρὸς ὃν ἡ διαβολὴ γίνεται, καθ' ἕκαστον αὐτῶν ἐπισκοπήσωμεν οἷα εἶκός εἶναι τὰ γινόμενα.* Der Zusammenhang lehrt, dass Lucian nicht etwa die Schauspielerzahl überhaupt, sondern gerade das Personal der Agone meint. Er unterscheidet der Personen drei: den Ankläger, den Angeklagten — allgemeiner gesagt, die beiden Gegner — und den Richter. Fangen wir mit den Gegnern an.

Ihr Verhältnis zu einander hängt von dem Charakter der Komoedie überhaupt ab. In der Märchenkomoedie war es dem Dichter blofs darum zu tun, die von ihm geschaffene Traumwelt und ihre Gesetze den Zuschauern zu erklären; daher haben wir hier nur einen überzeugten Gegner, der den Standpunkt des Dichters vertritt, und einen zweifelnden, aus dessen Munde das Publicum spricht. So ist das Verhältnis namentlich in den 'Vögeln', dann auch in den 'Ekklesiazusen', die auf der Grenzscheide liegen zwischen der Märchenkomoedie und der politischen Komoedie, und teilweise selbst in der 'Lysistrate', die noch mehr zu der letzteren gehört. In der politischen Komoedie sind in den Gegnern zwei Principien verkörpert; das eine ist im grossen und ganzen das des Dichters, die gegnerische Anschauung ist diejenige, die dieser bei den Zuschauern voraussetzt und bekämpfen will. Ich sagte — im grossen und ganzen; denn dass der Dichter sich irgendwo mit

dem Gegner, mit dem er sympathisiert, identificiert habe, ist rundweg zu läugnen. Um von Agorakritos und Lysistrate zu schweigen, kann nicht einmal zugegeben werden, daß die Anschauungen des Aischylos und des Sprechers des Rechts in jeder Einzelheit die des Dichters seien. Immer weiß sich dieser zu salvieren durch irgend eine übertriebene, komische Äußerung, die er seinem Schützling in den Mund legt; so wenn Aischylos als wohltätige Folge seiner versittlichenden Tragik rühmt, daß zu seiner Zeit die Schiffer nichts verstanden, als ihr Commisbrod zu fordern und ῥύππαπαῖ zu rufen, wogegen sie jetzt raisonnierten, oder wenn der Sprecher des Rechts unter den anderen herben paedagogischen Grundsätzen, nach denen er die Marathonkämpfer erzogen habe, auch den angiebt, daß ihnen als Knaben verwehrt gewesen sei, das bessere Stück des Rettichs den Älteren vorweg zu nehmen. Solche ironische Züge warnen davor, daß man allen Äußerungen selbst der von Aristophanes beschützten Gegner die Anschauungen dieses letzteren zu Grunde lege; er selbst mag ein Mann von gemäßigten, humanen Grundsätzen gewesen sein; seine Personen waren Zeloten, die naturgemäß über die Schnur hieben.

Mit dieser Einschränkung wird es erlaubt sein, in den Personen des Bdelykleon, des Sprechers des Rechts, des Aischylos, des Agorakritos, der Penia und des Strepsiades das dem Dichter sympathische Princip zu erkennen, und in den Personen des Peithetairos, der Lysistrate und der Praxagora wenigstens dasjenige, dem er von Herzen den Sieg gönnt. Im Hinblick auf den tendenziösen Gehalt der aristophanischen Komoedien müßte man nun annehmen, daß solche überall aus dem Agon siegreich hervorgehen; es trifft auch meist zu, nur für die 'Wolken' und den 'Plutos' nicht. Dieser Umstand berechtigt uns, für die Komoedie denselben Unterschied zu machen, der für das ernsthafte Drama längst anerkannt ist. Gleichwie dieses, je nachdem das gute Princip in der Katastrophe siegt oder unterliegt, Schauspiel oder Trauerspiel genannt wird, ebenso dürfen wir die Komoedien, in deren Agon das gute Princip siegt — also die 'Wespen', 'Frösche' u. a. — Lustspiele nennen, die 'Wolken' und den 'Plutos' dagegen . . . doch

nun sind wir um ein Wort verlegen, wenn auch die Gattung unter den bürgerlichen Tragödien sich ein Plätzchen zu erhalten gewußt hat. Immerhin: daß den beiden Komoedien eine eigene Stellung zukommt, wird jeder gern zugestehen. Die 'Wolken' speciell enthalten alle Elemente einer Tragödie; Strepsiades, der in der sophistischen Aberweisheit Rettung in seiner Not gesucht hat und selbst ihr Opfer wird, die Wolken, die Trägerinnen der Schicksalsidee, Pheidippides, der Vollstrecker ihres Willens — alles das sind großartig wirkende tragische Personen, und schmerzhafter hat niemand das Kernwort antiker Volksweisheit 'es fürchte die Götter das Menschengeschlecht' empfunden, als der unglückselige Alte, da wo ihm Pheidippides das Sprüchlein vom vertriebenen Zeus mit schneidigem Hohne zurückgiebt; vom Sohne verlassen, von den Wolken verstofsen, — was bleibt ihm da übrig, als die Tat blinder Verzweiflung, mit welcher das Stück schließt. Auch der 'Plutos' ist tragisch angelegt. Chremylos ist der Schatzgräber der antiken Poesie; Penia der warnende Engel, der ihm umsonst von den 'sauren Wochen, frohen Festen' erzählt; er verfällt, wie wir sagen würden, dem Bösen, und Penia verläßt ihn mit dem unheildräuenden Abschiedswort 'du wirst dich noch nach mir zurücksehnen'. Darnach erwarten wir eine Handlung, etwa wie sie Schiller im Hexengesang geschildert hat; wenn unsere Erwartungen getäuscht werden, so ist daran der Dichter schuld, der ein trefflich angelegtes Drama in eine flache Posse hat auslaufen lassen. Inwiefern die Diaskeue daran Anteil hat, läßt sich schwer entscheiden; ich für meinen Teil würde ungern den Gedanken aufgeben, daß im ersten 'Plutos' die angedeutete Idee durchgeführt war.

Ein nicht sehr fruchtbares Classificationsprincip würde sich für die Agone aus dem Umstande ergeben, daß in den einen das Epirrhema dem einen, das Antepirrhema dem andern Gegner zufällt, in den anderen beide sich in gleichem Maße an beiden Epirrhemen beteiligen. In die erste Classe würden demnach die Agone der 'Wolken', 'Wespen', 'Frösche' und der Nebenagon der 'Wolken' gehören, in die andere alle übrigen.



Wie fein die agonische Form bis in die Einzelheiten ausgebildet war, das beweist aufser anderem die Tatsache, dafs die Reihenfolge der Reden der beiden Gegner in den politischen Komödien einer festen Norm unterworfen war. Und zwar bestimmte das Gesetz, dafs dem voraussichtlichen Besiegten das erste, dem Sieger das letzte Wort zufalle. Dieses Gesetz hatte für die Agone erster Classe die Folge, dafs dem Besiegten das Epirrhema, dem Sieger das Antepirrhema angehört; so reden in den vier genannten Agonen im Epirrhema der Sprecher des Rechts, Philokleon, Euripides, Strepsiades, im Antepirrhema der Sprecher des Unrechts, Bdelykleon, Aischylos, Pheidippides; diese bleiben Sieger. Für die übrigen Agone konnte sich das Gesetz nur in der Weise geltend machen, dafs der künftige Besiegte den Streit eröffnet, der künftige Sieger ihn beschliesst. Die einzige Ausnahme, die dieses Gesetz erlitten hat, gehört zu denen, welche die Regel bestätigen. Im Nebenagon der 'Ritter' ist der Wursthändler so schamlos, dafs er seinem Gegner sogar das Besiegtenrecht nicht gönnt; dieser aber hält allen Ernstes daran fest. In der Tat kann der Sinn der ersten Verse kein anderer sein. Kaum ist der Katakeleusmos zu Ende, so beginnt Agorakritos

ΑΑΛ. Καὶ μὴν ἀκούσαθ', οἷός ἐστιν οὗτοσι πολίτης.

ΚΛΕ. οὐκ αὖ μ' ἔασεις; ΑΑΛ. μὰ Δί', ἐπεὶ κἀγὼ πονηρός εἰμι.

ΚΛΕ. οὐκ αὖ μ' ἔασεις; ΑΑΛ. μὰ Δία. ΚΛΕ. ναὶ μὰ Δία.

ΑΑΛ. μὰ τὸν Ποσειδῶ,

ἄλλ' αὐτὸ περὶ τοῦ πρότερος εἰπεῖν πρῶτα δια-  
μαχοῦμαι.

Zu οὐκ αὖ μ' ἔασεις ist natürlich λέγειν zu ergänzen, und gar der letzte der angeführten Verse kann nur die verlangte Bedeutung haben, wie er denn auch von niemand bis jetzt verstanden worden ist; man wollte ihn sogar streichen, was glücklicherweise die Symmetrie der Epirrhemen verhütet hat. Die Zuschauer kannten das agonische Gesetz recht wohl; da die Niederlage Kleons vorauszusehen war, so erwartete man allgemein, der Wursthändler würde ihm das erste Wort lassen, und der wunderliche Eigensinn des letzteren trug mit zur Komik der Situation bei.

Das verschiedene Ethos der beiden, in den Agonen angewandten Versmaße legt den Gedanken nahe, daß Aristophanes sie zur Charakterisierung der beiden Gegner verwendet haben möge. Doch können nur die Agone der ersten Classe in Betracht kommen, und von ihnen sind nur zwei — die der 'Wolken' (I) und der 'Frösche' — heterorrhythmisch. Diese kommen allerdings unseren Erwartungen entgegen; der Sprecher des Rechts und Aischylos sind durch das anapaestische, der Sprecher des Unrechts und Euripides durch das iambische Versmaß trefflich charakterisiert. —

Außer den beiden Gegnern erwähnt Lucian den Richter unter den Personen des Agons. Daß ein besonderer Richter gewählt wird, sehen wir nur dreimal, nämlich in den 'Fröschen', 'Wolken' und 'Rittern', wo Dionysos, Pheidippides und Demos dieses Amt übernehmen. Aber auch da, wie sonst überall, ist in zweiter Instanz der Chor und in dritter das Publicum Richter des Agons. Als der Urteilspruch des Dionysos von Euripides eine schändliche Tat genannt wird, antwortet jener: „warum denn schändlich, wenn sie den Zuschauern nicht also erscheint?“ (V. 1475), und als der Wursthändler Demos auffordert, er möge sich für den einen von den beiden entscheiden, fragt er, wie er sich denn entscheiden soll, um von den Zuschauern gelobt zu werden (V. 1209 f.). Auch den Streit der beiden Sprecher entscheidet zuletzt das Publicum (V. 1096 ff.). Im übrigen möge es genügen, auf die Person des Richters hier hingewiesen zu haben; wir durften uns kurz fassen, da der Richter als Richter im Agon nicht zu sprechen hat.

Wo er spricht, tut er es als lustige Person, als βωμολόχος der Komoedie. Dies ist das dritte, fast unentbehrliche Element des Agons. Von sämtlichen Agonen des Aristophanes entbehren seiner nur drei, nämlich die Agone der 'Wolken' und 'Wespen'; in allen übrigen wird er durch Euelpides, Kalonike, Dionysos, Demos, Demosthenes, Chremes, Blepsidemos bald mit größerem, bald mit geringerem Glück gespielt. Seine Anwesenheit war notwendig, um die Zuschauer daran zu erinnern, daß es ungeachtet der ersten Verhandlung doch nur eine Komoedie sei, der sie beiwohnten; zugleich gewährte er dadurch, daß er allein die gesamte Komik der Si-

tuation in sich concentrirte, den Gegnern die Möglichkeit, den Streit um so ernsthafter zu führen.

Wenn also Demos und Dionysos in den Epirrhemen dreinreden, so tun sie es als lustige Personen, nicht als Richter; Pheidippides, der nur Richter ist, verhält sich die ganze Zeit über schweigend. Es läßt sich hiernach a priori bestimmen, welche Stellung dem Chore im Agon zukommt. Er ist der Agonothet, der Rhabduch; er hat im Katakeleusmos den Streit zu eröffnen, in der Sphragis den Spruch zu fällen und den Sieger zu verkünden; fänden wir in den Epirrhemen Äufserungen von ihm, in denen er die Redner 'zur Sache' oder 'zur Ordnung' riefe, so würde sich vom antiken sowie vom allgemein menschlichen Standpunkte nichts darwider einwenden lassen. Allein die Handschriften und noch mehr die Herausgeber lassen den Chor während des Agons eine Rolle spielen, die, wenn sie gerechtfertigt wäre, unsere ganze Auseinandersetzung in Frage stellen und anstatt der klaren Praecision, die wir anstreben, eine chaotische Willkür würde herrschen lassen.

In den 'Wespen', der 'Lysistrate', den 'Wolken', 'Fröschen', 'Ekklesiazusen' und dem 'Plutos' beschränkt sich der Anteil des Chors auf die ihm von Rechts wegen zukommenden Partien, die Oden, die Katakeleusmoi und die Sphragis; nicht also in den 'Rittern' und 'Vögeln'. Zwar, vom Hauptagon der 'Ritter' werden nur die vier Verse des Antipnigos (919—922) in den Handschriften dem Chor in den Mund gelegt, und mit Ausnahme von GDroysen und AvVelsen haben alle Herausgeber sie dem Wursthändler zurückgegeben, so daß wir uns ihnen nur anschließen dürfen. Blieben demnach übrig — der Agon der 'Vögel' und der Nebenagon der 'Ritter'.

Dort ist die Sachlage folgende. Anwesend sind Peithetairos, Euelpides, der Kuckuck und der Chor. Der Träger der Idee des Stückes ist Peithetairos; sein Freund und eo ipso sein Anhänger ist Euelpides; der Kuckuck ist bereits von den ersten Andeutungen, die ihm sein Gastfreund gegeben hat, über die Mafsen entzückt; einzig der Chor ist derjenige, der den Fremdlingen feindselig und mißtrauisch gegenübersteht. Handelte es sich nun um eine politische Komoedie, so müßten

wir allen Deductionen zum Trotz diesem letzteren die Gegnerschaft zuweisen; aber die Märchenkomoedie stellt andere Forderungen. Es soll kein Streit stattfinden, sondern ein Unterricht; von den Einzelheiten der neuen Idee weifs der Kuckuck noch nichts, ihm käme schon zu, durch passende Fragen die Meinung des Atheners sich und den übrigen Vögeln näher zu bringen. Ob der Dichter nun dieses Amt wirklich ihm, ob dem Chor oder dessen Führer übertragen hat, dies zu entscheiden giebt es ein ziemlich einfaches Mittel. Zunächst müssen wir uns darüber einigen, dafs dieselbe Rolle nicht durch zwei Personen gegeben wurde, dafs der Fragende entweder der Kuckuck oder der Chor war; diese Forderung ist ebenso unabweisbar, wie unbeweisbar.<sup>1)</sup> Sodann ist folgendes zu beherzigen. Der Kuckuck ist zwar ein Vogel, aber nicht der Vertreter der Vögel überhaupt; wenn er also von den Vögeln spricht, kann er ebenso in der ersten wie in der dritten Person reden, und ebenso kann Peithetairos, wenn er zu ihm von den Vögeln spricht, nach Belieben die zweite oder dritte Person gebrauchen. Dagegen ist der Chor nur Vertreter der Vögel, ihm kommt unter solchen Verhältnissen nur die erste Person zu, und ihm gegenüber ist im Munde des Peithetairos nur die zweite Person am Platze. Prüfen wir daraufhin die Epirrhemen unseres Agons, so werden wir sehen, dafs die fragliche Person von den Vögeln bald in der ersten (V. 467, 571 f., 592), bald in der dritten Person (V. 603) redet, dergleichen Peithetairos sich ihr gegenüber bald der zweiten (V. 466 f., 483, 522, 525 f., 532, 537, 557, 577?, 588), bald der dritten Person (V. 477 f., 593 f., 599 f.) bedient. Damit ist erwiesen, dafs der Gegner des Peithetairos nicht der Chor, sondern der Kuckuck ist.

Und nun mufs es uns leicht fallen, gestützt auf die erdrückende Majorität von neun Agonen gegenüber dem einen Nebenagon der 'Ritter', die Verse dieses letzteren, welche die Herausgeber in vielfachem Widerspruch mit einander wie mit

---

1) Aus diesem Grunde kann ich mich auch mit dem eklektischen Verfahren FWieselers (Advv. in Aesch. Prom. et Ar. Av. S. 82 ff.) nicht einverstanden erklären.

der Überlieferung dem Chore in den Mund legen, dem Demosthenes zuzueignen. Er ist der erste Freund des Wursthändlers, ihm steht es vor den anderen zu, dessen Mitstreiter zu sein; zudem beweist die Drohung Kleons dem Wursthändler gegenüber — ἐγὼ σε παύσω τοῦ θράκου, οἶμαι δὲ μᾶλλον ἄμφω<sup>1)</sup> — das der Bundesgenosse des Agorakritos ein einzelner Mann, und nicht vierundzwanzig Chöreuten waren.

Es steht demnach fest, das die Epirrhemen und die Pnige von den Schauspielern allein, ohne Einmischung des Chores gesprochen wurden.

Wir wenden uns nun zur Form der Agone. Da viele § 12. hier einschlagende Fragen auf die zusammenhängende Darstellung des zweiten Teiles aufgespart werden müssen, können hier nur einige vorläufige Andeutungen gegeben werden.

Dem Agon pflegt regelmäsig eine vorbereitende Scene voranzugehen, die wir, um im Bilde zu bleiben, Proagon nennen können. Nicht immer bildet sie eine Scene für sich; im Nebenagon der 'Ritter' und im Agon der 'Wespen' fällt sie mit dem letzten Teile der Parodos zusammen, und das scheint die Regel gewesen zu sein, wo sich der Agon an die Parodos schloß. Sonst ist der Proagon in iambischen Trimetern geschrieben; ganz vereinsamt steht der Proagon der 'Wolken', der aus einer ununterbrochenen Reihe anapaestischer Dimeter besteht. Die Ursache dieser Anomalie bleibt rätselhaft; wir können nicht einmal sagen, ob hierin ein Reform- oder Reactionsversuch zu sehen ist. Als sicher darf aber gelten, das dieses Hypermetron nicht, wie RWestphal<sup>2)</sup> meint, das Pnigos eines später einzufügenden anapaestischen Epirrhemas gebildet habe.

Die Aufgabe des Proagons ist dreifach. Erstens sollten die Gegner, sofern sie den Zuschauern unbekannt waren, denselben vorgestellt werden; wo dieses nicht zutraf, fiel dieser Teil natürlich aus. Zweitens sollte die Kampfeswut der Gegner darin austoben und die Lust des großen Publicums an Zank und Lärm befriedigt werden, damit der Streit im Agon

1) Cf. REnger Fl. Jb. 69, 365 f.; GHermann Wiener Jb. 110, 55; WRibbeck z. d. Stelle; unzulängliche Polemik bei RArnoldt Chorpartien S. 45. — 2) Metrik II<sup>3</sup>, 421.

selbst desto geordneter geführt werden konnte. Endlich sollte der Gegenstand und die Bedingungen des Streites festgestellt werden; dazu gesellte sich je nach den Umständen die Wahl des Richters und andere mehr oder minder feierliche Eingangscerimonien. Alle drei Bestandteile enthalten die Proagone der 'Wolken' (Hauptagon), 'Frösche' und 'Plutos'; den ersten und zweiten die der 'Lysistrate' und der 'Acharner' (der dritte Teil scheint mit dem Agon selbst ausgefallen zu sein; vielleicht fehlte er auch, wofür die Analogie der verwandten 'Lysistrate' sprechen würde); den zweiten und dritten die der 'Wespen', 'Ritter' (Hauptagon), 'Wolken' (Nebenagon) und 'Ekklesiazusen'; den zweiten allein der Proagon der 'Ritter' (Nebenagon), den dritten allein der 'Vögel'.

Von den Oden wird nachher ausführlich die Rede sein. Zu der Wahl des Versmafses in den Mesoden ('Wespen', 'Ritter' [Nebenagon]) und Prooden ('Lysistrate') ist zu bemerken, daß dasselbe nie mit dem Versmafs des Agons, wohl aber mit dem der Parodos übereinstimmt. Allerdings läßt sich nicht sagen, ob das Zufall oder Absicht ist; dazu ist die Zahl der Fälle zu gering.

Die Katakeleusmoi entsprechen in allen Fällen, von einem einzigen abgesehen<sup>1</sup>), dem Namen, der ihnen hier gegeben worden ist. Ihr gleicher, stets wiederkehrender Inhalt muß für den Dichter, der sich doch im Wortlaute nicht wiederholen durfte, eine unerträgliche Fessel gebildet haben, und wir müssen die Macht des Herkommens bewundern, wenn wir sehen, daß er es unter achtzehn Fällen nur einmal verletzt hat. Einige Abwechslung bot allerdings der Umstand, daß die Aufforderung bald an den einen, bald an beide Gegner gerichtet war; im Übrigen schuf sich der Dichter selbst die Abwechslung mit Hilfe der reichen Bildersprache, die ihm zu Gebote stand. Bald vergleicht er den Agon mit einem Pankration (Ritt. 841 f.), bald mit einem Seegefecht (Ritt. 761 f.), bald mit einer Segelwettfahrt (Lys. 549); ein wunderliches Gleichnis ist ihm in den 'Wespen' (V. 648 f.) eingefallen. Daß die Katakeleusmoi gern mit einem ἀλλά anfangen, ist bereits

1) Nebenagon der 'Ritter', Antikatakeleusmos.

mehrfach bemerkt worden; von den anapaestischen Katakeleusmoi macht nur einer (Wesp. 648 f.), von den iambischen vier (Ritt. 407 f., 841 f., Wolk. 1034 f., 1397 f.) Ausnahme. Kanonisch ist die Distichie; das darf jedoch nicht so ausgedrückt werden, als fielen von den Epirrhemen die beiden ersten Verse dem Chore zu, denn erstens haben wir gesehen, daß der Chor in den Epirrhemen überhaupt nicht redet, und zweitens werden wir sehen<sup>1)</sup>, daß die Epirrhemen ohne die Katakeleusmoi vom musicalischen Standpunkte ein Ganzes bilden.

Daß die Epirrhemen aus einer ununterbrochenen Folge von Tetrametern zu bestehen haben, ist bekannt.<sup>2)</sup> Wenn aber auch dieses Gesetz Wolk. 1415 im parodischen Vers κλάουσι παῖδες, πατέρα δ' οὐ κλέειν δοκεῖς verletzt erscheint, so wird man doch nicht mit CGCobet oder HvHerwerden den Trimeter zu einem Tetrameter ergänzen dürfen, wodurch der Parodie ihre Spitze abgebrochen werden würde. Vielmehr ist hier die Ausnahme anzuerkennen und, wie so oft, durch die Parodie zu rechtfertigen.

Nicht also am Schlusse des Antepirrhemas im Hauptagon. V. 1084 war der letzte Tetrameter, V. 1089 ist der erste Dimeter; zwischen diese haben sich vier Trimeter gedrängt. Es läßt sich gar kein Grund angeben, weshalb Aristophanes vom Herkommen abgewichen sein sollte; nichts desto weniger hat noch niemand die Verse angetastet. Und doch kann man sich leicht überzeugen, daß diese Trimeter ihre Existenz nur einer Metrikerlaune verdanken, wenn man die metrischen Scholien zu unserer Stelle, zu Ritt. 442 und Wolk. 1445 ff. vergleicht. Namentlich ist die letzte Stelle sehr lehrreich. Während andere Metriker (τινὲς δέ) V. 1445 den letzten Tetrameter

1) Teil B, Abschn. IV. — 2) Unbedingt zu verwerfen ist daher Ameinekes Conjectur zu Thesm. 531 (VA 154), der aus dem ersten Tetrameter des Katakeleusmos — er streicht d. W. γυναικῶν — einen Trimeter macht; seine Bemerkung *'tetrametrum poeta subiecit trimetro, quod quin hoc loco recte fiat non dubitandum est'* ist mir unverständlich. Derselbe Gelehrte hat hin und wieder Interjectionen gegen die Überlieferung extra versum geschrieben (VA 62: Ritt. 891; a. O. 99: Vög. 610); eine Freiheit, für die ich die Belege vermissen. Vög. 319 ποῦ; πᾶ; πῶς φῆς; wo jede Silbe einem Tact entspricht und das ganze als ein Vers zählt (s. B, IV, § 2), ist kein Vergleich, ebensowenig Ekkl. 478, 480 (s. B, IV, § 2).

sein lassen und mit V. 1446 das dimetrische Pnigos beginnen, zerlegt unser Scholiast den V. 1445 in zwei Dimeter, denen er die beiden Dimeter V. 1450 f. (εἰς τὸ βάραθρον μετὰ σωκράτους καὶ τὸν λόγον τὸν ἤττω) entsprechen läßt, aus den fünfthab Dimetern aber, die in der Mitte liegen, construirt er drei Trimeter.<sup>1)</sup> Man wird gestehen, daß es reiner Zufall ist, wenn uns statt dieser verschrobenen Abteilung die der τινὲς δέ überliefert ist; ein ebensolcher Zufall ist es aber, wenn uns an der fraglichen Stelle nicht die dimetrische Abteilung erhalten ist. Auch wären die Herausgeber wohl längst auf den naheliegenden Gedanken verfallen, aus den vier Trimetern sechs Dimeter zu construieren, wenn nicht der dritte Dimeter mit dem Worte ποτέ zu enden hätte, oder die syllaba anceps innerhalb eines Pnigos gestattet wäre.<sup>2)</sup> Indessen wäre dies doch das erste Mal, daß die Textkritik um ein Flickwort verlegen wäre; bis etwas besseres gefunden wird, möchte ich vorschlagen — um nicht den sprichwörtlichen Lückenbüfser γέ heranzuziehen — das ἄν des vorigen Verses zu wiederholen, was durchaus nicht gegen den Sprachgebrauch der Komoedie verstößt (vgl. als besonders schlagendes Beispiel Ach. 212 ff.; auch Eir. 321 οὐ γὰρ ἄν χαίροντες ἡμεῖς τήμερον παυκαίμεθ' ἄν) und die ganze Stelle also abzutheilen

ἦν δ' εὐρύπρωκτος ἦ, τί πεί-	τί δ' ἄλλο; — φέρε δὴ μοι
κεται κακόν; — τί μὲν οὖν ἄν ἔτι	φράσον'
μείζον πάθοι τούτου ποτ' ἄν; —	συνηγοροῦσιν ἐκ τίνων; —
τί δῆτ' ἐρεῖς, ἦν τοῦτο νικηθῆς ἐμοῦ; — σιγήσομαι.	ἔξ εὐρυπρώκτων. — πείθομαι.
	τί δαί; τραγῳδοῦς' ἐκ τίνων; —

Der Ubergang des Epirrhemas zum Pnigos wird durch den Durchbruch des komischen Elementes hervorgerufen. Während im Epirrhema mit ernstgemeinten, auf die Wirkung berechneten Gründen gestritten wird, tritt im Pnigos die Komoedie in ihre Rechte ein. Der gröfseren Lebhaftigkeit, die dadurch in die Auseinandersetzung oder den Dialog gebracht

1) Das ist schon von GHermann bemerkt worden. — 2) In der Tragödie allerdings findet sie ihre Entschuldigung im Personenwechsel, s. RWestphal Metrik II<sup>2</sup>, 411 f.; für die Komoedie wüßte ich kein Beispiel.



wird, entspricht trefflich die lange Folge der Dimeter, welche die Tetrameter ablösen. Es versteht sich jedoch, daß diese Dimeter bis zum Schluß akatalektisch sein müssen; eine Binnenkatalexis würde die Zeile zerreißen, die Wirkung schwächen.

Von den achtzehn agonischen Pnige, die uns erhalten sind, entsprechen sechszehn dieser Forderung durchaus, zwei dagegen weisen die Binnenkatalexis auf. Es sind das die Antipnige der 'Lysistrate' (V. 602) und der 'Frösche' (V. 1088). Allerdings tritt hier Personenwechsel ein<sup>1)</sup>; doch ist das keine Entschuldigung. Denn erstens hat der in den Pnige ziemlich häufige Personenwechsel sonst keine Binnenkatalexis zur Folge; und dann besteht das Wesen der Katalexis nicht darin, daß nach der letzten Silbe des verkürzten Verses eine Pause eintritt, sondern — wie beim modernen Gesange — darin, daß die vorletzte Silbe eine vierzeitige Dauer erhält. Im übrigen wird es geraten sein, jeden Fall einzeln zu betrachten.

Das anapaestische Antipnigos der 'Frösche' zählt 21 Verse; ihm entspricht das iambische Pnigos gleichfalls mit 21 Versen. Die Gründe dieser Übereinstimmung mögen unerörtert bleiben; sie ist da, zufällig kann sie nicht sein. Ist es wahrscheinlich, daß von diesen zwei, einander so genau entsprechenden Gedichten das eine zwei getrennte Strophen enthalten sollte, das andere einig und zusammenhängend wäre? Zumal wo die Verbesserung so nahe liegt! Der katalektische Vers lautet: [λαμπάδα δ' οὐδεὶς οἶός τε φέρειν]

ὕπ' ἀγυμνασίας ἔτι νυνί.

Im Hinblick auf Wesp. 954, Fr. 1256 u. a. St. läßt sich die leichte Änderung vorschlagen

ὕπ' ἀγυμνασίας τῶν ἔτι νυνί,

und der rhythmische Fluß wird wiederhergestellt sein.

Noch viel überzeugender läßt sich die Binnenkatalexis in der 'Lysistrate' als Corruptel nachweisen. Halten wir die beiden Pnige neben einander, so ergibt sich eine genaue Übereinstimmung zwischen je den drei letzten Versen, die beiderhalb von Lysistrate gesprochen werden; ferner zwischen V. 535

1) Damit scheint TKock (CAF I, 236) an diesen Stellen die Binnenkatalexis rechtfertigen zu wollen.

und V. 603, die beide der Kalonike zufallen; dann — mit Aufnahme der überaus gefälligen Conjectur AMeinekes<sup>1)</sup> — zwischen V. 531b—534 und V. 599—602, in denen wiederum Lysistrate spricht; endlich zwischen V. 531a und V. 598, mit denen der Probule das Pnigos eröffnet. Diese schöne Symmetrie, die zu auffällig ist, um unbeabsichtigt zu sein, wird durch V. 604 καὶ τουτονὶ λαβὲ τὸν στέφανον verletzt. Es ist das der zweite Fehler, an dem die Syzygie krankt; beide sind bereits bemerkt worden, allein die zahlreichen Versuche, sie zu entfernen — der Leser kann sie im Commentar der FBlaydes'schen Ausgabe einsehen — leiden mehr oder minder alle am πρῶτον ψεῦδος, daß die Verderbnis im Pnigos zu suchen sei; man suchte denn die Binnenkatalexis dort zu 'restituieren', nahm Lücken an, ohne doch etwas Überzeugendes an den Tag zu fördern — und das von Rechts wegen. Dem gegenüber bin ich der Überzeugung, daß die Corruptel im Antipnigos verborgen ist. Man mag den Totenschmuck, der dem Probulen verehrt wird, auffassen, wie man will — immer wird V. 604 neben 602 Anstofs erregen. Lysistrate sucht dem Probulen die Aussicht auf sein Begräbnis möglichst verlockend darzustellen. Das Weiheferkel soll er bekommen; den Sarg kann er sich kaufen; den Honigkuchen für Kerberos will sie ihm selbst backen: den Kranz erhält er auf der Stelle (V. 602); Kalonike schenkt ihm noch die Taenien für die Stele; nun ist alles da. Da kommt eine γυνή β' mit dem Vers (604)

καὶ τουτονὶ λαβὲ τὸν στέφανον.

Wozu denn noch den? Einen Kranz hat er ja schon. Dann aber — wo kommt diese γυνή β' her? Sie würde die vierte Person bilden, und wenn das auch in den sonstigen Dialogen angehen mag, im Agon müssen wir uns gegen diese Überschreitung der kanonischen Dreizahl verwahren; nun aber möge man bedenken, daß dieser V. 604 der einzige ist, der auf ihre Rolle fallen würde, daß sie während des ganzen Agons stumm dagestanden sein müßte — hat das irgend eine Gewähr der Wahrscheinlichkeit? Alles dieses legt den Gedanken außerordentlich nahe, daß im Antipnigos der Text verderbt sei.

1) VA S. 126. Etwas Ähnliches hatte schon REnger vermutet.

V. 604 ist es, der die Symmetrie stört; ebenderselbe macht das Erscheinen der überzähligen γυνή β' notwendig; ebenderselbe bildet eine unerträgliche Tautologie mit V. 602 und dieser V. 602 ist eben derjenige, der die fehlerhafte Binnenkatalexis bietet. Machen wir nun aus den tautologischen Versen λαβὲ ταυτὶ καὶ στεφάνωσαι und καὶ τουτονὶ λαβὲ τὸν στέφανον einen einzigen Dimeter

λαβὲ τουτονὶ καὶ στεφάνωσαι,

so sind alle vier Übelstände beseitigt. Es würden sich demnach entsprechen:

Pnigos.	Antipnigos.
Probulos.	Probulos.
περὶ τὴν κεφαλὴν; μὴ νῦν ζῶην.	ἀλλ' ὅστις ἔτι στυχεῖται δυνατός...
Lysistrate.	Lysistrate.
ἀλλ' εἰ τοῦτ' ἐμπόδιόν σουστιν, παρ' ἐμοῦ τοῦτὶ τὸ κάλυμμα λαβῶν ἔχε καὶ περίθου <sup>1)</sup>	ὦ δὲ δὴ τί παθῶν οὐκ ἀποθνήσκεις; χοῖριον ἔσται, κορὸν ὠνήσει, μελιτοῦτταν ἐγὼ καὶ δὴ μάξω. λαβὲ τουτονὶ καὶ στεφάνωσαι.
περὶ τὴν κεφαλὴν, κᾶτα σιῦπα.	Kalonike.
Kalonike.	Kalonike.
καὶ τουτονὶ τὸν καλαθίσκον.	καὶ ταυτασγὶ δέξαι παρ' ἐμοῦ.
Lysistrate.	Lysistrate.
κᾶτα ξαίνειν ζυζωκάμενος κυάμους τρώγων, πόλεμος δὲ γυναιξὶ μελήσει.	τοῦ δεῖ; τί ποθεῖς; χῶρει 'ς τὴν ναῦν, ὁ Χάρων σε καλεῖ, ὦ δὲ κωλύεις ἀνάγεσθαι.

Zu dem Worte τουτονὶ mag ein Leser das Substantivum τὸν στέφανον beige-schrieben haben, was später recht gut die Veranlassung zur Zerreiſung des Verses geben konnte.

Mit der Feststellung der Tatsache, daſs in den agonischen Pnige die Binnenkatalexis unstatthaft ist, können wir den Abschnitt vom Agon beschließen.

1) Ein ὄμετρος κατὰ μονοποδίαν; cf. RWestphal Metrik II<sup>2</sup> 177 f. Seine Rhythmisierung macht Schwierigkeiten; die Annahme einer Pause (RWestphal) würde den Begriff des Pnigos aufheben.

## Zweiter Abschnitt.

### Parodos und Parabase.

- § 1. Der Agon, von den Alten ignoriert, von den Neueren kaum beachtet, war bis auf die vorstehende Untersuchung ein unbeschriebenes Blatt, über das man sein Auge nach Belieben schweifen lassen konnte, ohne fremden Spuren zu begegnen. Anders die Parodos; hier hat sich der Einfluß der peripatetischen Doctrin, von dem in der Einleitung die Rede war, in seiner ganzen Schwere fühlbar gemacht. Zwar ist weder bei Aristoteles, noch beim Anonymus XI von der komischen Parodos die Rede; umsomehr fühlte man sich gedrungen, die Definition, die Aristoteles von der tragischen Parodos giebt, der Komoedie aufzuzwängen — besonders da nach einigen Aristoteles die Partien, die er aufzählt, und darunter die Parodos als κοινὰ ἀπάντων, der Komoedie wie der Tragödie betrachtet. Auf die Controverse bezüglich des letzt-erwähnten Punctes brauchen wir uns nicht einzulassen. Meint Aristoteles wirklich, daß nicht allein der Begriff Parodos, was selbstverständlich wäre, sondern auch die Definition, die er von ihm giebt, beiden Gattungen des Dramas gemeinsam ist, so ist seine Meinung irrtümlich; meint er es nicht, so gehört sie nicht hierher.

Denn es ist einmal mit der Definition nicht auszukommen, daß die Parodos 'die erste vom Chore vorgetragene Lexis' sei; sie kann nur zur Verkennung des kunstvollen Baues der komischen Parodos führen. Es ist verfehlt, die Parodos der Wolken mit V. 275 beginnen und mit V. 313 enden zu lassen, wie jetzt immer geschieht. Als was will man die 12 Tetrameter V. 263—274 auffassen? Sie sind vom trimetrischen Prolog ebenso scharf geschieden, wie sie mit V. 291—297, die

man doch zur Parodos schlägt, verbunden sind. Ebenso verfehlt ist es, die VV. 235—497 der 'Ritter' als 'Parodos mit dem ersten Epeisodion unzertrennlich verbunden' aufzufassen. Wollte man die Definition des Aristoteles auf die Ritter anwenden, so wäre nur V. 247—254, 258—265 und 269—272, allenfalls auch 274 und 276 f. als Parodos zu bezeichnen, für alles was vorhergeht, dazwischen liegt und folgt, müßte man sich nach einem andern Namen umsehen.

Doch genug hievon; wollte ich länger bei dem Gegenstande verweilen, bei jeder einzelnen Parodos die landläufigen Ansichten widerlegen, ehe ich die meinige auseinandersetze, so würde diese Untersuchung, um im Bilde zu bleiben, einem Palimpseste gleichen, bei welchem die alten und die neuen Schriftzüge verwirrend durcheinanderschillern. Ich beginne daher mit dem positiven Teile; Kundigen wird das Verhältnis dieser Arbeit zu ihren Vorgängerinnen trotzdem nicht verborgen bleiben.

Unter Parodos sind die sämtlichen Evolutionen des Chors zu verstehen, von seinem Erscheinen an der Eisodos bis zur Einnahme eines festen Standpunctes auf der Orchestra; im weiteren Sinne, die diese Evolutionen begleitende Musik; im weitesten Sinne, der für uns einzig in Betracht kommt, die dieser Musik zu Grunde gelegten Textesworte.

Ist außer dem Hauptchor ein Nebenchor vorhanden, oder tritt Antichorie in der Weise ein, daß der eine Halbchor sich dem andern gegenüber selbstständig fühlt, so nennen wir den Einmarsch des Nebenchors bezw. des andern Halbchors Nebenparodos.<sup>1)</sup>

Hat der Chor nach dem Einzuge in die Orchestra dieselbe wieder verlassen und kehrt er dann zurück, so nennen wir diese Rückkehr die zweite Parodos.

Ich beginne auch hier mit der Aufzählung der einzelnen Parodos. Da jedoch die Compositionsweise der Parodos viel freier ist und dem Dichter eine viel reichere Auswahl gestattete, so verzichte § 2.

1) Den umstrittenen Namen 'Epiparodos' vermeide ich absichtlich; nach dem Anon. bei Cramer Anecd. I, 20 und Tzetzes π. τραγ. V. 43 f. würde er sich mit meiner Nebenparodos, nach Pollux IV, 108 mit der zweiten Parodos decken.

ich darauf, die erhaltenen Parodoi in Gruppen einzuteilen. Die Classification bleibt am besten der zusammenfassenden Darstellung zu Ende dieses Abschnittes vorbehalten.

A. Die 'Acharner' V. 204—346. Die Parodos ist zweitheilig; die beiden Teile sind von einander durch die Zwischen-scene V. 241—279 getrennt. Die Ankunft des Chores ist durch die letzten Worte des Amphitheos angekündigt; Dikaipolis begiebt sich ins Innere seines Hauses; nachdem die Bühne leer geworden ist, rückt der Chor ein. Das embaterische Versmafs ist der trochaeische Tetrameter. Im Epirrhema (V. 204—207) giebt er den Zweck seines Erscheinens kund; es gilt, den Überbringer der Friedensspenden einzuholen; sie haben bis jetzt alle Vorübergehenden nach ihm gefragt, aber umsonst. Der Gedanke, dafs der Friedensbote ihnen, den Greisen, entflohen sei, giebt ihnen Anlafs, wehmütig an ihre Jugend zurückzudenken, wo niemand leichtfüfsiger war als sie; dieser Erinnerung ist die Ode (V. 208—218) geweiht. Aber der Chor ermannt sich gleich wieder; im Antepirrhema (V. 219—222) spricht er den Entschlufs aus, trotz alledem den Missetäter zu verfolgen, damit er sich nicht rühmen könne, Acharnern entflohen zu sein. Die Erwähnung des Flüchtlings erweckt in ihnen bittere Gefühle des Hasses gegen ihn, die passend in der Antode (V. 223—233) ihren Ausdruck finden. Zum Schlufs folgt das Epirrhemation (V. 234—241), zwei Tristichen, deren Symmetrie durch das 'εὐφηνεῖτε, εὐφηνεῖτε' des Dikaipolis, das sich nach jedem von ihnen vernehmen läfst, betont wird. Der Entschlufs, den Flüchtigen zu finden und zu steinigen, wird neuerdings wiederholt; der Ruf des Dikaipolis aus dem Innern des Hauses legt die Vermutung nahe, dafs er eben der Verfolgte sei. Zu fromm, um die heilige Handlung zu stören, bei der dieser begriffen ist, beschliessen sie, das Ende derselben abzuwarten; sie verlassen die Orchestra wieder durch die Eisodos.

Die Compositionsverwandtschaft des besprochenen ersten Teiles der Parodos mit den Agonen ist unverkennbar. Zwar fehlen die Pnige, und auch die Katakeleusmoi muften der Natur der Sache gemäfs wegbleiben; aber das charakteristische Merkmal der epirrhematischen Composition, der symmetrische

Wechsel der gesungenen und gesprochenen Teile, begegnet uns auch hier; nur dafs hier das Schema der Aufeinanderfolge nicht *abab*, sondern *baba* ist. Man beachte auch das Epirrhemation.

Es folgt als Zwischenscene eingeschoben der phallophorische Umzug des Dikaiopolis mit dem Phallosgesang; kaum ist dieser zu Ende, so beginnt der zweite Teil der Parodos, in dem das embaterische Versmafs wiederum der trochaeische Tetrameter ist. Mit dem trochaeisch-paeonischen, richtiger arrhythmischen Kommation (V. 280—283) stürzt der Chor auf die Orchestra; einige Steine sind bereits auf die Bühne geflogen, so dafs dem Dikaiopolis um seinen Topf bange wird. Die Aufregung des Chores macht sich in der folgenden Ode (V. 284—302) Luft; umsonst sucht Dikaiopolis ihn in ruhig gehaltenen Tetrametern zu beschwichtigen. Nachdem sich die Wogen des ersten Zornes gelegt haben, ist der Chor so weit, dafs er — im Epirrhema (V. 303—318) — wenigstens mit sich reden läfst, allerdings nur, um auf seinem unveränderten Entschlus, den Friedenshelden zu steinigen, immer nachdrücklicher zu bestehen. Dikaiopolis ist sehr nachgiebig; er will nur reden dürfen, und zuletzt er bietet er sich, mit dem Kopfe auf dem Hackeblock seine Ansprache zu halten. Mit diesem höchsten Zugeständnis endet das Epirrhema; und als der Chor — im Antepirrhema (V. 319—334) — noch immer an seinem mörderischen Beschlusse festhält, da ändert sich die Situation. Dikaiopolis ergreift, ein zweiter Telephos, den Liebling der Acharner, den Kohlenkorb, und droht ihn zu schlachten; der Chor ist in Verzweiflung; nun ist er es, der sich zu Bitten herabläfst, während Dikaiopolis den Unbeugsamen spielt. Die steigende Besorgnis der Choreuten um das Los ihres Lieblings erreicht in der Antode (V. 335—346) ihren Höhepunct, in welcher sich Dikaiopolis endlich erweichen läfst, unter der Bedingung, dafs auch seitens der Choreuten alle Feindseligkeiten eingestellt werden.

Auf den ersten Blick scheint dieser zweite Teil der Parodos nur aus drei Teilen zu bestehen: der alloeometrischen Ode bis V. 302, dem Epirrhema bis V. 334 und der Antode bis V. 346. Nichts desto weniger glaube ich mit Recht die

Zahl der Tetrameter halbiert und zwei Epirrhemen construiert zu haben. In der Tat ist zwischen V. 318 und 319 ein Wendepunkt in der Situation eingetreten. Bis dahin verhielt sich Dikaiopolis bittend; der Vorschlag mit dem Hackblock war das äußerste, was er bieten konnte. Nun aber ist in ihm die Telephosidee aufgegangen, jetzt bittet er nicht mehr; fast drohend klingt seine Frage V. 323 'ihr wollt mich also nicht hören?', wie eine letzte Warnung V. 325 'tut's nicht!' — und richtig, wie diese nicht berücksichtigt wird, offenbart er seinen Anschlag. Dafs bei V. 319 ein neuer Absatz zu machen ist, dafür spricht auch der Umstand, dafs der Chor hier die Verhandlungen, die er das ganze Epirrhema hindurch mit Dikaiopolis geführt hat, plötzlich abbricht; V. 321 f. reden die Chorenuten einander an. — Wem diese Gründe nicht genügen, der möge die Tatsache der Teilung einstweilen als solche hinnehmen; der zwingendste Grund darf hier noch nicht vertrat werden.

Das Compositionsschema der zweiten Parodos ist somit *abba*.

B. Die 'Ritter' V. 241—302. Da der Wursthändler, durch Kleon erschreckt, die Flucht ergriffen hat, ruft Demosthenes im Prooimion (V. 242—246) die Ritter zu Hilfe. Dies veranlaßt den Wursthändler, zurückzukehren und Kleon Stand zu halten; der letztere möchte gern entweichen, mitterweile rücken aber die Ritter heran und versperren ihm von der Orchestra aus den Weg, während gleichzeitig, wie man annehmen darf, der Wursthändler und Demosthenes die Seitentüren der Bühne besetzen. Die Parodos hat keine lyrischen Teile; dem Prooimion folgt das Epirrhema (V. 247—257). Der Chor ermahnt den Wursthändler, Kleon nicht entwischen zu lassen; von den Bühnenausgängen zurückgedrängt, flüchtet sich Kleon nach der einen Eisodos, durch welche der Chor eben einmarschiert ist; zurückgeschlagen wendet er sich an die Heliasten unter dem Publicum mit der Bitte um Beistand. Ihm antwortet der Chor im Antepirrhema (V. 258—268), indem er ihm ein kleines Sündenregister vorhält, während jener gleichzeitig an der anderen Eisodos sein Glück versucht. Aber auch hier versperrt ihm der Chor den Weg. So wird er ge-



zwungen, auf die Bühne zurückzukehren und den Kampf mit seinem Gegner aufzunehmen; dies geschieht im dritten Epirrhema (V. 269—283), das sich zu den beiden ersten verhält, wie die Epode zu den zwei Strophen. Der Chor beteiligt sich nur an den vier ersten Versen; von da an überläßt er das Wort den beiden Gegnern, so daß das folgende dem Sinne nach den Proagon zu dem bald nachher sich anschließenden Agon (V. 303 ff.) bildet. Dem Epirrhema folgt ein ziemlich langes Pnigos (V. 284—302), das gegenseitige Drohungen enthält.

Die Classification der Teile der Parabase als ἀπλᾶ und διπλᾶ ist den Lesern bekannt. Im Agon sind fast alle Teile διπλᾶ, sogar das Epirrhematicum; nur die Sphragis ist ein ἀπλοῦν. Auch in der Parodos der 'Acharner' hatten wir, abgesehen vom Kommation des zweiten Teiles, nur διπλᾶ gefunden; hier begegnen wir zuerst den ἀπλᾶ in größerer Ausdehnung. Ein ἀπλοῦν ist zunächst das fünfzeilige Kommation; die folgenden Verse 247—268 gliedern sich von selbst in Epirrhema und Antepirrhema; dann bleiben die V. 269—283 übrig, die keine Gliederung zulassen. Sie sind den Anapaesten der Parabase vergleichbar, auch darin, daß hier wie dort auf die Tetrameter ein Pnigos folgt.

C. Die 'Wolken' V. 263—456. Die Parodos zerfällt deutlich in zwei Teile, von denen der erste durch die beiden Oden des Chors eine leicht kenntliche Gliederung erhalten hat. Wir unterscheiden das Epirrhema (V. 263—274), welches die Beschwörung des Sokrates enthält; die leidige Frage nach der Vollständigkeit und Einheitlichkeit, die bei jeder Partie in den 'Wolken' gestellt werden muß, kann hier bejahend beantwortet werden; weder hier, noch anderwärts läßt etwas darauf schließen, daß im Epirrhema etwas ausgefallen sei. Es folgt die Ode (V. 275—290), in welcher der Chor den Entschluß kund giebt, seine Nebelgestalt abzuschütteln und zur Erde niederzusteigen; das faßt Sokrates im Antepirrhema (V. 291—297) als eine Erhörung seiner Bitte auf. Hier müssen einige Verse ausgefallen sein. Denn während zu Anfang des Antepirrhemas die Wolken noch als unsichtbar gedacht werden, fragt Strepsiades im anapaestischen Gedicht, das vom Antepirrhema nur durch die Antode getrennt ist, ob sie Heroinnen seien. Das

setzt ihre Erscheinung voraus; aus dem Gesange allein konnte er ihr Geschlecht nicht entnehmen. Da es nun Sitte der Komödie ist, daß der Einzug des Chores auf die Bühne auch durch die Worte des Textes angedeutet werde, so muß am Schlusse des Antepirrhemas ursprünglich eine darauf bezügliche Bemerkung vorhanden gewesen sein. Diese Vermutung findet ihre Bestätigung in einem Verse der ersten 'Wolken' Frgm. 319 K. — ἐς τὴν Πάρνηθ' ὄργισθεῖσαι φροῦδαι κατὰ τὸν Λυκαβηττόν — der allerdings auch nur vermutungsweise hierher bezogen werden darf. Es ist in ihm von weiblichen Wesen die Rede, die erzürnt nach der Parnes oder nach dem Lykabettos verschwunden sind — je nachdem man vor ὄργισθεῖσαι oder hinter φροῦδαι das Komma macht. Als Subject lassen sich wegen V. 323 nur die Wolken denken; in der Exodos, wie manche wollen, kann der Vers nicht gestanden sein, denn nach der Entfernung des Chors — und von einer solchen ist die Rede — war das Drama aus und es fiel kein Wort mehr. Mit Recht hat also FBücheler den Vers auf die Parodos bezogen. Diese hat aber — abgesehen von den Einlagen, von denen die Rede gewesen ist — nur eine Diorthose, keine Diaskeue erlitten, daher muß sich der Vers, den wir meinen, ohne allzugroße Veränderungen in den Text einfügen lassen. Suchen wir nun nach einem Motiv, der den Zorn der Göttinnen hervorgerufen haben mag, so bietet sich einzig die βωμολοχία dar, die sich in unserem Antepirrhema breit macht. Strepsiades will den Donnergruß der Göttinnen auf seine Weise erwidern; in den ersten 'Wolken' mag er es wirklich getan haben, daher der Zorn. Das läßt den Gedanken aufsteigen, daß das Antepirrhema gekürzt worden sei; wen diese Gründe nicht überzeugen, der sei auf den zweiten Teil verwiesen. Auf das Antepirrhema folgt die Antode, deren Inhalt dem der Ode verwandt ist. Damit schließt die erste Syzygie.

Nicht so leicht ist es, die Gliederung des zweiten Teiles zu erkennen — teils, weil die Oden fehlen, teils, weil die Symmetrie der Epirrhemen durch die Diaskeue gestört worden ist. Es ist im vorigen Abschnitte gezeigt worden, daß V. 316b—340a eine Einlage ist, V. 364—411 dagegen, sowie V. 423—426 dem Agon der ersten 'Wolken'

entstammt. Der Parodos hätten wir daher nur die V. 314—316a, 340b—363, 412—423 und 427—438 zuzuteilen, und die gehören auch dahin. Die beiden letzten Abschnitte schon deswegen, weil in ihnen der Chor spricht; es ist gezeigt worden, daß derselbe an den Unterredungen des Agons keinen Anteil nahm. Die beiden ersten aber des Inhalts wegen; es ist in ihnen von der äußereren Gestalt der Wolken die Rede, und jeder Kenner des Aristophanes wird sich aus der Parodos der 'Vögel' einer Reihe analoger Stellen zu erinnern wissen.

In diesem zweiten Teile haben wir nun gleichfalls eine Syzygie, wenn auch ohne Oden, zu erkennen. Das geht einerseits aus der Zweihheitlichkeit des Inhalts hervor. In den beiden ersten Abschnitten bildet das Aussehen der Wolkengöttinnen das Thema des Gesprächs, in den beiden letzten der Wissensdrang des Strepsiades. Sodann haben wir hier zwei längere Anreden des Chors, welche gewissermaßen die Stelle der Oden vertreten. Allerdings konnten die letzteren nicht so aneinanderstoßen, wie dies jetzt geschieht. Die erste Anrede V. 357 ff. kann nicht die Antwort des Chors auf die Bitte des Strepsiades (V. 355 f.), daß die Wolken auch ihm etwas sagen möchten, gewesen sein; sie wenden sich in ihr der Hauptsache nach an Sokrates, nicht an Strepsiades. Dagegen eignet sich die zweite Anrede V. 412 ff. sehr gut dazu; hier wendet sich der Chor nur an Strepsiades und verspricht ihm die größte Glückseligkeit, wenn er ausharrt; damit ist das Thema zum folgenden Gespräche gegeben. Daraus erhellt, daß die zweite Anrede des Chors die Einleitung zum Antepirrhema gebildet haben muß, und für die erste Anrede ergibt sich keine passendere Stelle, als zu Anfang des Epirrhemas. Wir hätten demnach folgende Reihenfolge: Epirrhema: V. 358—363; 314—316a; 340b—357. Antepirrhema: V. 412—422; 427—438. Aber auch so dürfen wir nicht erwarten, die Parodos der ersten 'Wolken' vollständig rekonstruiert zu haben. V. 359 hatten die Wolken Sokrates aufgefordert, ihm zu sagen, was er begehre; da dieser Aufforderung im ganzen Epirrhema nirgendwo nachgekommen wird, haben wir allen Grund zur Annahme, daß die Antwort des Sokrates, die wir uns zwischen V. 263 und 314 zu denken haben, verloren gegangen sei. Im Ant-

epirrhema scheint alles zusammenhängend, und aus dem Inhalte allein könnten wir nicht folgern, daß zwischen V. 422 und 427 etwas ausgefallen sei; es geht dies aber aus anderen Gründen hervor, die nicht hierher gehören. Ein Pnigos kann die Parodos nicht gehabt haben; die Tetrameter V. 356 f. verlangen, daß sich die Anrede des Chors und damit das Antepirrhema unmittelbar anschliesse. Somit gehört das Pnigos V. 439 ff. zum Agon, nicht zur Parodos.

An die Parodos schloß sich unmittelbar der Agon der ersten 'Wolken', dessen erhaltene Teile im ersten Abschnitt herausgeschält worden sind. Die Gleichheit des Versmaßes erleichterte die Confusion, wie sie bei der Diaskeue vorgenommen worden ist. Wir können es dem Dichter nicht übel nehmen, wenn er auf die reizenden Meteorosophismen V. 364 ff. nicht verzichten wollte; und da die neuen Wolken bereits zwei Agone hatten, so mußte der ursprüngliche Agon in die Parodos verarbeitet werden. Das hat auch wohl der Verfasser der sechsten Hypothesis mit seinen Worten τὰ δὲ παραπέλεκται im Sinne gehabt.

§ 3. D. Die 'Wespen' V. 230—525. Nach der Verschiedenheit des embaterischen Versmaßes zerfällt diese Parodos, die mannichfaltigste und interessanteste unter allen, in drei Hauptteile. Der erste Teil (V. 230—290) ist vom zweiten (V. 333—402) durch die Nebenparodos (V. 291—316) und die Monodie des Philokleon (V. 317—332) geschieden.

I. *Erster, iambischer Hauptteil* (V. 230—290). Dieser zerfällt wieder in zwei Abschnitte, je nachdem die Tetrameter, aus denen er besteht, prokatalektisch sind oder nicht. Beide Abschnitte haben ihre eigene Gliederung, die jedoch nicht in die Augen fällt, da weder durch Oden, noch durch Personenwechsel leicht wahrnehmbare Teilungsstriche geboten sind. Das einzige Kriterium, das uns nicht im Stiche läßt, ist die Symmetrie; daneben freilich die Antichorie. Die Betrachtung beider Momente gehört eigentlich in den zweiten Teil; hier seien nur kurz die Resultate für unsere Parodos zusammengestellt. Es sind folgende Glieder zu unterscheiden. Der erste Abschnitt zerfällt in das Epirrhema (V. 230—234), das Antepirrhema (V. 235—239) und ein ἀπλοῦν (V. 240—247)

ähnlich dem der Ritterparodos. Den zweiten Abschnitt eröffnet ein Gespräch des Hauptchors mit dem Nebenchor, das außerhalb der Symmetrie steht und als ἀπλοῦν aufzufassen ist (V. 248—258). Die folgende zusammenhängende Rede des Chors bildet eine Syzygie und gliedert sich in Epirrhema (V. 259—265) und Antepirrhema (V. 266—271) — eine Teilung, die schon durch den Sinn empfohlen wird. Nun erst kommt die Ode (V. 273—280), welcher alsbald die Antode (V. 281—290) folgt.

Der Nebenchor, aus lampentragenden Knaben bestehend, hat mit dem Hauptchor zugleich seinen Einzug auf die Orchestra gehalten, daher bedurfte es für ihn keiner besonderen Parodos. Doch die Sachlage ändert sich mit V. 257. Die Knaben gehen mit den Lampen nicht wirtschaftlich genug um und werden daher von den Alten geschlagen; sie erklären darauf, sie wollten sich ein zweites Mal nicht mißhandeln lassen, sondern würden weglaufen. Mit V. 258 müssen ihnen die Alten Grund gegeben haben, ihre Drohung zu erfüllen, denn sie sind tatsächlich nicht mehr da; V. 262 erscheinen die Lampen in den Händen der Alten. Diese sind es aber, die sich zuerst nach der Wiederherstellung des früheren Einverständnisses sehnen: zum Schlusse jeder Ode rufen sie die Knaben zurück.<sup>1)</sup> Das erste Mal wird noch geschmolzt; das zweite Mal kommen die Knaben wieder zum Vorschein, verlangen aber ihrerseits Concessionen, wenn sie die Führerrolle wieder übernehmen sollen. Das wird zwar von den Alten nicht zugestanden, aber sie entschlossen sich doch zu bleiben (erst V. 408 f. entfernen sie sich). Die Verhandlungen bilden eben den Inhalt

II. der *Nebenparodos*, die wie immer nur aus Ode (V. 291—303) und Antode (V. 304—316) besteht. Es folgt die Monodie des Philokleon, an die sich

III. der *zweite, anapaestische Hauptteil* (V. 333—402) schließt, welcher die epirrhematische Composition, wie wir sie aus dem Agon haben kennen lernen, am vollständigsten wiedergibt.

1) Denn auch der Ode wird mit RArnoldt (de choro Aristophanis S. 15) das ὑπαγ' ὡ παῖ, ὑπαγε anzufügen sein.

Er beginnt mit der Ode (V. 333—345), welche genau wie die Oden der Agone durch mesodische Tetrameter unterbrochen wird. Es folgt das Epirrhema (V. 346—357), ein Gespräch zwischen Philokleon und dem Chor. Die beabsichtigte Flucht des Philokleon bildet das Thema; der Chor läßt an ihn erst eine allgemeine Aufforderung ergehen, dann zwei specielle mit Angabe der Mittel zur Flucht; Philokleon ist ganz mutlos und weiß nichts anzufangen. Seiner gedrückten Stimmung macht er im Pnigos (V. 358—364) Luft, und damit schließt der erste Teil. In der Antode (V. 365—378) läßt der Chor seinen Schützling nochmals nachdrücklich ein, sich durch Flucht zu retten und ihm zu folgen; diesem ist auch ein Mittel eingefallen, das er in den mesodischen Tetrametern dem Chore mitteilt. Nachdem er sich — im Antepirrhema (V. 379—402) auf jeden Fall seines Beistandes versichert hat, betet er zu seinem Schutzgott und läßt sich dann sacht an einem Seile herunter. Durch das Geräusch erweckt kommen Bdelykleon und Xanthias herbei, ihre Ankunft vereitelt die Flucht, und Philokleon bleibt vorläufig, wie man annehmen muß, auf seinem luftigen Sitze zwischen Himmel und Erde schweben. Das Antipnigos fehlt; unmittelbar an die Tetrameter des Antepirrhemas schließt sich

IV. der *dritte, trochäische Hauptteil* (V. 403—525). Auch hier tritt die epirrhematische Composition deutlich hervor. Mit dem Erscheinen des Bdelykleon auf der Bühne hat sich die Situation verändert; Philokleon kann nun nicht mehr entführt, sondern höchstens gewaltsam erkämpft werden. Dem entspricht der Wechsel des Versmaßes. — Dafs die Oden durch mesodische Tetrameter unterbrochen werden können, dafür lieferten uns sowohl die Agone wie auch die Parodoi Belege. Andererseits läßt sich nicht absehen, warum nicht auch umgekehrt die Epirrhemen durch eingelegte lyrische Partien unterbrochen werden können. In den Agonen ist dieses natürlich unmöglich, da dort der Chor — und nur dem Chor könnte man lyrische Partien zudenken — während der Epirrhemen überhaupt nicht dreinspricht. Dagegen könnte man wohl erwarten, dieser Erscheinung in den Parodoi zu begegnen. Irre ich nicht, so ist eben die gegenwärtige Parodos ein Beispiel.

V. 403—414 geht die Ode; dann beginnt (V. 415—462) das Epirrhema, das aus trochaeischen Tetrametern besteht, aber zweimal (V. 418—419 und V. 428—429) durch paeonisch-choreische Verse des Chores unterbrochen wird. Man könnte freilich einen anderen Weg einschlagen und die Ode bis V. 429 ausdehnen, so daß umgekehrt diese zwei Mal (V. 415—417 und V. 420—427) unterbrochen sein würde. Doch fragt es sich, was wir dabei gewinnen würden, wenn wir die so natürliche Erscheinung eines durch ein paar lyrische Verse unterbrochenen Epirrhemas beseitigten und dafür eine so unverhältnismäßig lange Ode einführten, in welcher überdies das stichische Versmaß das lyrische weit in den Hintergrund drängen würde. Ich bleibe daher bei dem obigen Vorschlage und bemerke nur, daß die Frage durchaus nicht so gleichgültig ist, wie es beim ersten Blick erscheinen könnte. Die Gliederungsstriche, die im Texte fehlen, waren in der Musik sicher vorhanden, und auf diese haben wir einige Rücksicht zu nehmen, da sie allein im Stande ist, uns eine Reihe von Rätseln zu lösen. Im zweiten Teile werden wir daher auch auf diese Frage zurückkommen.

Das Verhältnis der beiden Epirrhemen zu einander ist übrigens dasselbe, wie in der zweiten Parodos der 'Acharner'. Das Epirrhema enthält den Angriff des Chores auf das Haus des Bdelykleon, der gerade am Schlusse (V. 457 ff.) zurückgeschlagen wird. Die tiefe Niedergeschlagenheit der Choreuten über diesen Misserfolg drückt die Antode (V. 462—476) aus, die leider sehr verstümmelt ist. So bleibt für das Antepirrhema (V. 472—525) nichts übrig, als der Rückzug. Im Agon, der sich unmittelbar an das Antepirrhema schließt, sehen wir den Chor auf der Orchestra.

E. 'Eirene' V. 299—656. Die Parodos, zu deren Behandlung ich übergehe, ist viel freier und, wenn man will, viel willkürlicher componiert, als alle bisherigen. Sie ist zwar nicht so reich, wie die der 'Wespen' — das embaterische Versmaß bleibt überall der trochaeische Tetrameter — und zerfällt nicht einmal in mehrere selbständige Teile. Dafür aber spielt sich die ganze Handlung des Stückes — die Befreiung Eirenes — in der Parodos ab, welche hier, was die Concentration des

Interesses anbelangt, den fehlenden Agon zu ersetzen hat. Dies machte die Einfügung einer dialogischen Partie notwendig (V. 361—552) welche, ähnlich wie die phallische Procession in den 'Acharnern', die Tetrameter unterbricht. Betrachten wir zunächst dasjenige Stück der Parodos, welches diesseits der Zwischenscene liegt, so fallen uns die beiden Verse auf, mit denen Trygaios den Chor beruft. Wir könnten sie im Hinblick auf die Parodos der 'Ritter' als Kommation fassen; ihre Zweizahl aber sowie ein anderer Grund, der im zweiten Teile wird geltend gemacht werden, spricht dafür, daß wir in ihnen vielmehr den Katakeleusmos, dem wir in den Agonen regelmässig begegneten, wiedererkennen. Es folgt (V. 301—338) das Epirrhema; der Chor stürmt raschen Schrittes in die Orchestra; seine übermäßige Tatenlust, die zuletzt in einem munteren Tanze ihren Ausdruck findet, erscheint Trygaios selbst bedenklich; mit Mühe gelingt es ihm, seine Freunde zur Besinnung zu bringen und sie zu erinnern, daß das große Werk noch lange nicht vollbracht ist; 'wenn erst alles gelungen ist, dann —' was dann kommt, drückt das kleine Pnigos (V. 339—345) aus. Die Ermahnungen des Trygaios haben bei den Choreuten eine ernstere Stimmung hervorgerufen, die in der Ode (V. 346—360) zum Ausdrucke kommt. — Dieser erste Teil der Parodos enthält somit sämtliche Teile, die auch einem halbierten Agon zukommen, nur in anderer Reihenfolge; fassen wir Katakeleusmos, Epirrhema und Pnigos im Gegensatz zur Ode als ein Ganzes — und dazu sind wir berechtigt — so ist das Schema eines halbierten Agons *ab*, dasjenige unserer halben Parodos *ba*.

Die Zwischenscene beginnt mit einem Gespräche zwischen Trygaios und Hermes (V. 361—382); letzterer droht, den ganzen Anschlag Zeus zu verraten; die Bitten des Trygaios fruchten nichts, er wendet sich in zwei trochaeischen Tetrametern an den Chor. Die Tetrameter, die einem Katakeleusmos täuschend ähnlich sehen, lassen uns ein Epirrhema erwarten; es kommt aber bloß die Ode (V. 385—399), die mit der Ode der Parodos antistrophisch zusammenhängt, ohne doch die Antode zu bilden. Dieses ist eine weitere Freiheit. V. 400—458 wird das Gespräch fortgesetzt, diesmal kommt



Trygaios zum Ziel. Der Chor wird von Hermes aufgefordert, näher zu treten und das Seil zu ergreifen; die Aufforderung und die Antwort darauf sind in fünf versprengten Tetrametern enthalten, welche den Dialog unterbrechen (V. 426—430). Es folgt das Gebet (V. 431—458), dann die Befreiung selbst, welche sehr kunstvoll sich in Strophe (V. 459—485), Antistrophe (V. 486—507) und Epode (V. 508—519) gliedert; die Epode wird durch vier — diesmal iambische — Tetrameter eingeleitet. Die Zwischenscene schließt mit einem Gespräche zwischen Hermes und Trygaios (V. 520—552); dann kommt eine weitere Partie in trochaeischen Tetrametern (V. 553—581), die zu umfangreich ist, als daß wir sie nicht zu der Parodos rechnen sollten. Sie besteht aus folgenden drei Teilen: dem Katakeleusmos<sup>1)</sup> (V. 553 f.), dem Epirrhema (V. 556—570) und dem Pnigos (V. 571—581).

Nun erst beginnt der andere Teil der Parodos. Der Aufforderung des Trygaios gemäß singt der Chor ein Loblied auf Eirene; das ist die Antode (V. 582—600), die auch insofern das Gegenstück zur Ode bildet, als in ihr dasjenige als vollbracht gepriesen wird, was dort erst ersehnt worden ist. Es folgt der Antikatakeleusmos (V. 601 f.); der Chor fordert Hermes auf, ihm die Schicksale Eirenes zu erzählen. Der Doppelsinn, den diese Aufforderung sowie das ganze, als Antwort dienende Antepirrhema (V. 603—650) enthält, ist bereits im ersten Abschnitte erläutert worden. An das Antepirrhema schließt sich das kurze Antipnigos (V. 651—656), mit dem die Parodos endet. Ihr Schema ist — da das Epirrhema der Ode vorhergeht, dagegen das Antepirrhema der Antode folgt — *baab*, oder, wenn man die Ode und das Epirrhema berücksichtigt, die zugleich mit der Zwischenscene zwischen Ode und Antode eingeschoben sind, *baa'b'ab*. Jedenfalls bildet diese

1) Im Texte enthält der Katakeleusmos drei Verse, was gegen alle Analogie ist. Dem Übel läßt sich leicht abhelfen, wenn man V. 555 eine andere Stelle anweist, z. B. zwischen V. 568 und 569, wo er sich dann folgendermaßen in den Zusammenhang bringen ließe:

ἀλλὰ πᾶς χῦρει προθύμως εἰς ἄγρὸν παιωνίας·  
ὡς ἔρωγ' ἤδη πῖθυμὺ καὶ τὸς ἐλθεῖν εἰς ἄγρὸν  
καὶ τριαινοῦν τῇ δικέλλῃ διὰ χρόνου τὸ γῆδιον.

Parodos das Gegenstück zur zweiten Parodos der 'Acharner', deren Schema *abba* war.

F. Die 'Vögel' V. 268—399. Die Composition dieser umfangreichen Parodos ist überaus kunstlos: die epirrhematistische Gliederung erscheint in ihr so gut wie aufgegeben. Ob dieses nun mit der Beschaffenheit des Chores zusammenhängt, dessen unstete Vogelnatur ein strenges Schema nicht zuließe, ob mit der Sonderstellung der Komoedie überhaupt, der einzigen Märchenkomoedie, die wir besitzen, das mag unentschieden bleiben. Hier handelt es sich darum, die Tatsache festzustellen.

Leicht erkennbare Gliederungspunkte für das Auge bildet die Ode (V. 327—335), die Antode (V. 343—351) und das Pnigos (V. 387—399). Letzteres schließt die ganze Parodos ab. Schon dieser Umstand macht es uns deutlich, daß sie nicht aus zwei sich entsprechenden, sondern aus einem einzigen, fortlaufenden Epirrhema besteht. Einen analogen Fall hatten wir in der Parodos der 'Ritter'; in der Tat bildete dort das Epirrhema, das mit dem Pnigos schloß, einen Teil für sich, ein ἀπλοῦν, das außerhalb der Symmetrie stand. Allerdings ließe sich dort wenigstens der Anfang der Parodos symmetrisch in Epirrhema und Antepirrhema einteilen, und so wäre die Möglichkeit immerhin vorhanden, daß auch die Parodos der 'Vögel' eine solche Gliederung in ihrem Anfang zuließe. Auch will ich niemand von Versuchen in dieser Richtung abschrecken: ich muß jedoch gestehen, daß sie bei mir erfolglos geblieben sind. Ich vermag in der Parodos der 'Vögel' nur ein einziges Epirrhema zu erkennen, das ziemlich regellos durch die beiden Oden unterbrochen ist und mit einem Pnigos schließt. Daß trotzdem dieses Epirrhema vollkommen den strengen Gesetzen entspricht, denen alle Epirrhemen unterworfen sind, das wird der Leser im zweiten Teile finden (B, IV, § 2).

Nach diesen Beispielen der Freiheit und Willkür tut es wohl, zur festen Ordnung der epirrhematistischen Composition zurückzukehren. Einer solchen begegnen wir in der Parodos der

G. 'Lysistrate' V. 254—385. Sie zerfällt von selbst in vier Teile: den ersten (V. 254—285), den zweiten (V. 286—318), die Nebenparodos (V. 319—349) und den dritten Teil der

Hauptparodos, ein ἀπλοῦν (V. 350—386). Zuerst marschiert der Chor der Greise allein in die Orchestra herein. Die Parodos beginnt mit einem Kommation (V. 254 f.), das an einen Choreuten gerichtet ist; es folgt die Ode<sup>1)</sup> (V. 256—265), die dem Unwillen des Chors über den Handstreich der Frauen Ausdruck verleiht; daran schließt sich das Epirrhema (V. 266—270), das zum rüstigen Vorwärtsschreiten auffordert und zugleich einen Teil des Anschlags kund giebt. Die Antode (V. 271—280) schwelgt in seligen Erinnerungen an die Vorzeit; im Gegensatz dazu wird im Antepirrhema (V. 281—285) der energische Entschluß für die nächste Gegenwart nachdrücklich wiederholt. Damit ist die *erste Syzygie* beschlossen, der Chor hat einen Teil des Weges bis zur Akropolis zurückgelegt. Es bleibt nur noch die kleine Halde übrig, τὸ κύμν. Diese wird in der *zweiten Syzygie* überwunden. Die Sorge der Choreuten ist geteilt zwischen den zwei Holzscheiten, die sie auf der rechten Schulter, und den Kohlen in dem Topf, den sie in der linken Hand tragen; erstere drücken zu sehr, letztere drohen zu verlöschen. Mit den ersteren beschäftigt sich vornehmlich die Ode (V. 286—295), mit den letzteren die Antode (V. 296—305). Rätselhaft ist der iambische Tetrameter V. 306.<sup>2)</sup> Einen Kriegsrat enthält das Epirrhema (V. 307—312), es wird beschlossen, zunächst die Last niederzulegen. Das geschieht im Antepirrhema (V. 313—318); erst entledigt man sich des Topfes, dann der Scheite; zum

---

1) Die sechs Schlußverse der Ode sehen einem iambischen Pnigos sehr ähnlich, nur daß dem katalektischen Dimeter ein Ithyphallicus angefügt ist. Trotzdem möchte ich diese Partie nicht Pnigos nennen; man müßte dann die beiden dikatalektischen Tetrameter, mit denen sie beginnt, zum Epirrhema schlagen, und es würde das Pnigos in das Epirrhema eingeschoben worden sein, was unnatürlich ist und jeder Analogie entbehrt. — 2) Er steht außerhalb der Symmetrie, mag man ihn nun zu den folgenden Epirrhemen oder zu den vorhergehenden Oden schlagen. Im ersteren Falle müßte man vor V. 313 den Ausfall eines Verses annehmen (s. d. zweiten Teil Cap. IV § 2), im letzteren den Vers nach V. 295 wiederholen (ähnlich wie den Vers ὅπαρ' ὦ παί, ὅπαρ' in der Parodos der 'Wespen'). Einen ähnlichen Vers haben wir auch Vög. 1323. Wir gehen wohl am sichersten, wenn wir einfach die Tatsache solcher wilder Ranken constatieren.

Schlusse wird Nike um Beistand zum bevorstehenden Unternehmen angerufen.

Wie in den 'Wespen', also enthält auch hier die *Nebenparodos* nur das Odenpaar. Nachdem die Greise an der Propyläentreppe sich bequem gemacht haben, erscheint in fliegender Hast der Chor der Frauen von der Stadt her, Wasserkrüge auf dem Kopf, den Belagerten Entsatz zu bringen. Wie in der Hauptparodos, also macht auch hier ein distichisches Kommation den Anfang. Große Unruhe spricht sich in der Ode (V. 321—334) aus; der Chor fürchtet, weil er den Flamenschein sieht, mit seiner Hilfe zu spät zu erscheinen, wie sehr er auch geeilt hat, dem drohenden Unglück zuzukommen. Doch scheint er bald erkannt zu haben, daß die Gefahr noch nicht so unmittelbar bevorstehe; mit größerer Ruhe schildert er in der Antode (V. 335—349) die Veraplassung seines Kommens und wendet sich im Gebet an Athena, sie möchte dem Unternehmen günstig sein und im Falle der Not selber als Hydrophore in den Kampf eingreifen.

Wie die Nebenparodos zu Ende ist, hat auch der Frauenchor in unmittelbarer Nähe des Männerchores Platz genommen: den Conflict, der unvermeidlich geworden ist, hat der *dritte Teil der Hauptparodos* zum Gegenstande. Es ist diesmal keine Syzygie, sondern ein ἀπλοῦν, ein langes Epirrhema (V. 350—381), das in ein kleines Pnigos (V. 382—386) ausläuft.<sup>1)</sup> Gegenseitige Entrüstung; die Drohungen gehen bald in Schmähungen über; der Männerchor macht Anstalten, seine Drohungen zu verwirklichen, doch kommt ihm der Frauenchor zuvor. Der wachsenden Hitze des Streites entspricht die Form; die geordnete Distichomythie geht bald in Stichomythie, diese in Antilabe über.

Ein Gegenstück zu diesem Teile der Parodos ist die gewöhnlich<sup>2)</sup>, ohne allen besonderen Grund übrigens als Kordax

1) Man könnte zwar durch einen Teilungsstrich nach V. 365 die ganze Partie in ein Epirrhema und ein Antepirrhema teilen; in diesem Falle würde aber das Antepirrhema ein Pnigos haben, das Epirrhema nicht, was unwahrscheinlich ist; s. das im Texte zu der Parodos der 'Vögel' gesagte. — 2) CMuff üb. d. Vortrag der chorischen Partien bei Aristophanes S. 129 ff.



angenehme Beigabe, nichts weiter; die Epirrhemen aber sind die Marschcompositionen, ohne welche der Chor nicht marschieren, also die Orchestra nicht betreten kann. Und Epirrhemen, überhaupt Tetrameter finden wir in der Partie, die gewöhnlich für die Parodos der 'Thesmophoriazusen' angesehen wird, nicht.<sup>1)</sup>

Wie war aber die Parodos der 'Kalligeneia' beschaffen? Und wie sollte die Parodos der 'Nesteia' werden? Ich denke, es hat des Hinweises auf die Mangelhaftigkeit der erhaltenen Parodos nicht erst bedurft, um den Leser von der Unaufführbarkeit, also der Unvollendetheit der 'Thesmophoriazusen' zu überzeugen, so daß diese Fragen wohl berechtigt erscheinen. Um sie, soweit es geht, zu beantworten, muß an die Beschaffenheit des Chores erinnert werden, wie sich dieselbe nach der Untersuchung im ersten Abschnitte herausgestellt hat. Es ist gezeigt worden, daß in der 'Kalligeneia' das ganze Stück hindurch — wie in der 'Lysistrate' — Antichorie bestand; den einen Halbchor bildeten die Thesmophoriazusen, den anderen die Musen und Chariten zusammengenommen.<sup>2)</sup> Also muß außer der Hauptparodos noch eine Nebenparodos angenommen werden. Letztere ist uns, wie es scheint, vollständig, wenn auch im verdorbenen Zustande im Musenchor erhalten, der jetzt den Prolog der 'Thesmophoriazusen' auf so rätselhafte Weise unterbricht; da, wie wir gesehen haben, die Nebenparodos der Epirrhemen sehr wohl entbehren kann, so vermessen wir nichts. Ein Umstand könnte uns Bedenken einflößen: wir sind es bisher so gewöhnt, daß der lyrische

---

1) RWestphal freilich sieht sich genötigt — um seine Idee, daß die Parabase das zweite unter den Chorika der Komoedie ist (Prolegg. zu Aeschylus' Tragoedien S. 30 ff.), folgerecht durchzuführen — das Chorikon V. 655 ff. für die Parodos zu erklären (wo der Chor schon seit V. 295 auf der Bühne ist!). Diese Idee hängt wieder mit einer anderen Idee zusammen, wonach bei Aristophanes wie bei Aischylos die Tetras der Chorika das Gerippe des Dramas bildet, und diese ist ein directer Ausfluß des alten Aberglaubens, daß die Komoedie das Compositionsschema der Tragoedie entlehnt habe. *Tantum religio . . .* — 2) Ähnlich muß der Chor in den 'Musen' des Phrynichos beschaffen gewesen sein; die Musen allein waren in ihrer kanonischen Neunzahl für einen Halbchor zu wenig, und es lag nichts näher, als die drei fehlenden Posten durch die Chariten auszufüllen.

Teil der Parodos keine ἀπλά zuläfst, daß dem Odenpaar keine Epode folgt; das Musengebet ist aber nicht zweiteilig, sondern fünfteilig, dem allgemeinen Gebetschema entsprechend, so daß ein Teil jedenfalls aufserhalb der Symmetrie steht. Das scheint darauf hinzudeuten, daß wir bei der Reconstruction der Kalligeneiaparodos mit dem geläufigen Schema der epirrhematischen Composition nicht auskommen. Und das ist nur natürlich. Der festliche Einzug des Chores in der 'Kalligeneia' mußte notwendigerweise der Frauenprocession an den Thesmophorien nachgebildet werden, und diese hatte mit dem bacchischen Komos nichts zu tun. Der Cultus der thesmophorischen Gottheiten, Demeter und Kore, verlangte andere Festgebräuche. Wir würden nun auf alle nähere Kenntnis von der 'Kalligeneia'-Parodos verzichten müssen, wenn uns ein demetrischer Festzug nicht in der Parodos einer anderen Komödie ziemlich vollständig erhalten wäre. Wir meinen die Parodos

I. der 'Frösche' V. 324—459. Hier ist es zunächst notwendig, sich über die Zusammensetzung des Chores zu verständigen. Daß er aus Männern und Frauen bestand, geht aus V. 157 hervor, wo Herakles dem Dionysos sagt, er würde sehen

θιάκουσ εὐδαίμονασ

ἀνδρῶν γυναικῶν, καὶ κρότον χειρῶν πολύν,

und das würden die μεμνημένοι sein. Betont man den Plural θιάκουσ, so folgt schon daraus die Alternative: Antichorie oder Nebenchor. Aber das könnte manchem zu pedantisch erscheinen. — Wenn ferner die Sänger von V. 409 eine Spielgenossin mit dem τιθήιον προκύψαν necken, so verlangt dieses gleichfalls wenigstens Antichorie. Entscheidend ist aber V. 440 ff., wo ein Koryphaios sagt

χωρεῖτε

νῦν ἱερὸν ἀνὰ κύκλον θεᾶσ, ἀνθοφόρον ἀν' ἄλκοσ

παίζοντεσ οἷσ μετουσία θεοφιλοῦσ ἐορτῆσ.

ἐγὼ δὲ σὺν ταῖσιν κόραισ εἶμι καὶ γυναιξίν,

οὐ παννυχίζουσιν θεᾶ φέγγοσ ἱερὸν οἴκων.<sup>1)</sup>

1) Wie man die beiden letzten Verse Dionysos geben kann (WDin-ZIELINSKI, die Gliederung der altattischen Komödie. 10

Ein Teil des Gesamtchores soll sich also in den Festhain begeben, der andere, und zwar der Chor der Mädchen und Frauen, anderswohin. Welchen von den beiden Festplätzen man sich auf der Orchestra zu denken hat, ist damit noch nicht gesagt; da aber im folgenden der Chor auf der Orchestra mit ἀνδρες angeredet wird (V. 597), so ist es klar, daß der Männerchor zurückgeblieben ist, der Frauenchor sich entfernt hat.<sup>1)</sup>

Damit ist aber auch die Anwesenheit eines Nebenchores für die Parodos bewiesen. Nebenchor, nicht Antichorie; denn im letzteren Falle würde der weibliche Halbchor die Orchestra nicht verlassen dürfen. Doch sind beide Erscheinungen für die Composition der Parodos von gleichem Einflusse; beide

---

dorf), versteht vielleicht ein anderer. Meine Ansicht ist auch diejenige NWeckleins Phil. 1877, S. 221 ff. — 1) RArnoldt (Chorpartien S. 146 ff.) will auch hier von einem Nebenchor nichts wissen; daß die Frauen und Mädchen weggehen, leugnet er trotz V. 442 f. ganz und gar, denn er weiß (S. 155), daß auch der Wespenchor mit der Versicherung (V. 240 ff.) einzieht, er befinde sich auf dem Wege um über Laches noch in der Frühe Gericht zu halten; und nichtsdestoweniger verläßt er nicht seine Stelle, sondern verweilt den ganzen Tag hindurch und länger vor dem Hause des Philokleon. In gleicher Weise wird der Chor der Vögel (448 ff.) nach Hause entlassen — und entfernt sich trotzdem nicht. Ebenso wird im Frieden der Chor der Landleute (550 ff.) aufs Land zurückgeschickt und geriert sich gleich darauf wie ein abziehender — allein er führt sein Vorhaben nicht aus und bleibt bis zum Ende des Stückes in der Orchestra. Ad 1: der Wespenchor führt sein ursprüngliches Vorhaben nicht aus, weil er sich mittlerweile — durch den Agon — von der Nichtigkeit des Heliastentums hat überzeugen lassen. Ad 2: die drei Verse 448 — 450 geben die Handschriften dem Peithetairos, der sie natürlich nicht an die Vögel, sondern, der Aufforderung des Epops (V. 435 ff.) gemäß, in scherzhafter Parodie des amtlichen Stiles an sein eigenes, aus Euelpides bestehendes Heer richtet; hierauf begeben sich die beiden in den Dickicht und kehren waffenlos zurück (Cf. FWieseler, Advv. in Aesch. Prom. et Ar. Av. 36). Ad 3: der Chor kommt dem Befehle des Trygaios pünktlich nach, indem er die Bühne verläßt und sich zur Orchestra zurückbebiegt. RArnoldt wird sich demnach nach anderen Beweisen für die Ungereimtheit der altattischen Komoedie umsehen müssen. — Seine eigene Einteilung des Chors, sowie die FVFritzsches, darf ich wohl übergehen; sie zu widerlegen würde einen ebenso leichten, wie unerquicklichen Schattenkampf abgeben.



machen eine Nebenparodos notwendig. Eine solche dürfen wir also unter den Gesängen der Parodos suchen.

Die Parodos zerfällt in einen odischen, einen epirrhematischen und noch einen odischen Teil. Der erste besteht nur aus Ode (V. 323—336) und Antode (V. 340—353); der zweite aus achtzehn Tetrametern, die keine weitere Gliederung zulassen; der dritte und mannichfaltigste aus einem antistrophischen Embaterion (V. 372—381), einem antistrophischen Hymnos an Demeter (V. 384—393), einem monostrophischen, oder, wenn man will, epodischen Hymnos auf Iakchos (V. 396—413), einem monostrophischen Gephyrismos (V. 426—439) und einem antistrophischen Abzugsliede (V. 447—459). Wer diesen Liedercomplex dem Inhalte nach betrachtet, wird leicht zur Erkenntnis gelangen, daß er in seiner Gesamtheit nicht von demselben Chor gesungen werden konnte.

Der eleusinischen Gottheiten gab es drei, Demeter, Kore und Iakchos. Der erste Gesang gilt Iakchos; es folgt ein längeres Epirrhema, dann ein Embaterion, welches an Kore gerichtet ist. Hierauf beginnt die *ἐτέρα ὕμνων ἰδέα*, der Preisgesang an Demeter; endlich wird auch der jugendliche Begleiter derselben, Iakchos angerufen. Was hier zunächst auffällt, ist die Zweizahl der an Iakchos gerichteten Gesänge; V. 395 wird der Chor aufgefordert ihn anzurufen, und man hat durchaus den Eindruck, als ob das jetzt zum ersten Mal geschähe; und doch war er bereits durch das erste Lied geladen. Diese Eigentümlichkeit erklärt sich jedoch leicht, wenn man sie mit der nachgewiesenen Anwesenheit eines Nebenchores in Zusammenhang bringt. Dem Hauptchore wird dann das eine, dem Nebenchore das andere Iakchoslied zufallen. Über die Verteilung kann kein Zweifel sein; da das zweite Iakchoslied im Munde von Frauen (wegen V. 409 ff.) nicht wohl denkbar ist, müssen wir dasselbe, und mit ihm den ganzen Liedercomplex jenseits des Epirrhemas dem Hauptchor zuteilen; die beiden Strophen diesseits des Epirrhemas werden daher auf die Rolle des Nebenchores kommen und die Nebenparodos bilden.<sup>1)</sup> Hätten wir in unserer Parodos —

1) Die Worte der Antode γόνυ πάλλεται γερόντων, ἀποδείονται δὲ  
10\*

was nicht die Absicht des Dichters gewesen sein kann — eine vollständige Nachbildung der Mystenprocession, so würden wir zweifelsohne einen doppelten Liedercyclus lesen; erst sang der Frauenchor, nach einigen einleitenden Worten des Sprechers, seine drei Lieder an Kore, Demeter und Iakchos ab, nachher kamen die einleitenden Worte des anderen Koryphaios und wiederum je ein Hymnos an Kore, Demeter und Iakchos seitens des Männerchores. So hat man sich den Vorgang hinter der Bühne während des Prologes zu denken. Dionysos und Xanthias treffen aber die Mysten, während die Procession bereits in vollem Gange und der erste Liedercyclus bis auf das Lied an Iakchos abgesungen ist.

Den Mystenumgang als Parodos zu verwenden war ohne Zweifel ein sehr glücklicher Gedanke; nur mußte dann das Schema der epirrhematischen Composition aufgegeben werden. In der Tat würden alle Versuche, unsere Parodos in dieses Schema einzuzwängen, erfolglos ein. Die tetrametrische Partie ist kein Epirrhema im Sinne der epirrhematischen Composition, nicht einmal als ἀπλοῦν, da sie das Gesetz der Eurythmie nicht anerkennt<sup>1)</sup>; auch die Demeterlieder hängen enger zusammen, als für ein Odenpaar erlaubt ist, wie denn auch der Katakeleusmos in dieser Form (V. 382 f.) unstatthaft ist. Und nun gar das zweite Iakchoslied mit seinen drei Strophen!

Wir haben es also mit einer besonderen, dem Culte der eleusinischen Gottheiten eigentümlichen Compositionsweise zu tun. Nichts liegt näher als die Annahme, daß auch die Parodos der 'Kalligeneia' ihr nachgebildet war. Natürlich mit Freiheiten, wie denn überhaupt von allen aristophanischen Parodoi keine in allen Punkten der anderen gleicht. Das

---

λύπας χρονίους δ' ὀστών παλαιῶν ἐνιαυτοῦς ἱερᾶς ὑπὸ τιμᾶς (der Text nach TKock) dürfen uns an dieser Auffassung nicht irre machen. Mit ihnen meint der Chor keineswegs sich selbst, vielmehr giebt er sich für die χοροποιὸς ἡβᾶ (V. 353) aus, der angeführte Satz ist aber ein gemüthlicher Spott des Frauenchores auf den sicher etwas ungefügen Tanz des nachfolgenden Chors der Greise, 'sogar dem grauen Biedermann wird's wieder jung zu Sinne' — ein Spott, der auch zur richtigen Zeit, im zweiten Iakchosliede, mit dem τιτθίον προκούψαν vergolten wird. Den Spott haben auch GWelcker und FRitschl herausgeführt; s. ORibbeck, Friedrich Ritschl II 548. — 1) s. u. B, IV, § 2.

Gebet der Musen mag als Nebenparodos die Folge der Gesänge eröffnet haben; an seiner monostrophischen Gestalt werden wir uns nicht mehr stoßen, ebensowenig an dem epodischen fünften Teil; daß die Verse zwischen der Sprecherin und dem Chor verteilt sind, darf uns auch nicht mehr befremden, da wir der Notwendigkeit überhoben sind, für diese Erscheinung innerhalb der epirrhematischen Composition eine Analogie zu suchen. Jetzt wird es genügen, beispielshalber auf das Amoibaion der Cassandra und des Chores im 'Agamemnon' (V. 1114 ff.) zu verweisen. Nun mußte ein Epirrhema kommen, welches, nach dem der 'Frösche' zu urteilen, viele politische Anspielungen enthielt, die im J. 411 nicht mehr zeitgemäß waren; kein Wunder daher, daß wir es in unseren 'Thesmophoriazusen' nicht mehr vorfinden. Dann erst kamen die Lieder der Hauptparodos, von denen uns nur das Gebet der Thesmophoriazusen erhalten ist.

Die Anlage dieser Arbeit bringt es mit sich, daß manche § 4. excursähnliche Untersuchungen an gewissen Stellen eingeschaltet werden müssen, nicht weil sie dort gerade am notwendigsten sind, sondern weil sie dort den Zusammenhang am wenigsten stören. Für die Darstellungen des zweiten Teiles ist es erforderlich, daß wir über die **Einheitlichkeit der 'Frösche'** zu einer klaren Einsicht gelangen, und da eine Gelegenheit, diese Frage zu behandeln, sich nicht wieder darbieten wird, so mag die Untersuchung hier an die Parodos angeknüpft werden.

Daß die 'Frösche' 405 am Lenaeenfeste aufgeführt worden sind, ist bekannt; ebenso die Notiz der Hypothesis οὐτω δὲ ἐθαυμάσθη διὰ τὴν ἐν αὐτῷ παράβασιν, ὥστε καὶ ἀνεδιδάχθη, ὡς φησὶ Δικαίπαρος. Die Wiederaufführung der Komödie ist also bezeugt, aber auch nichts weiter; weder die Zeit, noch die Art und Weise derselben. Daß der Forschungseifer der Neuzeit sich an einer so unbestimmten Angabe nicht genügen liefs, ist durchaus begreiflich und erfreulich; weniger zu loben ist es aber, daß die meisten Gelehrten die Lücken der Überlieferung durch Intuition ergänzen zu können glaubten. Oder ist es etwa nicht Intuition zu nennen, wenn mehr oder minder alle von einer unveränderten Aufführung des Dramas spre-

chen und FVFritzsche und JRichter sogar bestimmt zu wissen vorgeben, daß die Wiederaufführung gleich am folgenden Tage stattfand.<sup>1)</sup> Wenn man sich schon auf das *πενολεσχέιν* verlegen will, so möge man doch darüber nachdenken, wie Dikaiarchos es erfahren haben mag, daß die 'Frösche' wiederholt worden sind. Offenbar aus den Didaskalien; konnte aber die Wiederaufführung in den Didaskalien verzeichnet gewesen sein, wenn sie am selben Feste, und gar am folgenden Tage stattfand? Doch will ich darauf kein Gewicht legen, und ebensowenig auf den anderen Umstand, daß eine unveränderte Wiederaufführung in der ganzen Geschichte der altattischen Komödie etwas Unerhörtes, die Wiederaufführung umgearbeiteter Dramen dagegen etwas ganz Gewöhnliches ist; das eine muß aber verlangt werden, daß Gründe mit Gründen und nicht mit subjectiven Gefühlen und nervösen Launen bekämpft werden.

Für uns bilden beide Fragen nur eine. Da die 'Frösche' nach der Schlacht bei Aigospotamos begreiflicherweise nicht wiederholt werden konnten, so haben wir zwischen den Lenaeen und den Dionysien des Jahres 405 zu wählen. Die

---

1) Litteraturnachweise bei JStanger (üb. Umarbtg. einiger aristo-phanischer Komödien S. 6 ff.); nachzutragen wären etwa FRitschl Opp. V S. 268 f. und ERohde Rh. M. 38, 290. Auch AMeineke spricht (VA 168; 177 f.) von einer duplex recensio, ohne sich jedoch darüber zu erklären, ob nach seiner Meinung beide von Aristophanes herrühren oder nicht. Bei V. 608 f. scheint mir übrigens — um dies beiläufig zu bemerken — die Dittographie nicht nachweisbar; nichts liegt näher als die Annahme, Aiakos habe zuerst zwei Sklaven die Festnehmung des Xanthias aufgetragen, und als dieser Widerstand leistete, drei weitere gerufen. JRichter (Pax; proll. c. 7) macht folgenden Unterschied: ἀναδιδάκειν — unveränderte Wiederaufführung; διορθοῦν — leichte Änderung einiger Stellen; διασκευάζειν — gründliches Umarbeiten. Damit trifft er jedoch nicht das Richtige; ἀναδιδάκειν ist der allgemeine Ausdruck, der sowohl die unveränderte Wiederholung, wie die Diorthose, wie die Diakeue in sich schliessen konnte. So sagt auch die sechste Hypothesis der 'Wolken' διασκευάσται δὲ ἐπὶ μέρους ὡς δὴ ἀναδιδάξει αὐτὸ τοῦ ποιητοῦ προθυμηθέντος. Daß siegreiche Stücke nicht umgearbeitet werden konnten, ist auch nur eine Behauptung; die 'Acharner' trugen den Sieg davon, und wer kann sagen, ob die ersten 'Thesmothiazusen' und die erste 'Eirene' nicht ebenfalls preisgekrönt waren.

Wiederaufführung an den Lenaeen war nur möglich, wenn das Stück unverändert wiederholt werden sollte; ist daran geändert worden, so konnte die Wiederholung nur an den Dionysien stattfinden. Unsere Entscheidung wird vom Zustande des erhaltenen Stückes abhängen.

Spuren einer Diorthose im Stücke selbst hat zuerst WDindorf finden wollen; nachdem jedoch FThiersch dagegen gesprochen hat und FRitschl ihm beigetreten ist, hat niemand mehr die Meinung WDindorfs teilen mögen. In neuerer Zeit hat sie JStanger wieder aufgenommen und mit einer Anzahl Gründe zu bekräftigen gesucht, von deren Mehrzahl leider zugestanden werden muß, daß sie wenig überzeugend sind.<sup>1)</sup>

Stichhaltig erscheint mir folgender. Schol. Plat. p. 330 Bekker giebt die Notiz: Μέλητος τραγωδίας φαύλος ποιητής, Θράξ γένος, ὡς Ἀριστοφάνης Βατράχοις.<sup>2)</sup> In der erhaltenen Komödie findet sich nichts, was dieser Nachricht zur Grundlage dienen könnte. Allerdings wäre auch hier die Ausflucht möglich, der Scholiast hätte etwa den 'Gerytades' gemeint, der dem Stoffe nach mit den 'Fröschen' eine große Verwandtschaft hatte und dessen Haupthelden Meletos, Sannyrion und Kinesias waren; viel Wahrscheinlichkeit hat sie nicht. Aber gehen wir auf das erhaltene Stück ein.

1) Wenn GWelcker (Aesch. Tril. S. 426) frgm. 678 K auf die 'Frösche' zurückführt, so ist das doch auch nur Intuition; daß die VV. 117—136 unseres Stückes nicht hineingehören, ist eine unerwiesene Behauptung; bei der ästhetischen Feuerprobe, die St. mit unserem Stücke vornimmt, würden die wenigsten aristophanischen Komödien Stand halten, da ihre εὐτράπελος παιδιὰ ganz anderen Gesetzen unterworfen ist; die Handlung, die St. für seine Mittelszene verlangt, war gar nicht darstellbar, da sie im Inneren des Palastes, also hinter der Bühnenwand spielte; höchstens kann zugegeben werden, daß die Erzählung des Aiakos (V. 757 ff.) in der ursprünglichen Anlage etwas ausführlicher war und namentlich auch für V. 1469 f. die Grundlage bildete; daß nach dem Schol. zu V. 606 einige Grammatiker die Rolle des Aiakos dem Pluton geben — diese Ansicht teilt auch der Vf. der zweiten Hypothese — bezieht sich doch nur darauf, daß den namenlosen Kerberoswächter die einen Aiakos, die anderen Pluton nannten, beide ohne Grund, da er nirgends genannt ist (s. EHiller in Herm. VIII S. 442 ff.); die Ansicht endlich, Aristophanes habe sein Stück für die zweite Aufführung selbst verballhornt, ist geradezu abschreckend. Vgl. ESchinck, de duplici Ar. Ran. rec. in der Gratulationsschrift an GBernhardy. — 2) JStanger S. 9.

V. 146 ff. zählt Herakles die Verbrecher auf, welche im Schlamme der Unterwelt ihre Strafe abbüßten. Es sind deren gar viele:

εἶ που ξένον τις ἠδίκησε πώποτε,  
 ἢ παῖδα βινῶν τάργυριον ὑφείλετο,  
 ἢ μητέρ' ἠλόησεν, ἢ πατρός γνάθον  
 ἐπάταξεν, ἢ ἴορκον ὄρκον ὤμοσεν, 150  
 ἢ Μορσίμου τις ῥῆσιν ἐξεγράψατο.

ΔΙΟ. νῆ τοὺς θεούς, ἐχρῆν γε πρὸς τούτοις κει  
 τὴν πυρρίχην τις ἔμαθε τὴν Κινησίου.<sup>1)</sup>

Dafs die Verehrer des frostigen Tragoeden Morsimos denjenigen, die so greuliche Verbrechen begangen haben, gleichgestellt werden, ist spafshaft genug; aber der verspätete Einfall des Dionysos aus derselben Sphaere nimmt sich unendlich matt und kläglich aus. Daher hat AvLeutsch crassa Minerva den V. 151 als unecht entfernt, als ob es jemals einem Späteren hätte einfallen können, den toten Morsimos anzugreifen. FRitschl<sup>2)</sup> stellte ihn nach V. 153, so dafs Dionysos selbst aus seiner Sphaere zwei Candidaten für den Unterweltschlamm vorschlägt. Aber der zweite ist entschieden von Überflufs und hinkt unangenehm nach; und wenn Aristophanes von Byzanz die Verse 151 und 153 (den V. 152 kennt er nicht

1) Wer mit der Technik des aristophanischen Dialogs vertraut ist, wird leicht einsehen, dafs die V. 147—150 unmöglich von derselben Person können gesprochen worden sein. Die pathetische Ausdrucksweise wechselt mit der gemeinen ab (wie Plut. 190 ff.), daher sind die Verse zwischen Herakles und Xanthias (nicht Dionysos, dem AvVelsen V. 149 giebt) folgendermassen zu verteilen: Herakles εἶ που ξένον τις ἠδίκησε πώποτε. Xanthias ἢ παῖδα βινῶν τάργυριον ὑφείλετο. Her. ἢ μητέρ' ἠλόησεν. Xanth. ἢ πατρός γνάθον ἐπάταξεν. Her. ἢ ἴορκον ὄρκον ὤμοσεν. (V. 149 hatten schon ANauck [Arist. Byz. fgm.] dem Dionysos, AvLeutsch [Philol. Spplm. I 136] und RSchenkl [Zft. f. öst. Gymn. 28, 101] dem Xanthias gegeben. — 2) Rh. M. 23, 508 ff. Das dort angeführte Material über Sigma und Antisigma glaube ich mit Recht für meine Ansicht verwerten zu können; die Homerstelle spricht entschieden für Dittographie, nicht für Umstellung, und es ist nicht wahrscheinlich, dafs dasselbe Zeichen beim selben Aristophanes v. B. zweierlei habe bedeuten können. Gemeint ist in beiden Fällen das ἀντίσιγμα περιετιγμένον; cf. Sueton. ed. AREifferscheidt S. 140, 142.

und schreibt V. 153 ἡ τυρο . . .) mit Sigma und Antisigma versah, so folgt daraus wohl, dafs nach seiner Meinung jeder dieser Verse einzeln trefflich war, beide aber einander ausschlossen, kurz, dafs er den einen für eine Dittographie hielt. Das ist das erste Anzeichen einer doppelten Ausgabe.

Eigentlich ist das auch selbstverständlich. Solche ἀποδοκῆτα zünden nur wenn sie zum ersten Male gehört werden; eine Wiederholung macht sie langweilig. Sogar in den modernen Komödien pflegen Schauspieler von Geist von Zeit zu Zeit Witze, die durch den Gebrauch stumpf geworden sind, mit frischen Pointen zu versehen; um wie viel mehr im Altertum, wo die theatralischen Genüsse um soviel seltener waren und daher um so viel grössere Teilnahme erweckten. Wenn auch nur der Strahl der Komik von Morsimos auf Kinesias gelenkt wurde — auch das war schon Abwechslung und bot neuen Stoff zum Lachen.

Ein zweites Indicium bietet die Scene, wo Dionysos und Xanthias umschichtig vom Sklaven Plutons Schläge bekommen. Die Abmachung πληγὴν παρὰ πληγὴν ἐκάτερον wird anfangs eingehalten; V. 645 bekommt Xanthias seinen Hieb, V. 647 Dionysos, V. 649 Xanthias, V. 653 Dionysos, V. 657 Xanthias, V. 659 Dionysos, V. 664 aber wieder Dionysos; Xanthias wird diesmal ausgelassen, was um so ungerechter ist, da der Vorschlag τὰς λαγόνας σπῶδει von ihm selbst herrührt. Aus diesem Grunde hat TKock nach V. 663<sup>1)</sup> eine Lücke angenommen, damit die Wirksamkeit des von Xanthias empfohlenen Mittels, wie billig, an diesem zuerst erprobt werde. Mit dieser Annahme würde dem einen Übel abgeholfen sein, nicht aber einem anderen. Denn als ein Übel mufs es betrachtet werden, wenn Dionysos das Kunstmittel, den von ihm als Schmerzseufzer gebrauchten Namen eines Gottes auf die Reminiscenz einer Dichterstelle zurückzuführen, zweimal hintereinander anwendet (Ἄπολλον V. 659 und Πόσειδον V. 664).<sup>2)</sup> Hier haben wir eine regelrechte Dittographie vor uns; wir

1) Weniger plausibel AvVelsen nach V. 661, wobei Xanthias die Bastonade auf den Bauch nicht durchmachen würde. — 2) Unmöglich kann ich NWecklein beistimmen, der (Phil. 1877, 221 ff.) den Ausruf Πόσειδον dem Xanthias giebt.

werden daher nicht eine Lücke annehmen, sondern entweder V. 659—661 oder V. 664—667 in die erste Bearbeitung verweisen müssen. Tun wir das, so wird — und das ist die Probe meiner Hypothese — alsbald die eurythmische Gliederung der ganzen Prügelscene klar.

## a.

ΘΕΡ. ἤδη πάταξά σ'. ΞΑΝ. οὐ μὰ Δί', οὐκ ἐμοὶ δοκεῖς. 645  
 ΘΕΡ. ἀλλ' εἴμ' ἐπὶ τόνδε καὶ πατάξω. ΔΙΟ. πηνίκα;  
 ΘΕΡ. καὶ δὴ πάταξα. ΔΙΟ. κᾶτα πῶς οὐκ ἔπτարον;  
 ΘΕΡ. οὐκ οἶδα. τουδὶ δ' αὐθις ἀποπειράσομαι.

## b.

ΞΑΝ. οὐκουν ἀνύσεις; ἰατταταῖ ἰατταταῖ.  
 ΘΕΡ. μῶν ὠδυνήθης; ΞΑΝ. οὐ μὰ Δί', ἀλλ' ἐφρόντις 650  
 ὀπόθ' Ἡράκλεια τὰν Διομείους γίγνεται.  
 ΘΕΡ. ἄνθρωπος ἱερός. δεῦρο πάλιν βαδικτέον.

## b'.

ΔΙΟ. ἰοῦ ἰοῦ. ΘΕΡ. τί ἔστιν; ΔΙΟ. ἰππέας ὄρω.  
 ΘΕΡ. τί δῆτα κλάεις; ΔΙΟ. κρομμύων ὀσφραίνομαι.  
 ΘΕΡ. ἐπεὶ προτιμᾶς γ' οὐδέν; ΔΙΟ. οὐδέν μοι μέλει. 655  
 ΘΕΡ. βαδικτέον τᾶρ' ἔστιν ἐπὶ τονδὶ πάλιν. 656

## c.

ΞΑΝ. οὐδὲν ποιεῖς γάρ, ἀλλὰ τὰς λαγόνας σπόδει.<sup>1)</sup> 662  
 ΘΕΡ. μὰ τὸν Δί', ἀλλ' ἤδη πάρεχε τὴν γαστέρα. 663  
 ΞΑΝ. οἴμοι. ΘΕΡ. τί ἔστι. ΞΑΝ. τὴν ἄκανθαν ἔξελε. 657  
 ΘΕΡ. τί τὸ πρᾶγμα τουτί; δεῦρο πάλιν βαδικτέον. 658

## c'.

ΔΙΟ. Ἄπολλον . . . ὅς που Δῆλον ἢ Πυθῶν' ἔχεις — 659  
 ΞΑΝ. ἤλγησεν, οὐκ ἤκουσας; ΔΙΟ. οὐκ ἔγωγ', ἐπεὶ 660  
 ἴαμβον Ἰππώνακτος ἀνεμιμησκόμην. 661  
 <ΘΕΡ. κοὐκ ὠδυνήθης; ΔΙΟ. οὐ μὰ Δί', οὐδ' ἐφρόντις.><sup>2)</sup>

1) Die Umstellung der VV. 662 ff. empfiehlt sich selbst, schon wegen des V. 657; wann will sich Xanthias den Dorn in den Fuß getreten haben? Von V. 645 an liegt er still da; wäre es vorher geschehen, so würde das οἴμοι schon V. 645 passend gewesen sein; und V. 657 müßte der verspätete Seufzer das Mißtrauen des Dieners erwecken, und wäre derselbe auch noch so beschränkt. Meine Umstellung schafft für diese Fiction eine natürliche Grundlage. — 2) Die kleine Lücke nach V. 661 kann sich jeder nach Belieben ausfüllen.



• d.

ΘΕΡ. οὔτοι μὰ τὴν Δῆμητρα δύναμαί πω μαθεῖν	668
ὀπότερος ὑμῶν ἐστὶ θεός. ἀλλ' εἴσιτον,	669
ὁ δεσπότης γὰρ αὐτὸς ὑμᾶς γνώσεται	670
χὴ Φερσέφαθ', ἅτ' ὄντε κάκείνω θεῷ.	

Einen wichtigen Beweis enthält auch das Chorlied V. 1251—1260. Dafs der zweite Teil die genaue Wiederholung des ersten ist, haben schon andere gesehen; man hat deswegen den zweiten Teil eingeklammert, also wohl für unecht erklären wollen<sup>1)</sup>; und doch kommt in diesem zweiten Teil der prächtige Ausdruck τὸν βακχεῖον ἄνακτα als Ehrenbezeichnung für Aischylos vor, den doch niemand gern dem Aristophanes wird absprechen mögen. Überhaupt würde es schwer fallen, zu bestimmen, welcher von den beiden Teilen poesievoller sei; sie sind beide des Aristophanes würdig, und da wir von einer doppelten Aufführung der Komoedie wissen, so müfste man sich wahrlich Zwang antun, um die vorliegende offenbare Dittographie mit ihr nicht in Zusammenhang zu bringen.

Auch die VV. 1431—1433 gehören hieher. Auf die Frage des Dionysos konnte Aischylos ebensogut mit V. 1431 und 33, als mit V. 1432 und 33 antworten (acc. c. inf. von γνῶμην ἔχεις abhängig); an sich ist keine Lesart der anderen vorzuziehen, die Auskunft FV Fritzsches durch TKock genügend widerlegt; der Meinung dieses letzteren, V. 1432 sei vielleicht aus einem anderen Zusammenhange hierher übertragen worden, klingt nicht recht überzeugend. Die Dittographie scheint mir evident, und die doppelte Aufführung das natürlichste Mittel, sie zu erklären.

Dagegen scheint die Textesverwirrung V. 1435—1466 mit der doppelten Aufführung in keinem Zusammenhang zu stehen; wengleich mir auch hier die conservative Kritik JStangers viel sympathischer ist, als der herostratische Eifer, mit dem die Herausgeber die schönsten Einfälle dem Dichter absprechen. Doch gehört die Frage nicht hieher.<sup>2)</sup>

1) Die Auskunft AvVelsens, zwischen den ersten und den zweiten Teil die VV. 1261—63 einzuschalten, macht das Übel nicht geringer und enthält einen starken Verstofs gegen die chorische Technik der Komoedie.

— 2) Blofs bezüglich der V. 1449 f. möchte ich bemerken, dafs sie leicht



des Dramas im Wesentlichen zu berühren, doch an einigen Einzelheiten geändert hat, so daß die Komoedie bei der Wiederaufführung des Reizes der Neuheit nicht ganz entbehrte.

Und jetzt zurück zu den Parodoi.

K. Die 'Ekklesiazusen' V. 285—519. Genau wie in den § 5. 'Acharnern' ist auch hier die Parodos durch eine längere Zwischenscene (V. 311—477) unterbrochen, während deren die Orchestra leer ist. Wir unterscheiden demnach die erste (V. 285—310) und die zweite Parodos (V. 478—519).

Die *erste Parodos* beginnt mit einem Epirrhema (V. 285—288), das des Antepirrhemas entbehrt, ohne daß man deswegen auf den Ausfall eines solchen nach V. 299 zu schließen berechtigt wäre; die Parodos fügt sich zwar im übrigen sehr gut in das Schema der epirrhematischen Composition ein, aber andererseits ist auch der Umstand zu beherzigen, daß unsere Komoedie ins vierte Jahrhundert gehört, wo die poetischen Formen teils geschwunden, teils im Schwinden begriffen waren. Es folgt die Ode (V. 289—299) und gleich darauf die Antode (V. 300—310). Mit dem letzten Vers der Antode ist der Chor wieder von der Orchestra verschwunden.

Nach der Zwischenscene betritt er sie von neuem. Die *zweite Parodos* besteht aus dem Prooimion (V. 478—482), der Ode (V. 483—488), dem Epirrhema (V. 489—492), der Antode (V. 493—499) und dem Antepirrhema (V. 500—503). Es folgt eine kleine Anrede der Praxagora an den Chor, die in gewöhnlichen Trimetern abgefafst ist (V. 504—513); daran schließt sich das Epirrhemation (V. 514—519), zwei Tristichen, von denen das eine von dem Chor, das andere von Praxagora gesprochen wird. Auffallend an diesem Epirrhemation ist auch, daß es aus anapaestischen Tetrametern besteht, während das embaterische Versmaß der ganzen Parodos iambisch ist.

L. Der 'Plutos' V. 253—321. Diese Parodos, die einzige größere Chorpartie in der ganzen Komoedie, legt ebenfalls vom Verfall aller Formen Zeugnis ab. Was den tieferen Grund dieses Verfalls anbelangt, so muß ich den Leser auf den zweiten Teil vertrösten; dort wird ihm klar werden, warum die sonst recht übersichtliche Parodos sich den Gesetzen der

Symmetrie entzieht und nur ein einziges ἀπλοῦν (V. 253—289) darbietet, warum zu den beiden Antoden, die auf die Rolle des Chors fallen (V. 296—301 und V. 309—315) die Oden nicht gleichfalls vom Chor, sondern von einem Schauspieler, Karion, gesungen werden. Dieser Karion singt auch die Epode (V. 316—321). Im übrigen ist zu bemerken, daß unser ἀπλοῦν sich dem Gesetze der Eurythmie fügt, die Parodos daher, trotz ihrer Dürftigkeit, der epirrhematischen Composition angehört.

Auch dem Inhalte nach sind die Oden auffallend; sie haben mit dem Drama selbst nichts zu tun, sind durchaus intermezzoartig. So müssen wir uns wohl auch die Chorlieder denken, welche die übrigen Pausen des Stückes ausfüllen.

§ 6. Hiermit sind alle erhaltenen Parodoi in den Kreis der Betrachtung gezogen. Die Zusammenstellung wird wohl genügt haben, um den Ausspruch KOMüllers<sup>1)</sup> über die komischen Parodoi in sein directes Gegenteil umzukehren. Nun wird es am Platze sein, eine Classification derselben zu versuchen.

Der erste und bequemste Gesichtspunct, der sich darbietet, ist zweifellos der *metrische*. Je nach dem embaterischen Versmaße können wir folgende drei Klassen unterscheiden:<sup>2)</sup>

1) trochäische Parodoi. Hieher gehören: 'Acharner' I und II, 'Ritter', 'Wespen' III, 'Eirene', 'Vögel' und 'Lysistrate' (Binnenparodos).

2) iambische Parodoi. Hieher gehören: 'Wespen' I, 'Lysistrate' I, II u. III, 'Ekklesiazusen' I u. II und 'Plutos'.

3) anapaestische Parodoi. Hieher gehören: 'Wolken' I und II, 'Wespen' II, 'Frösche' und wahrscheinlich 'Thesmophoriazusen'.

Bei den Agonen waren nur die beiden letzteren Versmaße in Gebrauch, die Anwendung der Trochäen war auf die Mesoden beschränkt. Diese Einschränkung ist natürlich nicht zufällig, sondern die notwendige Folge der verschiedenen Ethe der genannten Metra. Der trochäische Tetrameter ist das Versmaße des Laufes und Tanzes, der iambische dasjenige der

1) Gr. Literaturg. II<sup>2</sup> 208 *dieser Chor (der Komoedie) singt einziehend die Parodos, welche indes nirgends die Ausdehnung und kunstreiche Form hat, wie in vielen Tragödien.* — 2) Die römischen Zahlen beziehen sich auf die einzelnen Teile der Parodos.

Eile, der anapaestische dasjenige des feierlichen Processions-schrittes. Nirgends kommt dieser Unterschied besser zur Geltung, als in der so überaus kunstreichen Parodos der 'Wespen'. Der erste Teil ist in Iamben geschrieben; der Chor hat es eilig, er will so rasch als möglich den Bestimmungsort erreichen und braucht vorläufig auf niemand Rücksicht zu nehmen. So gelangt er zum Hause des Philokleon. Die beiden Oden haben die Aufmerksamkeit des Alten erweckt, er bittet sie, ihm bei der Flucht behilflich zu sein; das Versmaß schlägt um, und während die Musik pianissimo spielt, schleicht der Chor leise und langsam von der Orchestra auf die Bühne dicht vors Haus selbst; zur selben Zeit läßt sich der Alte sacht am Seile herunter. Das ist der zweite, anapaestische Teil. Aber alle Vorsicht ist umsonst: Bdelykleon wacht auf, weckt die Sklaven, diese erfüllen die Bühne und fangen den Flüchtling auf, und nun schlägt das Versmaß zum zweiten Mal um; der ganze folgende Tumult ist in Trochaeen geschrieben. Die Sklaven greifen die Choreuten an und treiben sie in wilder Flucht von der Bühne zur Orchestra zurück.

Ein zweites Einteilungsprincip können die *Gliederungsschemen* abgeben. Bezeichnen wir den gesungenen Teil mit *a*, den gesprochenen — also die Stichoi nebst den  $\kappa\upsilon\tau\eta\mu\alpha\tau\alpha \ \xi\zeta \ \delta\upsilon\omicron\iota\omega\nu$  — mit *b*, so ist das Schema der epirrhematischen Composition, wie es uns in den Agonen erschienen ist, *abab*. Von den Parodoi sind 'Wespen' II und III, 'Lysistrate' I und 'Ekklesiazusen' II so componiert; auch 'Wolken' II gehören einigermaßen hieher.

Eine sehr geringe Modification dieses Schemas würde es abgeben, wenn umgekehrt in beiden Hälften der gesprochene Teil dem gesungenen voranginge, *baba*. Zwar in den Agonen ist auch diese Modification nicht möglich, ohne daß die durch den langen Gebrauch feststehende Bedeutung der einzelnen Teile, namentlich die kanonische Stellung des Katakeleusmos in der Mitte zwischen Ode und Epirrhema wesentlich verschoben würde. Für die Parodos jedoch, wo Stoff und Form sich gegenseitig nicht so streng bedingen, hatte es damit keine Not; es war dennoch weder die Zweiteiligkeit, noch der Parallelismus der Hälften, die beiden wesentlichen Merkmale der

epirrhematischen Composition im strengen Sinne aufgegeben. Im Gegenteil, diese Form war für die Parodos noch viel geeigneter, als die erstgenannte, da die Sache selbst es erforderte, daß der Chor erst in die Orchestra einmarschierte, ehe er seine Oden absang.<sup>1)</sup> Daher begegnen wir ihr in der Parodos nicht selten; 'Acharner' I, 'Wolken' I, 'Ekklesiazusen' I<sup>2)</sup> sind so componiert, auch 'Ritter' kann hieherbezogen werden — die einzige Parodos, die keine Oden hat —, und von der Parodos der 'Vögel' läßt sich soviel sagen, daß ihr wenigstens dieselbe Compositions-idee zu Grunde liegt.

Eine bedeutendere Abweichung ergab sich, wenn an Stelle der parallelen Anordnung die chiasmische trat; doch macht es das Gekünstelte dieser Form begreiflich, daß sie nur selten vorkommt. Die beiden darnach möglichen Compositionsschemen sind jedes durch eine Parodos vertreten; *abba* durch 'Acharner' II, *baab* durch 'Eirene'; letztere hat noch andere Freiheiten aufzuweisen, von denen oben die Rede war.

Es bleiben noch die beiden Permutationen *aabb* und *bbaa*. Diese ist einmal vertreten, durch 'Wespen' I; wenn jene sich in den erhaltenen Parodoi gar nicht vorfindet, so ist das vielleicht nur Zufall; wenigstens läßt sich nicht angeben, warum die eine unnatürlicher sein sollte als die andere. Beide bedeuten die größte Freiheit, die innerhalb der epirrhematischen Composition möglich ist; auch wird 'Wespen' I dadurch einigermaßen entschuldigt, daß es nur der erste Teil der Parodos ist.

Außerhalb der epirrhematischen Composition steht die Parodos der 'Frösche', was, wie bereits gesagt worden ist, seinen besonderen Grund hat. Auch die 'Thesmophoriazusen' gehörten höchst wahrscheinlich hieher.

Ein weiterer Gesichtspunct ergibt sich aus der Betrachtung des *Personals*. Es ist oben dargelegt worden, daß in den Epirrhemen der Agone — mit Ausschluß der Kata-

1) Daher fängt die Gesamtparodos auch nicht mit der Ode an. In den 'Wespen' ist erst der zweite und dritte Teil der Parodos nach dem Schema *abab* componiert, in den 'Acharnern' ebenfalls erst der zweite Teil nach dem Schema *abba*, und in der 'Lysistrate' und den 'Ekklesiazusen' beginnt die Parodos mit einem Prooimion. — 2) Nämlich wenn man den Ausfall des Antepirrhemas annimmt, s. oben S. 157.

keleusmoi — die Schauspieler allein das Wort führten, der Chor dagegen den stummen, wenn auch nicht teilnahmslosen Zuschauer spielte. In den Parodoi muß das umgekehrte Verhältnis für das natürliche und ursprüngliche angesehen werden. Denn wenn wir beherzigen, daß die ältesten Komödien keinen Prolog hatten — eine Annahme, die wir mit weit besseren Beweisen stützen können, als mit der Analogie der Tragödie, — daß also die Bühne leer war, während der Chor in die Orchestra einzog, so können wir nur annehmen, daß die Parodos in ihrem ganzen Umfange — wie bis in die spätesten Zeiten die Parabase — vom Chore vorgetragen wurde. Hätten nun die Hellenen das Gemüt gehabt, mit dem Herkommen auf einmal zu brechen, so würde die Einführung des Prologes zur unmittelbaren Folge die Beteiligung der Agonisten an der Parodos gehabt haben müssen. Das ist jedoch nur teilweise geschehen; 'Acharner' I, 'Wespen' I, 'Lysistrate' I, II und III, 'Thesmophoriazusen' (?), 'Frösche'<sup>1)</sup>, 'Ekklesiazusen' I und II gehören dem Chore allein, und es ist interessant, zu betrachten, durch welche Kunstmittel der Dichter es zuwege gebracht hat, Agonisten und Choreuten bei einer Handlung, die doch beide in gleicher Weise interessierte, getrennt zu halten. In den 'Acharnern' weiß der Held sehr gut um die bevorstehende Ankunft der Acharner; er erklärt aber im voraus, daß sie ihm gleichgültig seien, und begiebt sich in sein Haus, um die Vorbereitungen zum Phallophorenzug zu treffen; gerade während dieser Vorbereitungen trifft der Chor ein. In den 'Wespen' wird von den drei Agonisten der eine zwangsweise ins Haus eingeschlossen, die beiden anderen schlafen ein. In der 'Lysistrate' haben wir dasselbe Motiv, wie in den 'Acharnern'; Kalonike bemerkt, daß der Männerchor alsbald eintreffen werde; Lysistrate erwidert, das sei ihr gleichgültig, und begiebt sich auf die Akropolis. In den 'Fröschen' hat es der Dichter verstanden, für die Parodos des Chors eine kleine Nebenhandlung zu schaffen, welcher

---

1) Dionysos und Xanthias sind bis V. 413 nur Zuschauer des Umtuges, die zwar hin und wieder etwas für sich dreinreden, ohne aber von den Choreuten berücksichtigt zu werden.

gegenüber die Agonisten so gut wie gleichgültig bleiben konnten. In den 'Ekklesiazusen' ist der Chor überhaupt ein Anhängsel.

Das natürliche war jedenfalls, daß der Chor sogleich bei seinem Erscheinen zu den Agonisten in Beziehung trat; das geschieht in 'Acharner' II, 'Ritter', 'Wolken' II, 'Wespen' II und III, 'Eirene', 'Vögel', 'Plutos'. Dagegen würde der Charakter der Parodos verloren gehen, wenn die Agonisten in den Epirrhemen — wie in den Agonen — allein das Wort führten. Es ist dies auch nur ein einziges Mal geschehen — in 'Wolken' I — und dort hat es seinen Grund darin, daß die Wolken während des ersten Teiles der Parodos teilweise noch hinter der Bühne sind.

§ 7. Es ist wiederholt die Frage aufgeworfen worden, ob der Chor in der Parodos die Bühne betreten habe, oder nicht; die Antwort darauf ist bei Verschiedenen verschieden ausgefallen; auch hiebei hat das Vorurteil von der Analogie der Tragoedie vielfach störend eingegriffen. Da die Haupttendenz dieser Arbeit dahin geht, daß die Komoedie zunächst nur aus sich selber zu erklären ist, so gehört eine Untersuchung wie die angedeutete um so mehr in ihren Bereich.

Als feststehend wird angenommen, daß der Chor durch die Eisodos zunächst die Orchestra betritt; dies ist von vorn herein überaus plausibel, und wird zum Überflusse durch Wolk. 326 und Vög. 596 bestätigt. Es kann sich also nur darum handeln, ob der Chor während der ganzen Parodos auf der Orchestra bleibt, oder von der Orchestra aus die Bühne betritt und nachher zur Orchestra zurückkehrt.<sup>1)</sup>

Um mit den 'Acharnern' anzufangen, so läßt nichts darauf schließen, daß die Choreuten sich irgend einmal auf der Bühne befunden hätten. Der erste Teil der Parodos ist gerade groß genug, um die Orchestra von der einen Eisodos bis zur anderen zu durchwandern und wieder zu verschwinden;

1) Ein urkundliches Zeugnis für das Erscheinen des Chors auf der Bühne haben wir höchst wahrscheinlich in den Worten des Pollux (IV, 127) εἰσελθόντες δὲ κατὰ τὴν ὀρχήστραν ἐπὶ τὴν κερνὴν ἀναβαίνουσι διὰ κλιμάκων (cf. JSommerbrodt, Scaenica 119); ohne daß es deshalb nötig oder auch nur möglich wäre, diese Worte mit GHermann (de re scaenica in Aeschyli Orestea 7) nach § 109 umzustellen. Auf die confusen Notizen der Scholiasten ist natürlich nicht viel zu geben.



im anderen Teil werfen die Choreuten mit Steinen nach Dikaiopolis, müssen sich also in einer gewissen Entfernung von ihm befinden. Auf ganz festem Boden stehen wir in den 'Rittern'; daß vierundzwanzig berittene<sup>1)</sup> Männer über die Treppen zur Bühne emporsprengen sollten, ist an sich ein abenteuerlicher Gedanke; außerdem sehen wir aus dem Texte, daß die Choreuten den Agonisten zurufen, Kleon die Wege zu versperren; sie hätten es wohl selber getan, wenn sie auf der Bühne gewesen wären. Auch für die 'Wolken' können wir getrost dasselbe annehmen; der Chor spielt eine durchaus passive, beschauliche Rolle, ganz wie in der späteren Tragoedie; nichts läßt seine Anwesenheit auf der Bühne voraussetzen oder wünschen. — Anders die folgenden Stücke.

Wie die Evolutionen des Chors in den 'Wespen' allen Anzeichen nach gedacht werden müssen, ist oben angedeutet worden. Bloß der erste Teil der Parodos spielt auf der Orchestra; der zweite begleitet den leisen Einzug auf die Bühne; der dritte den stürmischen Rückzug zur Orchestra. Aus dem Texte ersehen wir mit Deutlichkeit das eine, daß der Chor sich im dritten Teil auf der Bühne befindet. Seine Waffen sind nicht Steine, wie in den 'Acharnern', sondern Griffel, und das setzt einen Kampf aus der Nähe voraus; ein solcher findet auch V. 456—460 wirklich statt; der Vers

παῖε, παῖ, ὦ Ξανθία, τοὺς σφῆκας ἀπὸ τῆς οἰκίας

giebt mit der wünschenswertesten Genauigkeit die derzeitigen Stationen des Chores an.<sup>2)</sup>

Da also für die 'Wespen' notwendig eine ἄνοδος des Chores auf die Bühne angenommen werden muß, so liegt gar kein Grund vor, sie für die 'Eirene' von vornherein zu verwerfen.<sup>3)</sup> Wenn also V. 426 f. allerdings nach dem Ende

1) Daß sie beritten waren, folgt nicht bloß aus dem Titel der Komödie, sondern viel zwingender aus den Ausdrücken ἐλάτε, κονιοπρός, die Demosthenes von ihnen gebraucht. Ob sie freilich alle Chorpartien, namentlich die Parabasen vom Pferde herab vorgetragen haben, ist eine andere Frage. — 2) Das hat schon JRichter (proll. S. 70) mit Recht bemerkt. — 3) Das tut JRichter (proll. 33 ff.) und nimmt an, daß nur der panhellenische Nebenchor die Bühne bestieg, der Hauptchor in der Orchestra zurückblieb und von dort aus die Steine von der Höhle Eirenes abwälzte. Aber der Nebenchor, oder vielmehr die Nebenchöre bestanden

des ersten Epirrhemas, der besänftigte Hermes zu den Choren sagt

ὕμετερον ἐντεῦθεν ἔργον, ὦνδρες. ἀλλὰ ταῖς ἄμαις  
εἰσιόντες ὡς τάχιστα τοὺς λίθους ἀφέλκετε<sup>1)</sup>

und diese ihre Bereitwilligkeit zu erkennen geben, so werden wir am allernatürlichsten uns die Sache so zurechtlegen, daß der Chor in den folgenden drei Tetrametern die Orchestra verläßt und die Bühne besteigt. Ob er freilich auch das Episkenion erklimmt, welches Trygaios nur mit Hilfe seines Käfers hat erreichen können, ist eine andere Frage, deren Behandlung uns hier zu weit führen würde. Auf der Bühne bleibt er V. 428—550; da befiehlt Hermes wieder

ἴθι νῦν, ἄνειπε τοὺς γεωργοὺς ἀπιέναι

nämlich εἰς ἄγρον, wie weiter erklärt wird, und alsbald beginnen die Tetrameter von neuem. Das ist offenbar so zu verstehen, daß der Chor von der Bühne in die Orchestra zurückkehren soll<sup>2)</sup>, von wo er im folgenden der Einweihung Eirenes und der Hochzeit des Trygaios mit Opora beiwohnt. Mit V. 581 mag die Rückkehr zur Orchestra vollendet gewesen sein, so daß durch das ganze zweite Epirrhema der Chor sich bereits auf der Orchestra befand.

Das lange Epirrhema in der Parodos der 'Vögel' zerfällt in zwei Hälften; die erste (V. 268—320) enthält den Aufmarsch der Vögel in die Orchestra, die zweite die Vorbereitung zum

---

aus Lakonern, Argeiern, Megarern, Boiotiern, die Leute dagegen, die V. 426 f. sagen, sind reine Athener und sicher dieselben, die auch die übrige Parodos vorgetragen haben. — 1) TKock (Verisimilia Fl. Jb. Suppl. 6, S. 206 ff.) will allerdings ändern (εἰς πάντες), weil εἰσιόντες nicht ἀνιόντ. noch προσιόντ. bedeuten könne und der Chor auch nicht den Palast des Zeus betritt. Doch sehe ich nicht ein, warum der Eingang von der Orchestra in den bedeckten Bühnenraum nicht ebenfalls εἰσόδος genannt werden könne. — 2) Sicher nicht mit RArnoldt so, daß der Chor dem Befehle aufs Land zurückzukehren — also überhaupt das Theater zu verlassen — nicht nachkäme (Chorpartien S. 155). Wenn man dem Dichter selber keinen Glauben schenkt, so möchte ich doch wissen, was für eine Grundlage uns für unsere Forschung zurückbleibt. Meine Ansicht steht derjenigen REngers (Rh. M. 9, 573; Fl. Jb. 70, 409; 77, 310) nahe.

Angriff (V. 321—354), den Angriff selbst (V. 355—370) und den Rückzug.<sup>1)</sup> Da auch die Vögel nicht mit Wurfgeschossen versehen sind, und daher ihre Feinde nur aus der Nähe angreifen können, so müssen sie sich wohl um V. 355 auf der Bühne befinden.

In der *'Lysistrate'* können wir genau die Stelle angeben, wo der Chor die Orchestra verläßt und die Bühne betritt; es ist V. 286 nach dem Schluß der ersten Syzygie und beim Beginn des zweiten Odenpaares

ἀλλ' αὐτὸ γάρ μοι τῆς ὁδοῦ  
λοιπὸν ἐστὶ χωρίον

τὸ πρὸς πόλιν, τὸ μίον, οἱ σπουδὴν ἔχω.

Da man nicht annehmen wird, daß die Orchestra selbst landschaftlich decoriert war, so wird man sich unter dem *μίον* nichts anderes als den Bühnenraum denken können. Der Frauenchor bleibt natürlich auch nicht auf der Orchestra, der Wasserguß geht auf der Bühne vor sich.

Wann der Chor diese verläßt, läßt sich nicht mit derselben Bestimmtheit sagen. Am ehesten möchte man geneigt sein, die Rückkehr in die Prooden der Agonenoden zu verlegen<sup>2)</sup>, so daß mit V. 471—475 die Männer, mit V. 467—470 + 539 f. die Frauen die Kathodos zur Orchestra bewerkstelligen würden. Im anderen Falle müßte man annehmen, daß der Chor nicht nur den ganzen Agon, sondern auch die ganze Parabase hindurch auf der Bühne verweilt habe, und erst V. 1014 ff. zur Orchestra zurückgekehrt sei; was zwar bei einem Stücke wie die *'Lysistrate'*, die der Seltsamkeiten so viele enthält, nicht geradezu unmöglich ist, aber doch nicht leichten Herzens geglaubt werden kann.

In den *'Thesmophoriazusen'* stehen wir wieder auf so schwankem Boden, daß ein Vorgehen nur mit äußerster Vorsicht erlaubt ist. Bezüglich der *'Kalligeneia'* schweigen wir jetzt; da sie zeitlich zwischen den *'Rittern'* und den *'Wolken'* steht, wird der Chor in ihr ebensowenig die Bühne betreten

1) Die Gründe dieser Einteilung werden zur rechten Zeit dargelegt werden. — 2) s. oben S. 14 A. 2.

haben, wie in diesen beiden Komödien. Hier soll der Versuch gemacht werden, den Absichten des Dichters für die Parodos der 'Nesteia' nachzuspüren.

Die 'Thesmophoriazusen' werden gewöhnlich für eines der sinnvollsten, und, was die Motivierung und Entwicklung der Handlung, die dramatische Oekonomie im modernen Sinne des Wortes anbelangt, geradezu für das vollendetste Stück des Aristophanes gehalten. Dem Verfasser liegt es fern, an diesem Glauben irgendwie rütteln zu wollen; daß der ganze Dialog, soweit er auf die Mitwirkung der Musik keinen Anspruch macht, in seiner Neubearbeitung nahezu vollendet ist, soll daher ausdrücklich zugestanden werden. Aber ebenso fest muß die Behauptung aufrecht erhalten werden, daß uns von sämtlichen Musiktexten, namentlich von den Chorliedern, nur die Rudimente erhalten sind. Das wird insgemein zugegeben werden können; soviel ich weiß, hat sich noch niemand für die Chorpartien der 'Thesmophoriazusen' enthusiastiert.

Wir sahen, daß von der Parodos der 'Kalligeneia' der erste Teil, das Gebet der Musen, in den Prolog versprengt worden ist; ob es Absicht des Dichters war, ihn dort zu belassen, erscheint mir trotz V. 40 f., 99 f. und 130 ff. noch fraglich.<sup>1)</sup> Der zweite Teil, die Parodos der Thesmophoriazusen füllt die Lücke aus, die zwischen dem Prolog und den Frauenreden klafft. Da aber letztere auch nur dazu ausersehen waren, entweder — als Proagon — den Agon vorzubereiten, oder durch einen solchen ersetzt zu werden, so müssen wir den ganzen Abschnitt zwischen dem Weggang des Euripides bis zum Auftreten des Kleisthenes als ein weites Trümmerfeld betrachten, aus dem nur hin und wieder einzelne ausgearbeitete, aber ungeordnet umherliegende Bauglieder emporragen. Als ein solches Bauglied, wenn auch als ein stark beschädigtes, erscheint das Thesmophoriazusengebet aus der 'Kalligeneia';

1) Die Einfügung der arrhythmischen Worte εὖν ἐλευθέρα πατρίδι, die auf die Vertreibung der 400 hinzudeuten scheinen, machen allerdings die Annahme wahrscheinlich, daß der Dichter sich mit der Absicht getragen hat, das Musengebet dem neuen Drama anzupassen; ausgeführt hat er sie aber nicht, und es läßt sich nicht absehen, wie er sie hat ausführen wollen.

das andere dagegen müssen wir als einen unvollendeten, roh behauenen Block auffassen. Wie das eine sowie das andere in der 'Nesteia' verwendet werden sollte, ob es überhaupt im Plane des Dichters lag, beide in das neue Drama aufzunehmen, darüber läßt sich nichts Bestimmtes sagen. Nur das eine möchte ich behaupten, daß das neue Gebet auf keinen Fall als Parodos verwendet werden konnte, da die einleitenden Worte der Sprecherin in iambischen Trimetern verfaßt sind.

Läßt sich also auf dem genannten Trümmerfelde kein einziges Bauglied entdecken, von dem wir annehmen könnten, daß es zur Parodos der 'Nesteia' verwendet werden sollte, so finden wir etwas weiter einen Chorgesang und eine Scene, die beide nicht anderswo als unter dem Begriffe 'Parodos' untergebracht werden können. Ich meine den Chorgesang V. 655—688 und die folgende Scene. Natürlich darf nicht geglaubt werden, daß damit der erste Teil der Parodos ans Tageslicht gefördert sei; die Anwesenheit des Chors auf der Orchestra wird darin bereits vorausgesetzt. Aber den zweiten oder den dritten Teil haben wir jedenfalls vor uns.

Man erinnere sich der 'Wespen'; auf den iambischen Teil folgte der anapaestische, auf diesen der trochaeische. Der iambische Teil der 'Nesteia' ist nicht ausgeführt worden; vom anapaestischen sind noch die VV. 655—658 — vielleicht die Sphragis — erhalten. Es folgt der trochaeische und zwar zuerst das Epirrhema<sup>1)</sup> (V. 659—664) mit dem Pnigos (V. 665 f.)

πανταχῆ δὴ ῥίψον ὄμμα,  
καὶ τὰ τῆδε καὶ τὰ δεύρο  
πάντ' ἀνακόπει καλῶς.

Das übrige enthält wohl die Ode, schwerlich auch die Antode.

1) V. 663 ist sicher ein verstümmelter Tetrameter und kann etwa so ergänzt werden:

εἰά νυν ἴχνευε καὶ μάτευε ταχὺ πάντ' ἐν κύκλῳ,

wobei sich das Homoioteleuton gar nicht übel ausnehmen würde. Die Ergänzung von TBergk entfernt sich zu sehr von der Überlieferung. REnger und AVelsen construieren schon von V. 663 an Dimeter; dann würden wir aber — wegen der Binnenkatalexis — kein Pnigos, sondern eine Ode erhalten, wie in 'Ekklesiazusen' II.

Was uns vorliegt, ist nur ein Entwurf, der obendrein von den Abschreibern bis zur Unverständlichkeit verstümmelt worden ist. Die Arrhythmie ist hier vollständig; nur hin und wieder — häufig zu Anfang, spärlicher zum Schluß — hört man anapaestischen Rhythmus heraus.

Dieses trochaeische Epirrhema begleitet nun — und das ist der Grund, warum ich es hier besprechen muß — die Anodos des Chors auf die Bühne. Die Absicht wird bereits in der anapaestischen Sphragis kundgegeben. Wenn der Chor sich dort willens erklärt, zu

Ζητεῖν, εἴ που κάλλος τις ἀνὴρ ἐεελήλυθε,

so muß er, um seinen Vorsatz auszuführen, die Bühne betreten, denn dort war Mnesilochos eingedrungen. Man wird daher am besten die Pnyx von der Orchestra, die Skenai aber und die Diodoi von der Bühne verstehen. War aber der Chor während des trochaeischen Teiles auf der Bühne, so ist die Beziehung des letzteren zur Parodos erwiesen; denn daß der Chor außerhalb der Parodos die Bühne betreten habe, ist bis auf weiteres undenkbar.

Mit V. 687 f. sollte vielleicht das Antepirrhema beginnen. Es folgen einige iambische Trimeter, welche die Telephosepisode einleiten; mit V. 702 f. beginnen die Trochaeen von neuem, und zwar mit einer Art Katakeleusmos, zu dem wir den Antikatakeleusmos mit Leichtigkeit in V. 726 f. wiederfinden. Somit müssen die VV. 702—725 die volle Hälfte einer Syzygie begreifen. Wir unterscheiden darin leicht das Epirrhema (V. 702—706) und die Ode (V. 707—725), in welcher ebenfalls der anapaestische Rhythmus anfangs ziemlich rein herausklingt, nachher sich trübt und zuletzt in wüster Arrhythmie untergeht.<sup>1)</sup>

1) Nach meiner Annahme würde demnach der trochaeische Teil zwei Syzygien umfassen, von denen nur die ersten Hälften zur Ausführung gekommen wären. Mit der verlockenden Ansicht GHermanns, der zwischen der Ode V. 667 ff. und der Ode V. 707 ff. antistrophische Responion herstellen möchte, kann ich mich deswegen nicht einverstanden erklären, weil — abgesehen von der Schwierigkeit, diese Responion durchzuführen — die beiden Teile, die sich darnach entsprechen würden, durchaus heterogener Natur sind.

Der Zwang, auch diese Syzygie unter der Parodos einzubegreifen, folgt aus der Tatsache, daß Tetrameter stets — abgesehen von den Agonistenparodoi, worüber später — auf eine Marschbewegung des Chors schliessen lassen, wie dieselbe nur in den drei Cardinalteilen der Komoedie vorkommt; die Beschaffenheit aber gerade unserer Tetrameter hat — namentlich was die gleiche Betätigung des Chors und der Agonisten anbelangt, — mit derjenigen der übrigen Parodoi eine ebenso unverkennbare Verwandtschaft wie sie von derjenigen der Agone und Parabasen abweicht.

Die Parodos der 'Nesteia' würde demnach, gleich derjenigen der 'Wespen' und der 'Eirene', zu den ausgedehntesten gehört haben. Die Szenen, welche zwischen dem Thesmothoriazusengebete und dem soeben besprochenen Chorgesang liegen, würden Einschübel geworden sein, wozu ebenfalls die 'Eirene' Analogien darbietet. Wo freilich der Agon bei der neuen Anordnung seinen Platz gefunden haben würde, ist schwer zu sagen; auch würde eine eingehendere Behandlung dieser Frage, da es sich um ein nie aufgeführtes Stück handelt, ziemlich unfruchtbar werden. Wir gehen daher zu den 'Fröschen' über.

In der Parodos der 'Frösche' läßt ebenfalls alles auf eine Betretung der Bühne seitens des Chores schliessen. Daß die Anapaeste V. 354 ff. von der Orchestra aus gesprochen worden sind, wird niemand leugnen; wenn es also nach dem Schluß der Anapaeste im Embaterion heißt

χώραι νυν πάς ἀνδρείως  
εἰς τοὺς εὐανθεῖς κόλπους κτλ.,

so muß unter diesen κόλποι ein anderer Ort, als die Orchestra gemeint sein, und unter diesem Orte kann, da der Chor daselbst die folgenden Lieder singt, nur die Bühne verstanden werden. Von dem Embaterion an befindet sich also der Chor auf der Bühne<sup>1)</sup> und bleibt dort bis V. 440. Hier sagt der Hierophant wiederum

1) So findet auch die Schwierigkeit, die V. 414 f. darbieten, eine ungezwungene Lösung. TKock bemerkt dazu 'Daß Dionysos und Xanthias . . . an dem Chortanz in der Orchestra sollten Teil genommen

χωρεῖτε  
 νῦν ἱερὸν ἀνὰ κύκλον θεᾶς.

Dafs unter dem κύκλος die Orchestra zu verstehen sei, erhellt aus dem Zusammenhang, sowie aus der Bedeutung des Wortes κύκλος. Der Chor wird somit aufgefordert, die Bühne zu verlassen und sich zur Orchestra zurückzubegeben. Er tut es im zweiten und letzten Embaterion

χωρῶμεν ἐς πολυρόδους  
 λειμῶνας ἀνθεμῶδεις κτλ.

und befindet sich von nun an wieder auf der Orchestra. Die γεφυριχοί sind die letzten der Bühnenlieder, sie sind dicht bei der Treppe, welche die Orchestra mit der Bühne verband, gesungen worden; diese Treppe versah somit die Stelle der Kephisosbrücke.

In den *'Ekklesiazusen'* liegt wiederum gar kein Anzeichen vor, das auf eine Anodos schliessen liefse; das erste Mal scheint der Chor nur einmal die Orchestra zu durchschreiten, das andere Mal zieht er ein und stellt sich auf. Auch im *'Plutos'* verrät nichts, dafs der Chor die Orchestra verlassen hätte.

Rücksichtlich der Parodos zerfallen somit die Komoedien des Aristophanes chronologisch in drei Perioden. Die erste Periode umfaßt die Zeit bis 422 und die drei Dramen *'Acharner'*, *'Ritter'* und *'Wolken'*. Die Parodos bedeutet hier noch einfach den Einzug des Chores in die Orchestra, die er während des ganzen Stückes nicht verläßt. Die zweite Periode, die Blütezeit der attischen Komoedie, ist auch die Zeit der reichsten Entwicklung der Parodos; sie umfaßt die Jahre 422—405 und die sechs Dramen *'Wespen'*, *'Eirene'*, *'Vögel'*, *'Lysistrate'*, *'Thesmophoriazusen'* (*'Nesteia'*) und *'Frösche'*. Das

---

*haben, ist undenkbar; dafs sie die Marschbewegung des Chors ihrerseits auf der Bühne mitgemacht hätten, wohl möglich, ohne jedoch den Worten des Dichters zu entsprechen.* Ist aber der Chor gleichfalls auf der Bühne, so schwinden alle Bedenken. — Dafs übrigens der φιλακόλουθος Dionysos ist und nicht Xanthias hat AvVelsen z. d. St. mit Recht gegen AvLeutsch und TKock bemerkt. Dionysos meint, dafs unter dem angerufenen Iakchos, den die Zeit des Aristophanes schon mit dem Bakchos identifizierte, er selbst zu verstehen sei, und erklärt sich bereit, der Bitte συμπρόπεμπέ με Folge zu leisten.



Gepränge in der Ausstattung des Chores bedurfte zu seiner Entfaltung eines weiteren Raumes; die Orchestra wurde überschritten, mit der Parodos verband sich regelmässig eine Anodos auf die Bühne und eine Kathodos zurück zur Orchestra. Dies gestattete eine grössere Ausdehnung der Parodos selbst, die nun einen grossen Teil der Handlung zu begreifen pflegte. Dazu gesellte sich nicht selten die Vermehrung des Chores durch einen Nebenchor ('Wespen', 'Eirene', 'Frösche'), der nur für die Parodos da war und nach dem Schlusse derselben unter einem passenden Vorwand abzutreten hatte. — Die dritte Periode umfasste die Zeit von 405 an; aus ihr sind uns die 'Ekklesiazusen' und der 'Plutos' erhalten. Die zunehmende Dürftigkeit der Choregien zwang die Dichter, an die Leistungen des Chors bescheidenere Anforderungen zu stellen; die Parodos überdauerte zwar den Fall der übrigen Chorpartien, aber sie wurde auf die Einfachheit der alten Zeiten reduciert; die Anodos blieb fortan weg.

Ehe wir die Parodos verlassen, empfiehlt es sich, ihre § 8. einzelnen Teile einer kurzen Musterung zu unterwerfen. Da die Zugehörigkeit der ganzen Form zur epirrhematischen Composition hinlänglich durch das Gesagte erwiesen ist, brauchen die Benennungen Ode und Antode, Epirrhema und Antepirrhema nicht erst einer Rechtfertigung; die beiden letzten boten sich von selbst dar als willkommene Namen für Glieder, die noch keinen Namen hatten; die beiden ersteren ersetzten die geläufigeren Namen Strophe und Antistrophe; wir werden auch weiterhin den Ausdruck Ode immer im Zusammenhang mit der epirrhematischen, Strophe im Zusammenhang mit der epeisodischen Composition brauchen. Die beiden anderen notwendigen Teile des Agons, das Pnigos und den Katakeleusmos, finden wir in der Parodos nur als facultative wieder. Ein trochaeisches Pnigos hatten wir in den 'Rittern', wo es dem ἀπλοῦν, das auf die Epirrhemen folgt, zum Abschlusse dient; ein anapaestisches in 'Wespen' II, nach dem Epirrhema; drei trochaeische in der 'Eirene' nach jedem Epirrhema; ein trochaeisches in den 'Vögeln'; ein iambisches endlich in 'Lysistrate' III, nach dem ἀπλοῦν. Noch seltener ist der Katakeleusmos, und das ist natürlich; sein Begriff ist mit dem des

Agons so verwachsen, daß er auch dort, wo er in der Parodos vorkommt, als ein ihr ursprünglich fremdes, von dem Agon herübergetragenes Glied erscheint. In denjenigen Parodoi, die ganz vom Chor vorgetragen werden, konnte er ohnehin nicht vorkommen, und wir haben gesehen, daß diese Form die ursprüngliche war. Aber auch in den übrigen war er nicht am Platze, wo die Unterhaltung gleichmäßig von Chor und Agonisten geführt wird, wie in 'Wespen' II, oder wo der Chor den Inhalt dessen, was die Agonisten in der Parodos sprachen, nicht zu bestimmen hatte, wie in den 'Vögeln'. Alles in allem kenne ich nur eine Parodos, in der die Katakeleusmoi mit Sicherheit nachzuweisen wären; und das ist die Parodos der 'Eirene'.<sup>1)</sup> Den drei Epirrhemen entsprechen drei Katakeleusmoi: V. 299 f.; V. 553 f. und V. 601 f.; auch die zwei Tetrameter des Trygaios V. 383 f., welche die Zwischenode, und die zwei des Hermes V. 426, welche die Anodos vorbereiten, dürfen mit Recht hiehergezogen werden.<sup>2)</sup>

Von den drei facultativen Bestandteilen des Agons fanden wir die Mesoden bzw. Prooden und das Epirrhematicum auch in der Parodos wieder; die Mesoden in 'Wespen' II (336 f., 338, 340 f., 367 f., 369, 371 f.)<sup>3)</sup>, die Prooden vielleicht in

---

1) Deren Antepirrhema ohnehin von ENeemann (de episodiis Aristophaneis S. 51) als eine Art Agon betrachtet wird. Mit Unrecht; denn weder ist der trochäische Tetrameter ein agonistisches Versmaß, noch darf eine Partie, in welcher der Chor redet, als Agon angesehen werden. — 2) Als Katakeleusmoi, aber nicht in unserem Sinne des Wortes, können auch Fr. 382 f. und 395 f., eventuell auch 441 f. und 444 f. (wenn man nämlich von den beiden Verspaaren, wie billig, das eine dem Sprecher des Männerchors, das andere dem Sprecher des Frauenchors giebt) aufgefaßt werden. Aber die folgenden Lieder richten sich im Versmaß nicht nach ihnen; also auch darin Abweichung von der epirrhematicen Composition. — 3) Als Characteristicum der mesodischen Tetrameter ist oben angegeben worden, daß sie im Versmaß mit den Epirrhemen nicht übereinstimmen dürfen. Diese Regel wird bestätigt durch den zweiten Teil der Wespenparodos; die Epirrhemen sind anapaestisch, die Mesoden trochäisch. Daraus geht aber auch hervor, daß ich Recht hatte, als ich oben für die 'Wespen' III nicht eine Unterbrechung der Oden durch Mesoden, sondern vielmehr eine Unterbrechung der Epirrhemen durch versprengte lyrische Partien annahm; im ersten Fall würden die Mesoden im Versmaß mit den Epirrhemen identisch sein.

'Lysistrate' I<sup>1)</sup>, das Epirrhemation in 'Acharner' I, 'Lysistrate' (Binnenparodos) und 'Ekklesiazusen' II. Das letztere, allerdings, mit einer kleinen Modification; während im Agon das Epirrhemation im Versmaße des gewöhnlichen Dialogs geschrieben ist, richtet es sich in der Parodos nach den Epirrhemen; nur in 'Ekklesiazusen' II, wo das Epirrhemation von den Epirrhemen durch eingeschobene Trimeter der Praxagora getrennt ist, hat es sein besonderes, anapaestisches Versmaß. Der Regel nach gehören beide Tristichen des Epirrhemations dem Chore, ebenso wie sie im Agon den Agonisten gehören; eine Ausnahme macht wiederum das Epirrhemation der 'Ekklesiazusen', das auf Praxagora und den Chor verteilt ist.<sup>2)</sup>

Der Parodos eigentümlich sind die Glieder, welche oben einfach ἀπλᾶ genannt worden sind. In der Parabase kanonisch, sind sie hier facultativ, und es ist sehr wahrscheinlich, daß sie von dort herübergenommen sind, ebenso wie die Katakeleusmoi vom Agon. Wo das ἀπλοῦν heterorrhhythmisch ist, wie in 'Acharner' II, können wir es Kommation nennen; meistens jedoch stimmt es im Versmaße mit den Epirrhemen überein und ist nur daran zu erkennen, daß es außerhalb der Symmetrie steht. Da bei der Besprechung der einzelnen Parodoi die vorkommenden ἀπλᾶ bezeichnet worden sind, kann diesmal von einer Aufzählung dieser wenig interessanten Glieder abgesehen werden.

Es erübrigt uns noch, ehe wir zur Parabase übergehen, § 9. gewisse tetrametrische Partien zu berücksichtigen, die zwar mit der Parodos des jeweiligen Stückes nichts zu tun haben, deren Besprechung aber an die der Parodos am schicklichsten angeknüpft werden kann. Es kommt nämlich vor, daß die Erscheinung irgend eines bedeutenden Agonisten oder auch eines Parachoregams von Marschmusik begleitet wird; in solchen Fällen schlägt auch das Metrum um und der Trimeter

1) Wenn man nämlich die zwei dikatalektischen Tetrameter, die jeder Ode vorausgehen (V. 256 f.—270 f.) als solche auffassen will, wozu allerdings kein Zwang vorliegt. — 2) Diese Annahme hat ihren guten Grund, s. darüber B, I § 4.

wird durch einen embaterischen Vers — in den erhaltenen Beispielen regelmäsig durch den anapaestischen Tetrameter — ersetzt. In der Tragoedie vertritt bekanntlich der anapaestische Dimeter seine Stelle, und in der Komoedie finden wir in der Exodos der 'Wespen' und der 'Frösche' diesen Brauch der Tragoedie befolgt.

Das erste, zugleich das bedeutendste Beispiel einer solchen Agonistenparodos findet sich unmittelbar nach der Nebenparabase der 'Ritter' (V. 1316—1334). Sie begleitet den Einzug des verjüngten Demos auf die Bühne. Die Gliederung dieser Partie ist überaus einfach. Die ersten drei Verse, welche die Meldung des Agorakritos an den Chor enthalten, wird man gut tun, von den übrigen abzusondern und, analog den fünf ersten Versen (des Demosthenes) in der Parodos, als Prooimion aufzufassen.<sup>1)</sup> Das übrige ist ein einheitliches Epirrhema. Die volle Hälfte dient dazu, den Chor und die Zuschauer auf die Erscheinung des Demos vorzubereiten; erst V. 1326 geht das Tor der Propylaeen auf und Demos erscheint an der Schwelle, um während der übrigen Hälfte in die Bühne herabzusteigen.

In den 'Vögeln' (V. 658—660) wird das Hervortreten der Nachtigall durch Marschmusik begleitet. Wie im ersten Beispiele, also beginnt auch hier die Musik viel früher, als die Person, der zu Ehren sie spielt, sich zeigt. Nur dafs hier die Tetrameter sehr bald wieder in Trimeter übergehen. Dafs damit auch die Musik aufhörte, ist nicht denkbar; V. 667 zeigt sich ja erst die Nachtigall. Vielmehr wird anzunehmen sein, dafs sie bis V. 675 weiterging, ohne dafs der Dialog auf sie Rücksicht nahm.

Dasselbe wird wohl auch für V. 1073 f. der 'Lysistrate' angenommen werden müssen. Die Anapaeste begleiten den Einzug der lakonischen Gesandten auf die Bühne. Dafs die ganze Musik nur acht Tacte enthalten habe, ist schwer denkbar; es wird daher zwischen V. 1073 und dem folgenden eine Pause anzunehmen sein, welche durch Musik ausgefüllt wurde.

---

1) Der Grund wird unten (B, IV § 2) angegeben werden.

Von derselben 'Lysistrate' gehören auch noch die VV. 1108—1111 hieher, vier anapaestische Tetrameter, mit welchen der Chor die eintretende Lysistrate begrüßte.

Wenn das Lieblingsthema der Aristophaniker, die **Para-§ 10.**  
**base**, hier nur ganz kurz behandelt wird, so hat das zwei Gründe. Die Verteilung ihrer einzelnen Glieder unter die Choreuten, die sonst das weite Disputationsfeld darzustellen pflegt, sowie die Vortragsweise mußten der Anlage dieser Arbeit gemäß in den zweiten Teil verwiesen werden; ebenso werden Reflexionen über den mutmaßlichen Ursprung der Parabase ferngehalten werden, da ich hier zwar eine Vorarbeit für die Geschichte der altattischen Komoedie, nicht aber diese selbst zu geben beabsichtige. So bleibt für den Schluss dieses Capitels nur wenig, darunter sehr wenig Umstrittenes nach.

Was eine Parabase sei, darüber ist man eigentlich noch nicht einig. Die einen möchten ziemlich alles, was der Chor spricht, für Parabasen ausgeben und zählen z. B. in den 'Vögeln' nicht weniger als fünf Parabasen; andere halten sich an die Grundbedeutung des Wortes 'Parabase' und können consequenterweise in keinem Stücke mehr als eine, in einigen aber ('Lysistrate', 'Frösche', 'Ekklesiazusen') gar keine finden.

Nach meiner Ansicht ist es von vorn herein verfehlt, von der Grundbedeutung des fraglichen Wortes auszugehen. Nichts beweist uns, daß die Partien, von denen die Rede sein wird, von Alters her den Namen Parabase trugen; nichts beweist uns, daß sie überhaupt einen Namen hatten. Vielmehr wird es sich empfehlen, zunächst alle Gedichte zu untersuchen, die, ohne Agon oder Parodos zu sein, jene bedeutsame Vereinigung von Oden und Tetrametern aufweisen, und ihre gemeinsamen Merkmale festzustellen. Ob diese im Begriffe 'Parabase' aufgehen, ob nicht — das wird dabei ganz gleichgültig sein; den Namen werden wir schon der Bequemlichkeit wegen beibehalten.

Ebenfalls der Bequemlichkeit wegen sei hier das Schema der Parabase vorausgeschickt, teils nach alten Grammatikern und Scholiasten, teils mit Anticipation der folgenden Ergebnisse.

## I. 'ΑΠΛΑ.

a. Kommation

freie Metra

b. Parabase

Tetrameter, meist anapaestische

c. Pnigos

anapaestische Dimeter.

## II. Epirrhematische Syzygie.

a. Ode	freie Metra	a' Antode
b. Epirrhema	trochaeische Tetrameter	b' Antepirrhema
c. Pnigos	trochaeische Dimeter.	c' Antipnigos

Eine vollständige Parabase, die alle neun Bestandteile enthielte, giebt es freilich nicht; die erhaltenen zeigen folgende Composition.

A. 'Acharner', *Hauptparabase* V. 626—718. Das Kommation besteht aus zwei anapaestischen Tetrametern, unterscheidet sich also von der folgenden Parabase i. e. S. metrisch gar nicht, dem Sinne nach aber insofern, als darin die ἀντίπαιροι angekündigt werden. In der Parabase i. e. S. hebt der Dichter in Anknüpfung an die Anklage seiner Gegner, als ob er den Staat verunglimpft habe, seine Verdienste um denselben in halb scherzhaftem, halb ernsthaftem Tone hervor. Das Pnigos drückt die Zuversicht des Dichters gegenüber künftigen Ränken Kleons aus. In der epirrhematischen Syzygie kehrt der Chor zu seiner Rolle zurück. In der Ode wird die Acharnermuse angerufen; im Epirrhema beklagt sich der Chor über die harte Behandlung, die seinen Altersgenossen in Athen zu Theile wird; die Antode führt den Gedanken in lyrischer Erregtheit weiter; das Antepirrhema gedenkt eines einzelnen, besonders bezeichnenden Falles, der Verurteilung des alten Thukydides. — Es fehlen somit dieser Parabase die Pnige der epirrhematischen Syzygie.

B. *Nebenparabase* V. 971—999. Die Ode (V. 971—977) beglückwünscht den Dikaiopolis zu den vielen Freuden, die

ihm der Frieden geschenkt hat. Das Epirrhema (V. 979—987) drückt den Abscheu des Chores vor dem Kriege aus, der ihm schon soviel Unheil gebracht hat. Die Antode wendet sich wieder zu Dikaiopolis, der drinnen im Hause im Vorgenusse der leckeren Mahlzeit schwelgt; im Anschluß daran wird die Friedensgöttin Διαλλαγή angerufen. Das Antepirrhema verweilt, im Gegensatz zum Epirrhema, beim schönen Bilde der künftigen Friedensseligkeit. — Wir vermissen sonach die ἀπλά und die Πνιγε; die Stelle der letzteren vertreten die Verse 987 und 999. Die Epirrhemen haben nämlich paeonisches Metrum, und da die Oden gleichfalls paeonisch sind, so könnte man sich geneigt fühlen, alles als ein einziges Stasimon zu betrachten.<sup>1)</sup> Nun wiederholt sich aber dieselbe Erscheinung in der Nebenparabase der 'Wespen' (H), und da dort die Ode trochaeisch ist, so kann die Selbständigkeit der Epirrhemen nicht zweifelhaft sein. Hier wie dort enthalten nun die Epirrhemen je acht paeonische und einen trochaeischen Tetrameter, der sich sowohl metrisch, wie auch eurythmisch<sup>2)</sup> von den acht paeonischen Tetrametern absondert. Es ist daher wohl möglich, daß er in zwei Dimeter zu schreiben und als kleines Πνιγος zu betrachten ist.<sup>3)</sup>

C. 'Ritter'. *Hauptparabase* V. 498—610. Kommation: anapaestische Dimeter mit Binnenkatalexis.<sup>4)</sup> Der Chor wünscht dem Wursthändler zu seinem Vorhaben Glück und bittet das Publicum um Aufmerksamkeit für die Anapaeste. Parabase i. e. S.: Der Chor belehrt im Namen des Dichters das Publicum, warum dieser nicht schon früher unter seinem eigenen Namen Komoedien aufgeführt habe; im Πνιγος bittet er um Beifall für das gegenwärtige Stück. Ode: die Ritter fühlen sich wieder als Ritter und rufen ihren Schutzgott Poseidon Hippios

1) Das tut CAgthe (a. O. 69), und zwar wegen des paeonischen Metrums; da er aber in Wesp. 1275 ff. die Epirrhemen gelten läßt, so könnte man mutmaßen, er habe dieselben trochaeisch gelesen. REnger (Rh. M. 1856, 119) hat die Epirrhemen richtig erkannt. — 2) S. B, IV § 1. — 3) Ebenso in der Binnenparodos der 'Lysistrate', s. o. S. 143. — 4) AMeineke freilich sucht die Binnenkatalexis zu entfernen, indem er die Dimeter 503—506 durch Nachdichtung mit den folgenden Tetrametern vereinigt; ohne Not, da die Binnenkatalexis nicht in allen Hypermetra, sondern nur in den Πνιγε verpönt ist.

an. Epirrhema: die Vorfahren werden gepriesen im Gegensatz zu den Zeitgenossen, bei denen Eigennutz den Patriotismus überwiegt. Antode: die Stadtgöttin Athena wird angerufen. Antepirrhema: der Chor preist die Tüchtigkeit seiner Rosse. — Auch dieser Parabase fehlen nur die beiden Pnige der Syzygie.

D. *Nebenparabase* V. 1264—1315. Die Ode bietet das erste Beispiel des ἀπροδόκητον, das fortan für die parabatistischen Oden ein beliebtes Effectmittel wird. Vom Preise der Ritter springt der Chor unvermutet auf Lysistratos und Thumantis, die Hungerleider über. Das Epirrhema geißelt die unnatürliche Verworfenheit des Aripgrades. In der Antode wird im Gegensatz zur Ode die unerhörte Gefräßigkeit des Kleonimos verhöhnt. Das Antepirrhema schildert die fingierte Ratssitzung der Trieren, die mit einem Mißtrauensvotum für Hyperbolos schließt. — Es fehlen die ἀπλά und die Pnige.

E. 'Wolken'. *Hauptparabase* V. 510—626. Im Kommation — Anapaeste und Choriamben<sup>1)</sup> — wird Strepsiades verabschiedet und zu seiner Lernbegierde beglückwünscht. In der Parabase i. e. S. beklagt sich der Dichter über die schlechte Aufnahme, die den ersten 'Wolken' zu Teile geworden war. Die Ode enthält ein Gebet an vier Götter, Zeus, Poseidon, Aither und Helios, die als Naturmächte in engster Beziehung zu den Wolken stehen. Im Epirrhema drücken die Wolken ihren Unmut darüber aus, daß Kleon trotz ihrer Mißbilligung zum Feldherrn gewählt worden war. In der Antode werden vier weitere Gottheiten, Apollon, Artemis, Athena und Dionysos angerufen. Im Antepirrhema richten die Wolken den Gruß der Selene an die Athener und Bundesgenossen aus nebst der Klage über die Kalenderverwirrung. — Es fehlen alle Pnige, auch dasjenige des ersten Teiles, wohl eine Folge des ungewöhnlichen Metrums der Parabase i. e. S. (Eupolideen).

F. *Nebenparabase* V. 1113—1130. Erhalten ist — aufser V. 1113 f., einem dikatalektischen Tetrameter, der zum Kom-

1) Auch in diesem Wechsel des Versmaßes wollte man den Einfluß der Diaskeue wahrnehmen; aber der Umschlag des Rhythmus kommt im Kommation auch sonst noch vor; cf. G, J.



mation gehört haben mag — nur ein Epirrhema, in dem die Wolken die Zuschauer um Zuerkennung des ersten Preises bitten und für den anderen Fall allerhand Strafen in Aussicht stellen. Dafs an der Verstümmelung dieser Parabase die Diaskeue schuld ist, wird allgemein anerkannt.

G. 'Wespen'. *Hauptparabase* V. 1009—1121. Im Kommation — Anapaeste und Trochaeen — werden die Agonisten verabschiedet, der Chor wendet sich ans Publicum. In der Parabase i. e. S. hebt der Dichter in Hinblick auf die unfreundliche Aufnahme seiner 'Wolken' seine Verdienste um den Staat hervor. Im Pnigos wird dem Publicum für die Folgezeit ein besserer Geschmack gewünscht. In der Ode reden die Greise sich selber an; trotz seines Alters hofft der Chor noch im Tanze für sich einstehen zu können. Das Epirrhema belehrt das Publicum, was es mit der Wespengestalt des Chores für eine Bewandnis habe; sie hätten die Perser einmal tüchtig aus dem Lande hinausgestochen. Die Antode schwelgt in seliger Erinnerung an jene tatenlustige Zeit. Das Antepirrhema setzt die Betrachtungen über die Wespennatur der Heliasten fort. Die Parabase ist somit bis auf die Pnige der Syzygie vollständig.

H. *Nebenparabase* V. 1265—1291. Die Ode verhöhnt den Hungerleider Arynias, das Epirrhema die genialen Söhne des Automenes; die Antode ist ausgefallen, mit ihr auch, wie es scheint, der erste Vers des Antepirrhemas, welches eine interessante Notiz über den Conflict zwischen Kleon und Aristophanes enthält. Von der Form dieser Parabase war zu B die Rede.

J. 'Eirene'. *Hauptparabase* V. 729—818. Das Kommation hat zum Inhalt den üblichen Abschied vom Agonisten und die Wendung zu den Zuschauern; es besteht aus vier anapaestischen und einem trochäischen Tetrameter. Die Parabase i. e. S. feiert wie gewöhnlich die Verdienste des Dichters um die Bühne und die Stadt; daher, heifst es im Pnigos, ist ihm auch diesmal der Sieg zuzusprechen. Die Oden beginnen sehr feierlich, lenken aber dann ἀπροσδοκῆτως auf Karinos und Melanthios ein. Die Epirrhemen mit ihren Pnige sind ausgeblieben.

K. *Nebenparabase* V. 1127—1190. Das ganze ist ein Idyll. Die Freude am flammenden Herde schildert die Ode; im Epirrhema wird ein ländlicher Schmaus nach der Aussaat, während es draussen regnet, beschrieben; die Beschreibung setzt das Pnigos fort. Die Antode versetzt uns in den Hochsommer, wo die Grille zirpt und die Trauben reifen; in überraschender Weise springt das Antepirrhema auf den nun glücklich beendeten Krieg und dessen Plagen über und gedenkt der perfiden Taxiarchen, denen noch im Antipnigos ihr Unrecht vorgehalten wird. — Die Parabase bietet das einzige Beispiel einer vollständigen Syzygie; die ἀπλά fehlen.

L. 'Vögel'. *Hauptparabase* V. 676—800. Das Kommatium begrüßt die erschienene Nachtigall, die Flötenbläserin des Stückes. In der Parabase i. e. S. werden, abweichend vom Herkommen, die persönlichen Verhältnisse des Dichters gar nicht berührt; sie enthält die Ornithogonie. Im Pnigos werden den Menschen allerhand Wohltaten verheißten, wenn sie die neuen Götter anerkennen. In der Ode wird die Muse des Waldes angerufen, die den Singvögeln ihre Weisen eingiebt; das Epirrhema schildert die vielen Freuden des geflügelten Daseins. Die Antode preist das Lied, das die Schwäne dem Apollon gesungen haben; im Antepirrhema setzt sich der Gedanke des Epirrhemas fort.

M. *Nebenparabase* V. 1058—1070. Die Ode spricht im Hinblick auf die vorangegangenen Scenen die Zuversicht aus, daß die allgemeine Anerkennung des neuen Regiments nur noch Frage der Zeit ist; im Epirrhema werden einige Feinde der Vögel ihrerseits für vogelfrei erklärt; die Antode preist das selige Leben der Vögel, im Antepirrhema werden die Zuschauer gemahnt, den Sieg ja dem gegenwärtigen Chore zuzusprechen.

N. 'Lysistrate' V. 614—705. Dieses Gedicht wird nur von RWestphal als Parabase anerkannt; alle übrigen — es müßte mir denn eine und die andere Meinungsäußerung entgangen sein — haben sich dagegen erklärt und meinen, die 'Lysistrate' hätte keine Parabase, und die zu besprechende Scene keinen Namen; eine Parabase könne sie nicht genannt werden, da sie eigentümlich componiert sei und ein παραβαίνειν

überhaupt nicht stattfinden. — In dieser Arbeit werden unfruchtbare Controversen principiell vermieden; ich will daher gestehen, daß wir eigentlich keine Parabase vor uns haben, sondern zwei gekuppelte epirrhematische Syzygien, die an die Stelle einer Parabase getreten sind, wobei aus  $aa'bb'aa'bb'$  das Schema  $ababa'b'a'b'$  geworden ist; da dieser Ausdruck aber etwas unbequem ist, so werden wir statt seiner nach wie vor den kürzeren Namen 'Parabase' brauchen. Wie der Dichter dazu gekommen ist, durch einen Querschnitt die Zahl der Glieder zu verdoppeln, davon wird unten die Rede sein; hier möchte ich bemerken, daß wir an der vorliegenden Scene sehr schön erkennen können, wie der Agon einer Urkomödie, wo es noch keine Schauspieler gab, ausgesehen haben mag.

*Erste Syzygie* V. 614—657. Ode und Epirrhema gehört den Männern, Antode und Antepirrhema den Weibern an. Die Ode beginnt mit zwei kommationartigen proodischen Tetrametern, denen zwei in der Antode entsprechen; sie enthalten die Aufforderung an den Chor, die Obergewänder abzulegen: hierauf spricht der argwöhnische Männerchor die Befürchtung aus, der Handstreich der Frauen möge einen Verrat an die Lakoner zum Zwecke haben. Das Epirrhema enthält die Begründung dieses Verdachtes. Dem Inhalte nach streng abgesondert stehen die beiden letzten Verse des Epirrhemas; während im übrigen die Auseinandersetzung des Chors mit an die Zuschauer gerichtet ist, wendet er sich hier ausschließlich an sein Gegenüber mit einer ziemlich brutalen Drohung. Diese Sonderstellung wiederholt sich in den übrigen drei Epirrhemen. In der Antode betonen die Frauen ihre Berechtigung, der Stadt Ratschläge zu erteilen; was wiederum das Antepirrhema begründet.

*Zweite Syzygie* V. 658—705. Die proodischen Tetrameter sind hier ausgeblieben. In der Ode wird der Chor aufgefordert, trotz seines Alters den Neuerungen mannhaften Widerstand zu leisten; im Epirrhema werden die Zukunftspläne der Frauen beschrieben, die sich möglicherweise an die Einnahme der Akropolis knüpfen. Die Antode antwortet zunächst auf die Drohung, die in den letzten Worten der Männer enthalten war; im Epirrhema wird der schlechte Charakter

derselben geschildert, die nicht einmal mit den Nachbarn Frieden halten können.

Der Parabase fehlen die ἀπλᾶ und die Pnige.

O. 'Thesmophoriazusen' V. 785—845. Das Kommation besteht nur aus einem anapaestischen Tetrameter.<sup>1)</sup> Die Parabase i. e. S. stellt sich inhaltlich der Parabase der 'Vögel' an die Seite; hier wie dort redet der Chor zu den Zuschauern seiner Rolle gemäß, nicht in Vertretung des Dichters. Hier speciell wird der Vorzug des weiblichen Geschlechtes vor dem männlichen nachgewiesen. Das Pnigos vervollständigt die Beweisführung. Von der epirrhematischen Syzygie ist nur das eine Epirrhema vorhanden, das den Ausfall auf Hyperbolos enthält; da für die 'Thesmophoriazusen' nicht die Entschuldigung gelten kann, die wir für die 'Ekklesiazusen' anführen werden, so ist diese Mangelhaftigkeit ein neuer Beweis dafür, daß die 'Nesteia' nicht vollendet worden ist.

P. 'Frösche' V. 675—737. Die Ode beginnt nach alter Weise mit dem Anrufe der Muse und endet mit der Verhöhnung des Kleophon; das berühmte Epirrhema rät den Bürgern, den Schuldigen Amnestie zu geben. Die Antode ist gegen Kleigenes gerichtet; im Antepirrhema wird die Rückkehr zur früheren Politik empfohlen, als noch die 'Guten' alles galten. — Wir haben somit nur die Syzygie vor uns, die bis auf die Pnige vollständig ist. Einige wollten von den ἀπλᾶ wenigstens die Parabase i. e. S. in V. 354 ff. entdecken, allein wie sollte sich diese in die Parodos verirrt haben? und wo bleibt dann das Pnigos, das bei der anapaestischen Parabase ebensowenig fehlen darf, wie bei den Agonen?

Q. 'Ekklesiazusen' V. 1155—1162. Eigentlich nur ein halbes Epirrhema. Wir durften es hieherziehen, da es inhaltlich den Epirrhemen F und M verwandt ist.

§ 11. Über die vorstehende Aufzählung bin ich selbstverständlich dem Leser Rechenschaft schuldig. Gemeinsame Merkmale lassen sich in den genannten Gedichten nicht auffinden; so

1) Gewöhnlich wird das Hypermetron des Mnesilochos (V. 776 ff.) als das Kommation aufgefaßt, ohne Grund. Wenn Ach. 626 f. Kommation ist, so ist es unser V. 785 ebenfalls.

hat z. B. *J* mit *F* gar nichts gemein. Unter solchen Umständen liefs sich nur ein Weg einschlagen. Ich mußte von einer Parabase ausgehen, der dieser Name schon von den Alten gegeben war, z. B. von *A*, das sieben Glieder aufwies, und dann sehen, wo diese Glieder wiederkehrten. Manchmal kehrten sie vollzählig wieder; hie und da nur einige von ihnen, da hatten wir unvollständige Parabasen anzuerkennen. Natürlich durfte die Consequenz nicht zu weit getrieben werden; ein Odenpaar werden wir nicht für eine verstümmelte Parabase halten, da die parabatistischen Oden sich in keiner Weise von den parodischen, agonischen und andern unterscheiden. Wo aber ein Odenpaar verbunden mit den ἀπλᾶ auftritt — wie in *J* — da war diese Bezeichnung erlaubt. In *K* begegnete uns eine Parabase ohne ἀπλᾶ, dafür aber mit πνίγη; consequenterweise mußten wir auch hier annehmen, daß diese zwei neuen Glieder regelrechte Bestandteile der Parabase seien, die sich darnach auf neun Glieder stellt. Damit war das Schema der Idealparabase vervollständigt, darein sich alle erhaltenen Parabasen ohne Widerstreben fügten.

Für die historische Entwicklung der Parabase hat RWestphal<sup>1)</sup> mit gutem Recht drei Perioden angenommen. Die erste begreift die sechs ersten unter den erhaltenen Komoedien des Dichters. In jedem Stück begegnen uns zwei Parabasen, eine Hauptparabase mit ἀπλᾶ und eine Nebenparabase, aus einer bloßen Syzygie bestehend. Die zweite Periode reicht von 414—404 und umfaßt drei Komoedien; hier treffen wir nur je eine Parabase an, und auch diese mehr oder minder verstümmelt. Die dritte Periode endlich ist die der parabasenlosen Komoedie.

Diese dritte Periode, die uns die 'Ekklesiazusen' und der 'Plutos' veranschaulicht, war auch für den Agon und die Parodos die Zeit des Verfalls; für den Agon, insofern die einteiligen Agone hieher gehören; für die Parodos, insofern der Chor hier wiederum auf die Orchestra beschränkt worden ist. Im übrigen halten freilich die drei Grundbestandteile der ionischen Komoedie nicht gleichen Schritt mit einander. Wäh-

1) Proll. z. Aesch. 31 ff.

rend der Agon und die Parabase uns gleich von Anfang an in ihrer vollendeten Gestalt entgegentreten, sehen wir die Parodos sich erst bilden; zwischen ihrer einfachen Inszenierung in den 'Acharnern' und dem bunten Scenengefüge in den 'Wespen' liegt ein großer Schritt. Andererseits war es wiederum die Parabase, die zuerst von den dreien verkümmerte und unterging; während der Agon und die Parodos noch in voller Blüte stehen — in der 'Lysistrate', den 'Fröschen' — erscheint die Parabase wesentlich eingeschränkt; während Agon und Parodos, wenn auch verkürzt, ein noch recht kräftiges Leben führen — in den 'Ekklesiazusen' und dem 'Plutos' — treffen wir von der Parabase kaum noch eine Spur, und bald auch diese nicht mehr an.

An dieser Stelle werden einige vielleicht eine aesthetische 'Würdigung' der Parabase erwarten, und ich muß mich immerhin darüber aussprechen, warum ich keine zu geben im Stande bin. Suchen wir uns einerseits des Eindrucks bewußt zu werden, den solche Parabasen auf uns machen, fragen wir uns, wie wir es dem Dichter danken würden, der sie zu erneuern unternähme, so kann die Antwort nicht zweifelhaft sein. Wir empfinden sie entschieden als etwas Fremdes, als ein Ding, dessen Existenzberechtigung an dieser Stelle wir nicht recht einsehen. Weder läßt sich behaupten, daß sie technische Notwendigkeit hervorgerufen hätte; mit Decorationswechsel — falls ein solcher überhaupt anzunehmen ist — fallen sie meistens nicht zusammen, und für etwaigen Costümwechsel der Schauspieler genügte ein einfaches Chorlied. Noch kann man annehmen, sie hätten dazu gedient, längere Zeitintervalle zu überbrücken; wenigstens würde die inductive Probe nicht stimmen, und überhaupt scheint die ionische Komoedie 'ob Raum und Zeit erhaben' gewesen zu sein. Endlich würde man auch nicht mit der Entschuldigung auskommen, die Parabasen hätten den Zweck gehabt, dem Zuschauer eine kleine Erholung zu gewähren; liest man nur die Parabasen an, ihre Anfangsworte wie  $\nu\upsilon\nu\ \alpha\upsilon\tau\epsilon\ \lambda\acute{\epsilon}\psi\ \pi\rho\acute{o}\sigma\sigma\chi\epsilon\tau\epsilon\ \tau\omicron\nu\ \nu\omicron\upsilon\nu$ , so merkt man, daß der Dichter nicht entfernt daran gedacht hat, seinen Zuschauern eine Ruhepause zu gestatten. — Könnten wir andererseits einen Zeitgenossen des Aristophanes fragen, wie

ihm die Parabase zusagt, so würden wir voraussichtlich die Antwort zu hören bekommen; welche die Herzogin von Olivarez auf die Frage der Königin giebt, wie ihr die Übersiedlung nach Madrid zusage. Seit er sich zu erinnern weiß, hat es immer Parabasen gegeben; nach der aesthetischen Berechtigung eines Dinges, das uns zur Gewohnheit geworden ist, pflegen wir nicht zu fragen.

Aber damals wenigstens, als die Komoedie sich bildete, muß die Parabase ihre aesthetische Berechtigung gehabt haben. Freilich; und obgleich die Frage die Geschichte der Komoedie berührt und als solche auferhalb der Grenzen dieser Untersuchung liegt, will ich doch auf eine Tatsache hinweisen, die sich mir aus der Composition selber zu ergeben scheint. Im folgenden sind die tetrametrischen Partien der einzelnen Komoedien zusammengestellt

‘Acharner’	‘Ritter’	‘Wolken’	
204 ff. Parodos	242 ff. Parodos	263 ff. Parodos	
593 ff. [Agon]	303 ff. Nebenagon	510 ff. Parabase	
625 ff. Parabase	498 ff. Parabase	949 ff. Agon	
971 ff. Nebenparab.	756 ff. Hauptagon	1113 ff. Nebenparab.	
	1263 ff. Nebenparab.	1845 ff. Nebenagon	
‘Wespen’	‘Eirene’	‘Vögel’	
230 ff. Parodos	299 ff. Parodos	268 ff. Parodos	
526 ff. Agon	729 ff. Parabase	451 ff. Agon	
1009 ff. Parabase	1127 ff. Nebenparab.	676 ff. Parabase	
1265 ff. Nebenparab.		1058 ff. Nebenparab.	
‘Lysistrata’	‘Thesmophoria- zusen’	‘Frösche’	‘Ekklesiazu- sen’
253 ff. Parodos	295 ff. Parodos	324 ff. Parodos	285 ff. Parodos
467 ff. Agon	531 ff. Agon	675 ff. Parabase	571 ff. Agon
614 ff. Parabase	785 ff. Parabase	895 ff. Agon	1155 ff. Parabase.

Beherrzt man nun, daß die trimetrischen Partien anerkanntermaßen jüngeren Ursprungs sind, und daß naturgemäfs Agon und Parabase in der Urkomoedie nur je einmal vertreten waren, so stellt sich nach der Mehrzahl der angeführten Beispiele die Aufeinanderfolge der Glieder in der dreigetheilten Urkomoedie also heraus: Parodos — Agon — Para-

base. Es ist demnach die Parabase ihrer ursprünglichen Bedeutung und Bestimmung nach nicht sowohl ein Zwischenact, als vielmehr der Epilog der Komoedie.

Unter dieser Voraussetzung erklärt sich manches. So vor allen Dingen der Umstand, daß der Dichter in der Parabase von seinen persönlichen Verhältnissen spricht, sein Stück der Teilnahme des Publicums empfiehlt. Das konnte er verständigerweise nur an zwei Stellen tun, entweder zu Anfang des Stückes, im Prolog, oder zum Schluß, im Epilog; so haben wir es bei Plautus, bei Shakespeare. Ferner die Gebete an die Götter, die ihren kanonischen Platz in den Oden haben; auch diese haben nur zu Anfang oder zu Ende der Komoedie einen Sinn. Sodann das παραβαίνειν des Chores, das ebenfalls auf eine beendete Handlung hinweist. Endlich — und das ist meiner Meinung nach wichtig — das ἀποδύναι der Choreuten, das Ablegen der Obergewänder und — wo solche vorhanden waren — der Costüme, worauf die Beteiligten wiederum gewöhnliche Bürger waren. Das ist schlechterdings nicht anders zu erklären. Wäre es des Tanzes wegen geschehen, so würden wir es auch sonst erwähnt finden, wo der Chor sich zum Tanze anschickt; hätte dabei ferner die Erwägung obgewaltet, daß der Chor in der Parabase an der Handlung nicht mehr beteiligt ist und daher nicht mehr im Costüm reden darf, so würden wir dem ἀποδύναι dort sicher nicht begegnen, wo der Chor in der Handlung bleibt, also vor allen Dingen nicht in der 'Lysistrate'. War dagegen die Parabase ursprünglich Schluß der Komoedie, so begreift sich das ἀποδύναι leicht; die Handlung ist zu Ende, die Costüme überflüssig. In den Zeiten der aristophanischen Komoedie freilich, als sich bereits ein ganzer zweiter Teil an den tetrametrischen Urkern ankrystallisiert hatte, war das ἀποδύναι nur störend, und nur das Herkommen war daran Schuld, daß es noch beibehalten wurde.

Vor allem aber ist zu betonen: wird die Parabase als der Epilog der ionischen Komoedie aufgefaßt, so schwindet jedes aesthetische Bedenken ihr gegenüber. Damit habe ich mich der Pflicht entbunden, ihr Vorhandensein in der aristophanischen Komoedie vom aesthetischen Standpunkte zu rechtfertigen.



tigen. Aristophanes selbst scheint sie als etwas Fremdes empfunden zu haben; die wunderliche Parabase der 'Lysistrate' erscheint mir als ein Versuch, sie den veränderten Verhältnissen anzupassen. Und als die Dürftigkeit der Ausstattung eine Reduction der tetrametrischen Partien verlangte, da war es die Parabase, die er zuerst aufgab.

Durch die eben begründete Hypothese über die Stellung § 12. der Parabase in der ursprünglichen Komoedie wird auch noch ein anderer Umstand erklärt — das nämlich die aristophanische Komoedie für die **Exodos** keine kanonische Form aufweist. An das letzte Stasimon, oder auch an die Nebenparabase schließt sich zunächst eine Scene in Trimetern, welche in lyrische Versmaße oder in Tetrameter ausläuft. Doch ist das nur ein ganz allgemeines Schema; im übrigen sind die Freiheiten sehr groß.

In den 'Acharnern' beginnt die Exodos mit V. 1174, der confusen Erzählung des Dieners von der Verwundung des Lamachos (V. 1174—1189). Hierauf erscheint Lamachos selbst und es beginnt ein Zwiegesang. Die Symmetrie erscheint hin und wieder gestört, doch darf nicht gezweifelt werden, daß sie beabsichtigt war und daher wiederherzustellen ist. Im ersten Strophenpaar stimmen je die drei ersten Verse, auch 1195 mit 1201, wenn man das  $\mu\omicron\iota$  tilgt; dann haben wir rhythmische Responsion ( $\cup \_ \cup \_ \_ = \cup \_ \cup \_ \cup \_$ ), die bei Aristophanes gestattet ist. V. 1202 und 1203 ist (mit TBergk) umzustellen. Dann haben wir folgende Strophenpaare: *b*) 1205 f.; *c*) 1207—1209; *d*) 1210 f. (mit TBergk.); *e*) 1212 f. (mit TBergk.); *f*) 1214 f. = 1216 f.; *g*) 1218 f. = 1220 f.; *h*) 1222 f. = 1224 f. Nach dieser lyrischen Partie folgen sechs iambische Tetrameter, die sich auf Lamachos, Dikaiopolis und den Chor verteilen; den Beschluß macht der Chor mit einem kleinen iambischen Pnigos. Der Wortlaut des letzteren  $\acute{\alpha}\lambda\lambda' \acute{\epsilon}\psi\acute{\omicron}\mu\epsilon\theta\alpha \kappa\eta\nu \chi\acute{\alpha}\rho\iota\nu \mid \tau\eta\nu\epsilon\lambda\lambda\alpha \kappa\alpha\lambda\lambda\acute{\iota}\nu\iota\kappa\omicron\varsigma \check{\alpha} \mid \delta\omicron\nu\tau\acute{\epsilon}\varsigma \kappa\epsilon \kappa\alpha\iota \tau\omicron\nu \acute{\alpha}\kappa\acute{\omicron}\nu$  läßt uns vermuten, daß die Exodos damit noch nicht zu Ende war; warum sind die vom Chor in Aussicht gestellten Lieder mit  $\tau\eta\nu\epsilon\lambda\lambda\alpha \kappa\alpha\lambda\lambda\acute{\iota}\nu\iota\kappa\omicron\varsigma$  nicht in den Text aufgenommen? Ich denke, weil sie nicht von Aristophanes selber gedichtet, sondern fremdes Eigentum und vom Dichter — in

loyalster Weise natürlich — herübergenommen waren, etwa wie die ἐμβόλιμα der späteren Tragoedie. Am nächsten liegt es, hier an das Ἀρχιλόχου μέλος φωνᾶεν Ὀλυμπία zu denken.

Nun ist diese Form mit nichten der Exodos eigentümlich. Bei Aristophanes begegnen wir ihr noch in Zwischenscenen zweimal. Erstens in der Scene, welche die Parodos der 'Vögel' mit dem Agon verknüpft (V. 400—450); sie wird eingeleitet durch ein μέλος des Chors (V. 400—405), dann folgt ein Amoibaion zwischen dem Chorführer und dem Kuckuck, genau ebenso componiert wie das Amoibaion in der Exodos der 'Acharner' (V. 406—431), den Schluss macht ein iambisches Pnigos des Chores, das sich auch metrisch mit dem obenangeführten Pnigos der Acharnerexodos deckt (λέγειν, λέγειν κέλευέ μοι, | κλύων γὰρ ὦν κύ μοι λέγεις | λόγων ἀνεπτέρωμαι); erst dann beginnen die Trimeter, die in den 'Acharnern' die Exodos einleiten (V. 435—450). Zum zweiten Mal finden wir diese Composition in den 'Ekklesiazusen' V. 877 ff., hier durch das naive Bekenntnis eingeleitet

καὶ γὰρ δι' ὄχλου τοῦτ' ἐστὶ τοῖς θεωμένοις  
ὁμῶς ἔχει τερπνόν τι καὶ κωμωδικόν.

Nach einer trimetrischen Einleitung singen erst die Alte und das Mädchen ein Amoibaion, dann der Jüngling und die Alte, dann der Jüngling und das Mädchen.

In den 'Rittern' haben wir in der Exodos nur Trimeter; doch wird hier wohl mit Recht angenommen, daß der Schluss der Komödie verstümmelt sei.

In den 'Wolken' kommt nach den Trimetern noch ein anapaestischer Tetrameter. Auch hier wird nach der Analogie der 'Acharner' anzunehmen sein, daß der Chor beim Abzug irgend einen alten beliebten Hymnos, etwa Παλλάδα περρέποιν δεινὰν gesungen habe.

In den 'Wespen' besteht die Exodos aus einer trimetrischen Partie (V. 1474—1515), welche ein anapaestisches Hypermetron des Philokleon und Xanthias einschließt, und dem eigentlichen Exodion des Chors, durch zwei anapaestische Tetrameter eingeleitet (V. 1516 f.).

Hier haben wir also die Annahme nicht nötig, der Dichter habe fremde Abzugslieder singen lassen, und ebensowenig in

der 'Eirene'. Die Exodos ist sehr lang; bis V. 1304 gehen die Trimeter, es folgt ein kleines Amoibaion zwischen Trygaios und dem Chorführer, das nur aus einem Strophenpaar besteht, hierauf anapaestische Tetrameter des Trygaios, die mit einem Pnigos schliessen, endlich das Exodion selber, ein Hymenaios.

Ebenso in den 'Vögeln' von V. 1706 an. Bis V. 1719 geht die trimetrische Partie; es folgt ein arrhythmisches Kommatation (bis V. 1725), dann ein anapaestisches Hypermetron, daran sich das erste Exodion, ein Hymenaios schließt (bis V. 1742). Durch das Anthypermetron (bis V. 1747) wird das zweite Exodion eingeleitet, ein Preislied auf den Donnerkeil des Zeus; worauf die Begrüssung der Vögel durch Peithetairos und die Antwort des Chores folgt. Damit ist die Exodos beendet, wir vermissen nichts.

Schwieriger ist die Auffassung der 'Lysistrate'-Exodos. Dafs sie verstümmelt ist, unterliegt wohl keinem Zweifel, viel kann aber nicht zu Grunde gegangen sein. Mit V. 1316 sind wir bereits bei den Tetrametern angelangt, also soweit wie Vög. 1755; drei Tetrameter lesen wir, vom vierten nur das Wort τὰν πάμμαχον; ergänzen wir uns die fehlenden Füsse und fügen noch etwa zwei Tetrameter des Athenerchors hinzu, so ist die Exodos fertig. Die drei Lieder V. 1247 ff., 1279 ff. und 1296 ff. sind demnach die Exodia.

In den 'Thesmophoriazusen' fehlen die Exodia. Auf die trimetrische Partie folgt eine anapaestische, die sich am wahrscheinlichsten auf zwei Tetrameter verteilt

ἀλλὰ πέπαισαι μετρίως ἡμῖν· ὡς ὦρα δὴ ἔτι βαδίζειν.

τὴν Θεσμοφόρων δ' ἡμῖν ἀγαθὴν τούτων χάριν ἀνταποδοῖτον.  
Des Dichters Meinung war also, dafs der Chor einen bekannten Hymnos auf die thesmophorischen Göttinnen als Exodion singen sollte.

Von den 'Fröschen' war oben die Rede. Auch hier fehlen die Exodia; es sollten aber, der Absicht des Dichters gemäß, Propompenlieder des Aischylos gesungen werden.

Dagegen finden wir ein selbständiges Exodion in den 'Ekklesiazusen'. Die vier Verse, die auf die Parabase folgen (1164—1167), sind deutlich als trochaeische Tetrameter zu er-

kennen; daran schließt sich das μέλος μελλοδειπνικόν mit den üblichen Juchzern des Chors.

Im 'Plutos' dagegen sollten wiederum fremde Lieder als Exodia gesungen werden; das beweist der zweite von den beiden anapaestischen Tetrametern, mit denen das Stück schließt

. . . δεῖ γὰρ κατόπιν τούτων ᾄδοντας ἔπεσθαι.

Wir können nach dem Gesagten in der Entwicklung der Exodos drei Perioden unterscheiden. In der ersten (bis 423) hat der Dichter keine Exodia geliefert, sondern der Chor sang beliebte Hymnen als solche. In der zweiten, der Blüteperiode, wurden die Exodia vom Dichter gedichtet und componiert (422—413); in der dritten endlich kehrte man zum alten Herkommen zurück. Der Leser wird sich erinnern, daß auch für die Parodos ein ähnlicher Entwicklungsgang nachgewiesen worden ist, auch dort begann die Blütezeit mit den 'Wespen', aber freilich dauerte sie viel länger, während andererseits die Exodos in den 'Ekklesiazusen' eine seltsame Nachblüte erlebt hat.

Übrigens hat diese Besprechung zur Genüge gelehrt, daß von einer kanonischen Form der Exodos, wie wir dieselbe für die Parodos, den Agon und die Parabase anerkennen, nicht die Rede sein kann. Nur die Langverse sind für die Exodos charakteristisch und ziemlich stehend; nach dem Versmaße derselben können wir die Exodoi einteilen in

- 1) anapaestische: 'Wolken', 'Wespen', 'Eirene', 'Thesmophoriazusen', 'Plutos'.
- 2) iambische: 'Acharner', 'Vögel', 'Lysistrate'.
- 3) trochaeische: 'Ekklesiazusen'.<sup>1)</sup>
- 4) dactylische: 'Frösche' (?).

Eine Zusammenstellung dieser Verteilung mit den Versmaßen der Parodoi würde uns absolut nichts lehren; Parodos und Exodos sind von einander völlig unabhängig.

1) Diese seltene Verwendung des trochaeischen Tetrameters ist in der Abneigung der Alten gegen den Schlußstanz des Chors begründet, welche der Schol. zu Wesp. 1536 bezeugt: εἰσέρχεται ὁ χορὸς ὀρχούμενος, οὐδαμῶς δὲ ἔξέρχεται. Außer den 'Wespen' bilden auch noch die 'Ekklesiazusen' eine Ausnahme; hier ist sogar der Tanz zu bestimmen, wenn anders GCobet mit seiner Coniectur ὑπαποκινεῖν (für ὑπανακινεῖν) Recht hat. Über den ἀπόκινος, eine ὀρχηγίας φορτική, cf. Schol. zu Ritt. 20; Athen. 14, 629 C; Poll. IV, 101.

## Dritter Abschnitt.

### Syzygien und Epeisodia.

Im Vorstehenden haben die drei Grundpfeiler, auf welchen §. 1. die ionische Komoedie ruht, ihre Besprechung gefunden, soweit dieselbe im Rahmen des gegenwärtigen ersten Theiles liegt. Es ist gezeigt worden, daß alle drei demselben Stile angehören, daß ihre Formen sich aus derselben Grundidee — der Idee der epirrhematischen Composition — entwickelt haben. Nichts berechtigt uns, dem einen dieser drei Haupttheile ein höheres Alter als den beiden anderen beizulegen; aber alle Anzeichen deuten darauf, daß alle drei zusammengenommen den Urkern der ionischen Komoedie gebildet haben.

Es ist nur zu natürlich, daß die übrigen Theile, die das Masswerk der entwickelten Komoedie bilden, sowie sie sich diesen drei Hauptgliedern ankrystallisierten, dieselbe Formation wie diese annehmen mußten: ähnlich wie der Spitzbogen die gothische Architectur bis in ihre kleinsten Gebilde beherrscht, auch wo lediglich das Stilgefühl, nicht die structive Notwendigkeit ihn verlangt. Wir sind daher berechtigt, in den kleineren Dialogpartien der Komoedie dasselbe Schema der epirrhematischen Composition verkörpert zu erwarten, nach welchem auch die Parodos, der Agon und die Parabase componiert sind.

Aber selbstverständlich nicht über die Grenzen der Möglichkeit hinaus.

Vielleicht eine der spätesten Partien der ionischen Komoedie ist der Prolog. Daß wir ihn in manchem Stücke — so in den 'Wespen' — bequem vermissen können, ohne daß die Verständlichkeit große Einbuße erlitte, ist für dieses Urtheil allerdings nicht maßgebend; auch nicht die Analogie der

Tragoedie, welcher er bekanntlich erst in verhältnismäßig später Zeit unentbehrlich wurde. Wir brauchen zu solchen Reflexionen nicht unsere Zuflucht zu nehmen; wir wissen, daß Kratinos<sup>1)</sup> seine 'Hirten' mit einem 'Dithyrambos', wie Hesybios sagt, also jedenfalls mit einer chorischen Partie begonnen hat. Die 'Hirten' mögen immerhin zu den früheren Komoedien des Dichters gehören; der Umstand, daß erst der Komiker des perikleischen Zeitalters den Prolog eingeführt hat, zeugt hinlänglich für dessen späten Ursprung.

Den Prolog den Gesetzen der epirrhematischen Composition anzubequemen war natürlich nicht möglich. Das Wesen der letzteren beruht in der wechselnden Mitwirkung des Chores, also gerade desjenigen Elementes, welches dem Prologe fehlte. Wir sehen daher in ihm die größte Freiheit walten; seine Form ist ebenso ungebunden wie sein Inhalt, und so vielen Torturen man auch seinen Text unterwerfen mag — er hat die schlimmsten überstanden —, so wird es doch unmöglich sein, ihn in feste Gliederungsschemen einzuschütren. Wir geben ihn daher frei.

Aber auch die Dialogpartien, welche zwischen die Kernbestandteile der Komoedie eingestreut sind und welche man mißbräuchlich 'Epeisodia' zu nennen pflegt, fügen sich ihrer Natur nach nur widerstrebend dem Schema der epirrhematischen Composition ein, so daß es uns durchaus nicht Wunder nehmen dürfte, wenn wir sie in ihnen gar nicht wiederfinden; um so mehr spricht die Tatsache, daß wir sie in ihnen oft genug wiederfinden, für die Zähigkeit, mit welcher die Komoedie an der einmal gefundenen, herkömmlich und lieb gewordenen Norm festhielt. Es verlohnt sich wohl zu untersuchen, unter welchen Bedingungen es tunlich war, ohne die Gesetze des Schönen zu verletzen, das Schema der epirrhematischen Composition für die Dialogpartien beizubehalten.

Wir haben gesehen, daß für die epirrhematische Composition zwei Momente charakteristisch waren — die Zweiteilung und der Parallelismus. So wie die Antode der Form nach der Ode, das Antepirrhema dem Epirrhema entsprach,

---

1) Frgm. 18 K.

so mußte auch dem Inhalte nach die eine Hälfte der Syzygie eine Beziehung auf die andere haben. Es mußte demnach der Stoff selbst zweigeteilt sein, wenn er geeignet sein sollte, nach dem Muster der epirrhematischen Composition behandelt zu werden. Dieser Forderung entspricht am allervollkommensten der Agon, dessen Inhalt der Natur der Sache gemäß sich mit Leichtigkeit auf zwei Hälften verteilte; die Parabase fügte sich ebenfalls recht zwanglos drein, indem beide Epirrhemen zwei verschiedene Gegenstände behandeln, die mit demselben Rechte als Seitenstücke aufgefaßt werden können, wie nur irgend ein Wandbilderpaar der antiken Malerei; in der Parodos endlich stand es dem Dichter jederzeit frei, den fürs gewöhnliche ziemlich allgemeinen Inhalt — Reflexionen und Ermahnungen — symmetrisch auf beide Hälften zu verteilen.

Wenden wir die Gesetze der epirrhematischen Composition auf die Dialogpartien an, so bleibt jede Ode eine Ode, jedes Epirrhema aber wird zu einer Scene; eine epirrhematische Syzygie im Dialog wird demnach zwei symmetrisch gruppierte, parallele Scenen begreifen. Man muß zugeben, daß dieses Princip im höchsten Grade undramatisch ist; und wenn auch Fälle vorkommen mögen, wo die Handlung selbst sich in zwei parallele Actionen spaltet — so im 'Wallenstein' die Unterredung Octavios mit Isolani einerseits und mit Buttler andererseits —, so sind das doch immer Ausnahmefälle, die dem ganzen Drama ihr Gepräge noch lange nicht aufdrücken. Es kam denn, was kommen mußte; die epirrhematische Composition wurde in gewissen Fällen aufgegeben, in anderen beibehalten, ohne daß ihrer Forderung bezüglich des Parallelismus im Inhalte Genüge geleistet worden wäre; oft genug freilich sehen wir sie und ihre Gesetze in aller Strenge durchgeführt.

Der epirrhematischen ist die episodische Composition entgegengesetzt. Diese ist von jedem Zwange frei; gesprochene Teile — Epeisodia — wechseln mit gesungenen — Stasima — ab, jedes Epeisodion ist ein selbständiges Ganzes, das jeder Gliederung entbehrt, jedes Stasimon ist in sich abgeschlossen, indem die Strophen und Epoden in bestimmter Anzahl ohne Unterbrechung aufeinander folgen. Wenn von den Epeisodien

Prologos und Exodos abgesondert werden, weil dem ersteren kein Chorlied vorangeht, dem letzteren — gewöhnlich — keines folgt, und ebenso von den Stasima die Parodos, weil sie das erste Chorlied ist, so ist das ein ziemlich müßiges Spiel mit Namen; tatsächlich sind Prolog und Exodos ebensolche Epeisodia, wie die anderen auch, und in der ausgebildeten Tragoedie wird man kaum einen Unterschied zwischen der Parodos und den übrigen Stasima finden. Eben ihrer Freiheit wegen war die episodische Composition im höchsten Grade dramatisch; kein Wunder, daß auch die Komoedie der Lockung, sie anzuwenden, nicht widerstehen konnte.

Wir werden die episodische Composition in der Komoedie überall dort anerkennen, wo auf eine Dialogpartie ein vollständiges Chorikon folgt, bestehend aus Strophe und Antistrophe, die sich ohne Unterbrechung aneinander schließen. Der Dialogpartie den Namen Epeisodion, dem Chorikon den Namen Stasimon zu geben, schien mir ganz unbedenklich, so wohl mir auch die religiöse Scheu vieler, besonders dem Namen Stasimon gegenüber bekannt ist. Wem es nicht paßt, der möge dafür den vorsichtigeren Namen 'Chorikon' einsetzen und sich auch ferner über die naive Frage, 'ob es in der Komoedie auch Stasima gebe', abquälen.

Die Dialogpartien dagegen, die mit keinem Stasimon grenzen, sondern zwei Syzygien auseinanderhalten, habe ich nicht Epeisodia, sondern Zwischenscenen genannt, nicht als ob der Name 'Epeisodion' ihrem Wesen nicht entspräche, sondern weil mir eine Scheidung der Begriffe rätlich erschien.

Im folgenden wird der Versuch gemacht werden, sämtliche Komoedien des Aristophanes in ihre Bestandteile zu zerlegen. Das Vorhaben ist nichts weniger als neu<sup>1)</sup>; wohl aber der Gesichtspunct, von dem aus hier seine Durchführung unternommen werden soll. Früher, als man noch keine Compositionsweise aufser der episodischen kannte, bot die Zerlegung so unüberwindliche Schwierigkeiten, daß

1) Zu vergleichen sind aufser den Ausgaben der einzelnen Stücke (namentlich denen von TKock) RWestphal, Proll. z. Aeschylus' Tragoedien S. 30 ff.; ENesemann de episodiis Aristophaneis; CAgthe, die Parabase und die Zwischenakte der griechischen Komoedie.



besonnene Forscher — wie TKock<sup>1)</sup> — es für geradezu unmöglich erklärten, die Einteilung, wie der Dichter sie gedacht hat, wiederherzustellen. Von dem Standpuncte aus, der hier eingenommen wird, wird dieses, hoffentlich, möglich sein. Der Leser wird überall unverrückbare Grenzsteine vor sich sehen; nirgends wird die trostlose Frage an ihn herantreten, ob es nicht zweckmäßiger sei, den Abschnitt enger oder weiter zu fassen. Allerdings wird die Mannichfaltigkeit der ionischen Komödie bedeutsam mit der strengen Einfachheit der dionischen Tragödie contrastieren, ähnlich wie der Tempel der Athena Polias in seiner lachenden Pracht von dem ernstwürdigen Parthenon absticht.

Wir beginnen der überlieferten Reihenfolge entsprechend § 2. mit den 'Acharnern'. Bis V. 203 geht der Prolog; es folgt V. 204—346 die Parodos, deren beide Teile von einander durch die erste Zwischenscene (V. 242—279) geschieden sind. Diese Zwischenscene enthält die phallische Procession des Dikaiopolis und bildet insofern eine directe Fortsetzung des Prologs, als der Chor der Handlung nicht beiwohnt, sondern sich für die Agonisten, wie für die Zuschauer unsichtbar im Verstecke hält. Mit V. 346 ist die Parodos zu Ende, der Chor hat seinen ständigen Platz in der Orchestra eingenommen, und es beginnt die erste Syzygie (V. 347—392, und zwar: *Epirrhema* V. 347—357, *Ode* V. 358—365, *Antepirrhema* V. 366—384, *Antode* V. 385—392; das Schema ist somit *baba*). Der Parallelismus ist in der strengsten Form durchgeführt; beide Epirrhemen enthalten je einen ununterbrochenen Monolog des Dikaiopolis, der noch zwischen dem kühnen Entschlusse, den Kopf über dem Hackblock zu reden, und der Furcht vor dem möglichen schlimmen Ausgange seiner Tat schwankt. Auch die Oden sind einander durchaus parallel; in beiden spricht sich die Ungeduld und die Neugier der Choreuten aus. Zugleich wird die Unzulänglichkeit der epirrhematischen Composition für die Entwicklung der Handlung klar; wir können uns das Epirrhema mit der Ode vollständig wegdenken, ohne daß die Dramatik

1) Ausg. d. 'Ritter' S. 81\*\*.

irgend eine Einbuse erleide. — Die vom Chore gewährte Bitte des Dikaiopolis, sich als Bettler verkleiden zu dürfen, bildet den Übergang zur zweiten Syzygie (V. 393—571, und zwar: *Epirrhema* V. 393—489, *Ode* V. 490—495, *Antepirrhema* V. 496—565, *Antode* V. 566—571, also *baba*).<sup>1)</sup> In dieser ist freilich von jenem Parallelismus nicht viel mehr übrig. Das Epirrhema enthält die Scene vor dem Hause des Euripides und besteht in einem sehr lebhaften Dialog; das Antepirrhema bildet die bekannte Rhesis des Dikaiopolis vor den Choreuten, die ununterbrochen ist, so daß nur zum Schlusse durch den Zank der Halbchöre etwas Abwechslung in den Dialog hineinkommt. Über die Scenen, die jetzt kommen, ist im ersten Abschnitte das Notwendige gesagt worden. In der aufgeführten Komoedie folgte auf die zweite Syzygie die zweite Zwischenscene, welche den Proagon enthielt; von ihr ist uns etwa die erste Hälfte in V. 572—592 erhalten. V. 593—619 ist eine Einlage, die jedenfalls in den Proagon verarbeitet werden sollte. Von dem Agon der aufgeführten Komoedie ist nur das Epirrhemation übrig geblieben (V. 620—625). Dem Agon schließt sich unmittelbar die Parabase an (V. 625—718). Was jenseits liegt, spielt geraume Zeit später. Der Frieden hat sich befestigt, mit ihm ist die Zeit der Tafelfreuden zurückgekehrt. Zuerst meldet sich ein Megarer mit seiner angeblichen Ware, die Sache läuft aber vorläufig auf einen plumpen Megarerscherz hinaus; dieser Teil der Komoedie läßt sich denn auch durchaus dorisch an. Die epirrhematische Composition ist aufgegeben, der Handel mit dem Megarer bildet den Inhalt des ersten Epeisodions (V. 719—835), welchem ganz regulär das erste Stasimon (V. 836—859) folgt, das monostrophisch gebildet ist und aus vier Strophen besteht. Nach dem Megarer kommt ein Boiotier, und diesmal hat es mit dem Handel seine Richtigkeit; dieser selbst ist Gegenstand des zweiten

1) Daß V. 490—495 = V. 566—571, also nicht V. 569 dochmisch — wie noch CMuff (üb. d. Vortrag d. chor. Part. S. 36), AvBamberg (Lit. Ctbl. 1874, S. 1193 ff.) u. a. wollen —, sondern vielmehr V. 568 iam-bisch gemessen werden muß, hat HSchmidt (Antike Compositionslehre a. s. St.) richtig eingesehen. S. oben 57 A. 1.

Epeisodions (V. 860—970). Die Einmischung eines Sykophanten, der geziemend abgestraft wird, giebt zu einem lyrischen Intermezzo Gelegenheit, einem Amoibaion (V. 929—951), welches — ganz den Freiheiten der epeisodischen Composition entsprechend<sup>1)</sup> — sich ins zweite Epeisodion hineindrängt. Es zerfällt in Strophe und Antistrophe; außerdem ist jede Strophe eurythmisch gegliedert nach dem Schema 4. 4. 1. 1. 4. Am Schlusse des Epeisodions verlassen die beteiligten Agonisten die Bühne, und es folgt die Nebenparabase (V. 971—999). Die Handlung wird wieder eröffnet durch die dritte Syzygie (V. 1000—1068, und zwar: *Prooimion* V. 1000—1007, *Ode* V. 1008—1017, *Epirrhema* V. 1018—1036, *Antode* V. 1037—1046, *Antepirrhema* V. 1047—1068; das Schema ist also *abab*), welche allen Forderungen entspricht, die wir an eine Syzygie stellen können. Sie beginnt mit einem Prooimion von acht Versen, was eine in der epirrhematischen Composition durchaus erlaubte Freiheit ist. Die Oden sind amoebaeisch auf den Chor und Dikaiopolis verteilt; die beiden Szenen, welche die Epirrhemen bilden, sind im besten Sinne Gegenstücke zu einander, in der einen ist es der ruinierte Landmann, in der anderen das hochzeitfeiernde Brautpaar, welches an dem Frieden teilnehmen möchte. Der erste wird abschlägig beschieden, dem letzteren — wenigstens der Braut — wird der Wunsch gewährt. So kann die gegenwärtige Syzygie in jeder Beziehung ein Musterstück für die Anwendung der epirrhematischen Composition auf den Dialog abgeben. — Zwischen V. 1068 und 1069 würden wir ein Chorlied erwarten; wenigstens tritt hier der Wendepunct der Handlung ein, wo sie sich von ihrer behaglichen Ruhe aufrafft und zum Schlusse eilt. Das dramatische Moment tritt in den Vordergrund, und mit ihm die epeisodische Compositionsweise, mit einem tragisch klingenden Distichon des Chores beginnt das dritte Epeisodion (V. 1069—1142). Lamachos wird zum Kriege, Dikaiopolis zum Schmause abberufen. Das folgende zweite Stasimon (V. 1143—1173) besteht aus Strophe und Anti-

1) Über die Amoibaia bei Aischylos, bei dem sie, gerade wie hier, die Epeisodia unterbrechen, nicht voneinander trennen, s. RWestphal Proll. z. Aesch., S. 126 ff.

strophe; ihm ist in echt tragischer Weise ein anapaestisches Hypermetron vorangeschickt, welches die abgehenden Agonisten geleitet. Mit V. 1174 beginnt die Exodos.

Weit weniger mannigfaltig ist die Composition der 'Ritter'. Bis V. 241 erstreckt sich der Prolog, V. 242—302 ist die Parodos, deren letzter Teil, ein ἀπλοῦν, zugleich der Proagon ist. Es schließt sich an der Nebenagon (V. 303—466, oder — wenn man V. 461—466 als Epirrhematicum nicht anerkennen will — 303—460), dessen Epirrhematicum sich zur ersten (und einzigen) Zwischenscene (V. 467—497) erweitert; die Agonisten verlassen das Feld, und es beginnt die Parabase (V. 498—610). Bis hierher war der Trimeterdialog seit dem Prolog noch gar nicht zur Entfaltung gekommen; erst jetzt tut er es in der ersten (und einzigen) Syzygie (V. 611—755, und zwar: *Prooimion* V. 611—615, *Ode* V. 616—623, *Epirrhema* V. 624—682, *Antode* V. 683—690, *Antepirrhema* V. 691—755; das Schema ist also *abab*), welche hinsichtlich der Form — des Compositionsschemas und des Prooimions — vollkommen der dritten Syzygie der 'Acharner' entspricht, hinsichtlich der Oekonomie des Inhalts aber in der zweiten Syzygie desselben Dramas ihre Analogie hat. Auch hier findet kein Parallelismus statt; das Epirrhema wird ganz ausgefüllt durch die Rhesis des Agorakritos, der die Erfolge, die er im Buleuterion errungen hat, dem Chore meldet; das Antepirrhema, zugleich Proagon, enthält einen lebhaften Zank zwischen Agorakritos und dem heimgekehrten Kleon, der endlich durch die Autorität des herbeigerufenen Demos einen ruhigeren Verlauf bekommt. — Es folgt der Hauptagon (V. 756—940), mit dem die epirrhematiche Composition des Dialoges für diese Komoedie ihren Höhepunkt und zugleich ihren Endpunkt erreicht. Was nun kommt, ist episodisch componiert. Das erste Epeisodion umfaßt die VV. 941—972; es ist eine Art Prolog und handelt bloß von den Vorbereitungen. Das erste Stasimon (V. 973—996), das der Freude des Chors über die bevorstehende Niederlage Kleons Ausdruck verleiht, besteht aus Strophe und Antistrophe, oder auch aus sechs kleinen Strophen. Das zweite Epeisodion (V. 997—1110) enthält den Agon der Wahrsprüche, der, wie zu erwarten

war, zu Gunsten des Agorakritos entschieden wird. Es wird beschlossen, in einem dritten und letzten Turnier den Demos um die Wette zu füttern. Während die Agonisten ihre Vorbereitungen dazu treffen, singt der Chor amoebaeisch mit Demos das zweite Stasimon (V. 1111—1150), das aus Strophe und Antistrophe, oder auch aus vier Strophen besteht, die sich abwechselnd auf den Chor und Demos verteilen. Die Wettfütterung geht im dritten Epeisodion (V. 1151—1262) vor sich; Kleon wird vollständig geschlagen und tritt endgültig von der Bühne ab. Während unsichtbar für die Zuschauer die Handlung sich fortsetzt und Demos von Agorakritos verjüngt wird, singt der Chor die Nebenparabase (V. 1263—1315). An diese schließt sich die Parodos des Demos (V. 1316—1334), welche die Exodos einleitet.

Eine Analyse der 'Wolken' kann natürlich nur auf bedingte Zuverlässigkeit Anspruch machen. Bis V. 261 geht der Prolog; V. 263—477 umfaßt die aus zwei Syzygien bestehende Parodos, in welche der Agon der ersten 'Wolken' verquickt ist; zwischen ihr und der Parabase liegen nur die wenigen Trimeter V. 478—509, die wir bequem als die erste Zwischenscene auffassen können; sie schließt damit, daß Sokrates sich mit Strepsiades zur Fortsetzung des Unterrichtes ins Haus hinein begiebt. Dann beginnt die Parabase (V. 510—626). Die nun folgende erste Syzygie (V. 626—813, und zwar *Epirrhema* V. 626—669, *Ode* V. 700—706, *Antepirrhema* V. 707—804, *Antode* V. 805—813; das Schema ist also *baba*) ist diejenige Scene, wo alte und neue Elemente am verwirrendsten durcheinander gemengt sind. Es ist gezeigt worden, daß die beiden Oden, welche das Schlafmotiv und den ungünstigen Ausgang des Unterrichtes voraussetzen, der späteren Fassung angehören. Daß nun die beiden Scenen sich zur epirrhematischen Composition vorzüglich eignen, muß zugegeben werden; in beiden wird Strepsiades durch Sokrates unterrichtet, in beiden nimmt der Unterricht, nach der Wendung, die ihm die Diaskeue gegeben hat, für Strepsiades einen ungünstigen Verlauf. Die Scene V. 814—888 hat keine Chorlieder, die zu ihr gehörten; doch ist daran nur ihre Unfertigkeit schuld. Daß zwischen ihr und dem folgenden

Proagon ein Chorikon notwendig ist, hat man längst eingesehen; die Agonisten, welche die Rollen des Sokrates und Strepsiades spielten, brauchten Zeit, um sich umzukleiden und als die zwei Sprecher wieder zu erscheinen; somit entsteht zwischen V. 888 und 889 eine Lücke, die nur durch ein Chorlied passend ausgefüllt werden kann. Was sollte es nun für ein Chorlied werden? Ein Stasimon? Das ist, wie wir weiter sehen werden, nach der jetzigen Anlage des Stückes nicht wahrscheinlich, wir könnten nur ein epirrhematisches Chorikon erwarten, eine Ode oder eine Antode. Welche von beiden sollte es nun werden? Und wo ist dann das entsprechende Chorlied zu suchen? Nach einigen<sup>1)</sup> soll hier der Platz für die Ode gewesen sein, und die Antode sollte zwischen V. 1104 und 1105 kommen; allein dann wäre die Ode von der Antode durch den ganzen Agon getrennt, was absolut unmöglich ist. Vielmehr muß, da mit V. 889 der Proagon beginnt, das zwischen V. 888 und 889 vermifste Chorikon als die Antode angesehen werden, und die Ode kann nirgendwo anders gedacht werden als nach V. 865. Somit wäre die Scene V. 814—888 als die zweite Syzygie erkannt, und zwar würde V. 814—865 das *Epirrhema*, V. 866—888 das *Antepirrhema* geworden sein, und auf das Epirrhema würde die Ode, auf das Antepirrhema die Antode folgen nach dem Schema *baba*. Das Epirrhema würde die Unterredung des Strepsiades mit Pheidippides, das Antepirrhema mit Sokrates enthalten. — Die VV. 889—948 umfassen den Proagon, der eine eigene Bildung hat; ihm folgt der Hauptagon (V. 949—1104). Wären nun die VV. 1105—1112 hier am Platze, so müßten wir zwischen V. 1104 und 1105 noch eine Lücke für ein Chorlied annehmen, und damit kämen wir in arge Verlegenheit; doch ist es längst anerkannt, daß sie ans Ende der zweiten Syzygie gehören, deren Antepirrhema auch etwas zu kurz geraten ist. V. 1110, wo Sokrates aufgefordert wird, die eine Backe des Pheidippides für die  $\mu\acute{\epsilon}\iota\omega\ \pi\rho\acute{\alpha}\gamma\mu\alpha\tau\alpha$  abzurichten, steht in unverkennbarem Zusammenhang mit V. 876, wo Sokrates für seine Mühe ein Talent verlangt; beide Züge sind der ursprünglichen Anlage des Stückes fremd. Ohne

1) FV Fritzsche de fab. retr. I, 10.

weiteres lassen sich freilich die zehn Verse in die zweite Syzygie nicht einschieben; Strepsiades wird, über die Zumutung, ein Talent zu zahlen, erschrocken, mit Sokrates gehandelt haben, worauf ihm dieser das Ultimatum V. 1105 f. stellte. Wir haben demnach zwei Fassungen vor uns:

866—875;  $\frac{877—885}{876; \dots 1105—1110}; 886—888; 1111 f.$

Beide Fassungen gehören natürlich der Diaskeue an; darin liegt nichts Unwahrscheinliches, da diese bezeugtermassen (Schol. zu V. 591) zu verschiedenen Zeiten erfolgt ist. — Auf den Hauptagon folgte somit unmittelbar die Nebenparabase (V. 1113—1130).<sup>1)</sup> Zwischen dieser und dem Nebenagon liegen zwei gröfsere Dialogstücke (V. 1131—1302 und 1321—1344), die durch ein Stasimon geschieden sind. Von diesen Dialogstücken bildet das zweite eine abgeschlossene Scene, den Proagon des folgenden Nebenagons; das erste dagegen zerfällt von selbst in drei verschiedene Scenen, nämlich 1) V. 1131—1213 Strepsiades holt Pheidippides ab und begiebt sich mit ihm ins Haus hinein, 2) V. 1214—1258 der Gläubiger Pasion wird ausgetrieben, 3) V. 1259—1302 der Gläubiger Amynias wird ausgetrieben. Die zwei letzten Scenen bilden nun ganz offenbar eine Syzygie, so dafs Pasion ins Epirrhema, Amynias ins Antepirrhema gehört. Es fragt sich nur, ob diese Syzygie nach dem Schema *abab* oder *baba* componiert war. Wäre das letztere der Fall gewesen, so müfste das Chorikon 1303—1320 die Antode sein; das ist aber nicht denkbar, da es bereits aus Strophe und Antistrophe besteht, somit ein Stasimon ist. Also müssen wir das Schema *abab* heranziehen; darnach würde zwischen V. 1213 und 1214 die Ode, zwischen V. 1258 und 1259 die Antode anzusetzen sein. Wir erhalten also folgende Gliederung: V. 1131—1213 dritte Zwischenscene; V. 1214—1302 dritte Syzygie; V. 1303—1320 erstes Stasimon; V. 1321—1344 erstes Epeisodion; V. 1345—1451 Nebenagon; V. 1452 ff. Exodos.

In den 'Wespen' geht der Prolog bis V. 229. Von V. 230

1) Wohl möglich, dafs V. 1114  $\chi\omega\rho\epsilon\acute{\iota}\tau\epsilon \nu\theta\nu. \sigma\acute{\iota}\mu\alpha\iota \delta\acute{\epsilon} \kappa\omicron\iota \tau\alpha\upsilon\tau\alpha \mu\epsilon\tau\alpha\mu\epsilon\lambda\acute{\eta}\sigma\epsilon\upsilon\upsilon$  zur Sphragis des Hauptagons ausgearbeitet werden sollte. Cf. übrigens oben S. 178.





Es weichen also blofs die mittleren Verse ab; auch hier ist der Rhythmus gleich, nur an Masse ist die Ode der Antode überlegen. Sollte diese Übereinstimmung zufällig sein? Dazu kommt, dafs die beiden Szenen, welche wir darnach als Epirrhemen zu fassen hätten, auch dem Inhalte nach zusammenhängen; die erste enthält die Vorbereitungen zum Hundeproccefs, die zweite den Hundeproccefs selbst. Unter diesen Umständen halte ich es nicht für erlaubt, das kunstvolle Gefüge, das uns der Dichter bietet, in vereinzelte Stasima und Epeisodia zu zerbröckeln. Vielmehr haben wir zu bedenken, dafs auch die Parodos dieses Stückes bei weitem die mannichfaltigste unter allen ist, dafs es also kein Wunder ist, wenn auch die übrigen Glieder des Dramas etwas compliciert sind.<sup>1)</sup> — Es folgt die Parabase (V. 1009—1121). Dann treten Philokleon und Bdelykleon wieder aus dem Hause heraus, und der erste wird festlich gekleidet und unterwiesen, wie er sich beim Schmause zu benehmen hat; die Unterweisungen bilden den Inhalt des ersten Epeisodions (V. 1121—1264). Wir wären allerdings gezwungen, diese Scene als einfache Zwischenscene aufzufassen, wenn die Überlieferung, die mit V. 1265 die Nebenparabase folgen läfst, im Rechte wäre. Es kann jedoch nicht zweifelhaft sein, dafs diese Nebenparabase (V. 1265—1291) und das erste Stasimon (V. 1450—1473) durch ein Versehen ihren Platz vertauscht haben. Es folgt nämlich — nach der Überlieferung — auf die Nebenparabase das zweite Epeisodion (V. 1292—1449), in welchem der Alte lärmend und tobend vom Schmause heimkehrt. Nun bemerkt JStanger<sup>2)</sup>

1) Größere Vergebnisse müßten in dieser Syzygie angenommen werden, wenn JStanger (üb. Umarbeitung einiger Aristoph. Kom. S. 54 f.) mit seinen Einwänden gegen V. 798 cf. 805 f. und V. 811 cf. 860 Recht hätte. Aber ich kann an diesen Stellen keine Schwierigkeiten entdecken. Bdelykleon hatte dem Vater Feuer zum Wärmen (V. 773) und φάκη versprochen (V. 777); darauf geht τὰθ' in V. 798 und πᾶνθ' ὄραπε ἔφακον V. 805 f.; er bringt ihm aber noch mehr, die ἀνίς und den Hahn. Unter dem πῶρ muß jedenfalls ein Topf mit glühenden Kohlen verstanden werden, wie ihn die Greise in der 'Lysistrate' in den Händen tragen und wie er noch jetzt in Italien an kalten Tagen zum Wärmen benutzt wird; an diesem Feuer kann natürlich nicht geopfert werden, daher wird V. 860 flammendes Opferfeuer verlangt. — 2) a. O. S. 48 ff.

mit Recht, daß der Chor im Stasimon auf den bevorstehenden Umschwung in der Sinnesart des Philokleon hinweist: Ζηλώ γε τῆς εὐτυχίας τὸν πρέσβυ, οἱ μετέστη ξηρῶν τρόπων καὶ βιοτῆς· ἕτερα δὲ νῦν ἀντιμαθῶν ἢ μέγα τι μεταπεσεῖται ἐπὶ τὸ τρουφᾶν καὶ μαλακόν. Wie ist aber diese Prophezeiung, die im Futurum μεταπεσεῖται liegt, gerechtfertigt, wenn die Scene, die sie vorherverkündet, bereits vorausgegangen ist? das τρουφᾶν hat der Alte während des Schmauses und nach dem Schmause in reichem Mafse bereits geübt. Auch die Antistrophe paßt nicht in den Zusammenhang; das Lob, das Bdelykleon gesendet wird, kommt hier sehr verspätet. Daraus aber auf eine Überarbeitung zu schliessen, wie JStanger es tut, während wir sonst nichts von einer solchen wissen, scheint mir übereilt; die Schwierigkeit wird gehoben, wenn wir das Stasimon an die Stelle der Nebenparabase versetzen.<sup>1)</sup> Damit entfernen wir zugleich einen anderen Anstofs; es ist ganz wider das Herkommen, daß die Nebenparabase gleich nach der Hauptparabase, nur durch eine Zwischenscene von ihr geschieden, kommt. — Wir hätten damit alles geordnet: denn mit V. 1474 beginnt die Exodos.

Wir gehen zur 'Eirene' über. Der Prolog geht bis V. 298, wo er ohne Satzende in die Parodos (V. 299—656) übergeht. Diese ist in ihrer Gesamtheit noch umfangreicher als die der 'Wespen', aber der Grund dieses Umfanges liegt nicht in der Gliederung, sondern in den vielen iambischen Dialogscenen, welche die Parodos unterbrechen. V. 361—382 ist die erste Zwischenscene; hierauf wiederholt sich, von zwei Tetrametern eingeleitet, die Ode der Parodos; dann kommt

1) Den übrigen Gründen, die JStanger (a. O. S. 50 ff.) für seine Hypothese ins Feld führt, kann ich nicht beipflichten. V. 1326 braucht durchaus nicht eine Parodie, geschweige denn eine Parodie nach V. 308 der 'Troerinnen' zu sein, da die Redensart oft genug wiederkehrt; die Aussage des Scholiasten allein kann, da sie durch keine namhafte Autorität gestützt ist, an sich noch keinen Beweisgrund abgeben. V. 1160 scheint allerdings V. 1006 der 'Herakliden' zur Voraussetzung zu haben, doch steht die Aufführungszeit der letzteren lange nicht fest genug, um beweiskräftig zu sein; ja die der JStanger'schen entgegengesetzte Ansicht, wonach die Aufführung vor 422 fällt, hat weitaus die grössere Gewähr (cf. UvWilamowitz Anal. Eurip. S. 151).

V. 400—425 die zweite Zwischenscene. Warum die Ode wiederholt ist, während doch die Antode erst viel später kommt, läßt sich ohne Kenntnis der begleitenden Musik nicht sagen; mir scheint der Grund der zu sein, daß der Dichter dem ganzen Gefüge V. 346—425 das Aussehen einer Syzygie geben wollte (V. 346—360 *Ode*, V. 361—382 *Epirrhema*, V. 383—399 *Antode*, V. 400—425 *Antepirrhema*; Schema *abab*). Darnach würde die Ode V. 346—360 eine doppelte Function haben, einerseits als Ode der Parodos, andererseits als Ode der dialogischen Syzygie; ein Verhältnis, das sich graphisch also darstellen läßt:

b	a	a b	spielen nach meiner VV. 725—728 der einerseits die Sphragis seits einen Teil der
	c		
	a		
	c		

Eine ähnliche Rolle obigen Annahme die 'Wespen', indem sie des Agons, anderer-  
 Ode der ersten Syzygie darstellen; und es ist in der Tat nicht abzusehen, warum ein Verhältnis, das in der Architectur das allergewöhnlichste ist — man denke nur an die Kreuzung von Langschiff und Querschiff — nicht auch in der so architectonisch gebauten antiken Musik sich vorfinden sollte. Übrigens ist niemand angehalten, an dieses Verhältnis zu glauben; wer es nicht will, für den werden die beiden Scenen — die übrigens in jeder Beziehung Parallelszenen sind — Zwischenszenen und die wiederholte Ode eine wilde Ranke bleiben. Es folgt (V. 426—430) die kleine Anodos, die wir zur Parodos schlagen müssen, hierauf (V. 431—458) die erste (dritte) Zwischenscene, die sich zur Syzygie wie eine Art Epode verhält; die Erlaubnis, Eirene zu befreien, ist endgültig gegeben, und nun kann zur Befreiung selbst geschritten werden. Dies geschieht in der zweiten (ersten) Syzygie (V. 459—507, und zwar: V. 459—472 *Ode*, V. 473—485 *Epirrhema*, V. 486—499 *Antode*, V. 500—507 *Antepirrhema*; Schema *abab*). In den Oden wird an den Seilen gezogen, in den Epirrhemen darüber geredet, warum der Block nicht nachgeben will; so sind diese gleichfalls im besten Sinne Parallelszenen. Der äußerste Anlauf wird in der zweiten (vierten) Zwischenscene genommen (V. 508—552), die sich zur vorhergehenden Syzygie genau ebenso verhält, wie die erste Zwischenscene

zur ersten Syzygie, nämlich als eine Art Epode. Sie besteht aus vier iambischen Tetrametern (Sphragis der Syzygie?) (V. 508—511), einem lyrischen Teil (V. 512—519) und einem iambischen Dialog (V. 520—552). Damit ist die Einlage zu Ende, die Parodos nimmt einen geregelten Verlauf bis zu ihrem Schlusse V. 656, und nur eine Scene — die dritte (fünfte) Zwischenscene (V. 657—728) — trennt sie von der Parabase (V. 729—818). — Auf die Parabase folgt die dritte (zweite) Syzygie (V. 819—922, und zwar V. 819—855 *Epirrhema*, V. 856—867 *Ode*, V. 868—908 *Antepirrhema*, V. 909—922 *Antode*; Schema *baba*). Im *Epirrhema* wird Opora, im *Antepirrhema* Theoria versorgt, die Scenen sind somit parallel; das Odenpaar enthält Lobsprüche an Trygaios seitens des Chors. Die heilige Handlung selbst wird in der vierten (dritten) Syzygie vollzogen (V. 922—1038, und zwar: V. 922—938 *Epirrhema*, V. 939—955 *Ode*, V. 956—1022 *Antepirrhema*, V. 1022—1038 *Antode*; das Schema ist *baba*), und zwar enthält das *Epirrhema*, wie so oft, die Vorbereitungen zum Opfer, das *Antepirrhema* das Opfer selbst. Dieses letztere ist, was sonst in der epirrhematischen Composition nicht leicht vorkommt, durch ein langes anapaestisches Gebet (V. 974—1015) in zwei Teile zerrissen. Das Odenpaar enthält wieder Lobpreisungen des Trygaios. In der vierten (sechsten) Zwischenscene (V. 1039—1126) wird der Schlufs des Opfers und die Austreibung des Propheten Hierokles beschrieben. Nun beginnt die Nebenparabase (V. 1127—1190); was nach ihr kommt, können wir als Exodos fassen.

Der Prolog der 'Vögel' geht bis V. 267; hier beginnt die Parodos, die sich bis V. 399 erstreckt. Die erste Zwischenscene, oder der Proagon (V. 400—450) hat eine eigentümliche Bildung; sie besteht aus einem kleinen anapaestischen Chorlied, einem lyrisch-iambischen Gespräche zwischen dem Chor und dem Kuckuck und einen gewöhnlichen trimetrischen Dialog. — Wir haben also ein weiteres Beispiel von lyrisch anhebenden Zwischenscenen (siehe die beiden epodischen Zwischenscenen in der Parodos der 'Eirene'). — Es folgt der Agon (V. 451—628 + 637 f.), dem sich die zweite Zwischenscene (V. 629—675) anschliesst; diese zweite Zwischen-

scene beginnt ebenfalls mit einem kleinen außerhalb der Symmetrie stehenden Chorlied. Nach ihr kommt die Parabase (V. 676—800), dann die erste Syzygie (V. 801—902, und zwar: V. 801—850 *Epirrhema*, V. 851—858 *Ode*, V. 859—894 *Antepirrhema*, V. 895—902 *Antode*; das Schema ist *baba*). Genau wie in der vierten Syzygie der 'Eirene' enthält das Epirrhema die Vorbereitungen zum Opfer, das Antepirrhema das Gebet, und die dritte Zwischenscene (V. 903—1057) das Opfer selbst, das auch hier durch unberufene Störenfriede in einem fort unterbrochen wird. Nach der Nebenparabase (V. 1058—1117) wird die Handlung wiedereröffnet durch die zweite Syzygie (V. 1118—1266, und zwar: V. 1118—1187 *Epirrhema*, V. 1188—1195 *Ode*, V. 1196—1261 *Antepirrhema*, V. 1262—1266 *Antode*; das Schema ist *baba*), welche das Abenteuer mit Iris zum Gegenstande hat. Im Epirrhema treten die beiden Boten auf, von denen der zweite vom Eindringen eines unbekanntes geflügelten Gottes berichtet; im Antepirrhema wird dieser selbst eingefangen und verhört. Im ersten Epeisodion (V. 1269—1314) kehrt der Bote zurück, der an die Menschen gesandt war, und berichtet von der grofsartigen Wirkung, welche die neue Kunde bei ihnen geübt hat; das Selbstgefühl, welches diese Botschaft beim Chore erweckt, schafft sich im ersten Stasimon (V. 1313—1334) Ausdruck. Was der Bote vorausverkündet hat, trifft im zweiten Epeisodion (V. 1335—1469) ein; zuerst melden sich zwei ungeratene Söhne<sup>1)</sup>, dann Kinesias, endlich ein Sykophant; es wird aber nur der erste von den ungeratenen Söhnen aufgenommen, die übrigen weggeschickt. Im zweiten Stasimon werden Kleonimos und 'Orestes' verspottet; es ist dies das

1) Die Scene wird erst dann verständlich, wenn man zwei Πατρολοῖται, einen älteren und einen jüngeren annimmt. Der jüngere tritt zuerst auf; er ist noch unmündig, und es ist ihm nur darum zu tun, seine Rauflust an dem Vater auszulassen; auf ihn findet das Gesetz Anwendung, dafs derjenige für tapfer zu halten ist, δς ἂν πεπλήγη τὸν πατέρα νεοτρός ὢν. Der andere, der sich erst V. 1351 meldet, möchte vor allen Dingen der Vaterpflege, die ihm zu kostspielig ist, überhoben sein; das geht aber im Vogelreiche nicht, denn das Gesetz befiehlt: ἐπὶ ἡν ὁ πατήρ ὁ πελαργός ἐκπετησίμους πάντας ποιήσῃ τοὺς πελαργιδῆς τρέφων, δει

erste Beispiel von aufserparabatischen Liedern, die mit der Handlung in keinem Zusammenhange stehen. Zur selben Kategorie gehören auch die beiden Oden der folgenden dritten Syzygie (V. 1494—1705, und zwar: *Epirrhema* V. 1494—1552, *Ode* V. 1553—1564, *Antepirrhema* V. 1565—1693, *Antode* V. 1694—1705; das Schema ist *baba*). Ihr Gegenstand ist die Verhandlung mit den Göttern; im *Epirrhema* tritt Prometheus auf und schildert die Notlage im Olymp; im *Antepirrhema* langt die Gesandtschaft selber an. Was jenseits der *Antode* liegt, gehört zur *Exodos*.

Die VV. 1—254 der 'Lysistrate' umfassen den Prolog; bis V. 386 reicht die Parodos, welche durch die erste Zwischenscene (V. 387—466), oder den Proagon, von dem Agon (V. 467—613) getrennt wird. Unmittelbar an den Agon schließt sich die Parabase (V. 614—705). Auf diese folgt das erste Epeisodion (V. 706—780), in welchem die Frauen, der freiwilligen Haft müde, sich unter allerhand Vorwänden wegzustehlen versuchen, aber endlich doch von Lysistrate zurückgehalten werden. Das erste Stasimon (V. 781—828) enthält die beiden Lieder von Melanion und Timon. Im zweiten Epeisodion (V. 829—1013) spielt sich die Scene zwischen Kinesias und Myrrhine ab; während der erstere in tragischen Klagenapaesten sein Leid ausschüttet, langt der spartanische Herold an; es wird verabredet, beiderseits Gesandte zu wählen. V. 1014—1042 Binnenparodos, welche hier die Stelle der Nebenparabase vertritt. Ohne Zwischenscene schließt sich ihr das zweite Stasimon an (V. 1043—1071), zwei Scherzlieder

---

τοὺς νεοττοὺς τὸν πατέρα πάλιν τρέφειν. Zuletzt befriedigt aber Peithetairos das Verlangen beider; der ältere wird in einen Waisenvogel verwandelt — als solcher braucht er sich natürlich um den Vater nicht zu kümmern — dem jüngern (man beachte das παῖς ἦν V. 1363) wird geraten, in Thrakien Kriegsdienste zu nehmen und seinen Kampfesmut lieber an den Feinden Athens auszulassen. — Wer mit dieser Annahme nicht einverstanden ist, der wird den Nachweis zu führen haben, erstens, daß die beiden Gesetze V. 1349 f. und 1355 ff. sich auf dasselbe Object angewendet nicht widersprechen, zweitens, wie es möglich ist, daß derselbe Mensch erst in einen Waisenvogel verwandelt wird, und dann nach Thrakien in die Kriegsdienste geschickt wird. Auch das *col dé* V. 1362 findet nur auf Grund meiner Annahme eine natürliche Erklärung.

des vereinigten Chores enthaltend. Es folgt das dritte Epeisodion (V. 1071—1188), in welchem der Frieden endgültig geschlossen wird; hierauf verlassen sämtliche Anwesenden die Bühne und begeben sich zum Schmause in die Akropolis. Der Chor singt das dritte Stasimon (V. 1189—1215), das an Inhalt und Form dem zweiten gleicht. Nachdem es zu Ende ist, kommen die Schmausenden zurück, und es wird unter Spiel und Tanz die Exodos abgehalten.

Dafs in den 'Thesmophoriazusen' die Gliederung sehr undurchsichtig sein muß, versteht sich leicht; da die Chorlieder so gut wie gar nicht ausgeführt sind, gehen uns die aller sichersten Handhaben verloren. Beim folgenden Versuche haben wir natürlich nur die 'Nesteia' im Sinn. Der Prolog reicht bis V. 294; von da bis V. 727 reichen die Spuren der Parodos. In diese Parodos hinein, die, wie bereits bemerkt, mehrteilig werden sollte, sind nun mehrere iambische Szenen verarbeitet, so dafs das Ganze das Aussehen der 'Eirene'-Parodos hat. An erster Stelle sind die Reden der ersten Frau und des Mnesilochos zu nennen, die nebst der Vormeldung der Heroldin die erste Syzygie bilden (V. 371—530, und zwar: *Epirrhema* V. 372—432, *Ode* V. 433—442, *Antepirrhema* V. 466—519, *Antode* V. 520—530; Schema: *baba*). Als dann erhalten wir aber ein seltsames Einschießel — die Rede der zweiten Frau, samt dem ihr folgenden Chorlied. Was hat der Dichter mit dieser sonderbaren, die Symmetrie störenden Einlage bezweckt? Es ist hier zu betonen, dafs es sich um ein werdendes Drama handelt, dessen Gebilde wir nicht als maßgebend anerkennen können, von dem wir vielmehr annehmen müssen, dafs es sich gereift den Gesetzen der Kunst anbequemt haben würde. Betrachten wir nun das Chorlied der zweiten Rede, so erweist es sich, dafs es in Rhythmus und Anlage den Chorliedern der Syzygie gleich, nur viel kürzer ist als jene. Ebenso ist aber auch die Rede der zweiten Frau kürzer, als die nahezu gleichen Reden der ersten Frau und des Mnesilochos. Das scheint doch darauf hinzuweisen, dafs Rede und Chorlied uns in einer Art Auszug vorliegen<sup>1)</sup>, dafs

1) Das ergibt sich auch, wenn man die Rede mit dem folgenden Chorlied vergleicht. Nach den Worten des Chores müßte man schließen,

sie früher — in der 'Kalligeneia'? — etwa den gleichen Umfang mit den Reden und Chorliedern der Syzygie hatten. Halten wir einstweilen an dieser Hypothese — denn mehr soll es nicht sein — fest, so ergibt sich folgender Ausweg. Ursprünglich ging dem Agon, welcher, wie billig, die Rede des Mnesilochos enthält, eine Syzygie voran, deren Epirrhemen die Reden zweier Frauen, der Kallilexia und der Kranzverkäuferin, bildeten. Bei der Diaskeue, die auch den Agon anders gestalten sollte, zog es der Dichter vor, die Rede des Mnesilochos in die Syzygie hineinzuarbeiten; die Rede der Kranzverkäuferin mußte ihr weichen. Im fertigen Drama wäre sie wohl ganz weggeblieben. — Von der agonartigen Scene V. 531—573 ist schon die Rede gewesen. Die letzte der in die Parodos eingeschobenen Zwischenscenen ist V. 574—654, die Ankunft des Kleisthenes und die Entlarvung des Mnesilochos. Von da geht die Parodos weiter bis zu ihrem Schluß, nur dafs, wie gezeigt worden ist, die Antepirrhemen verstümmelt sind. Zwischen der Parodos und der Parabase finden wir nur eine Zwischenscene (V. 728—784) — die Entlarvung der Mika. Jenseits der Parabase (V. 785—845) finden wir im ganzen drei Scenen, von denen wir die beiden ersten, so wie sie dastehen, als Epeisodien auffassen müssen. Die dritte Scene bildet die Exodos.

Ein leichteres Spiel haben wir in den 'Fröschen'. Bis V. 323 geht der Prolog: von da bis V. 459 die Parodos. Die ersten Abenteuer des Dionysos in der Unterwelt bilden den Inhalt der ersten Syzygie (V. 460—604, und zwar: V. 460—533 *Epirrhema*; V. 534—548 *Ode*; V. 549—589 *Antepirrhema*; V. 590—604 *Antode*; Schema: *baba*). Das Epirrhema enthält die Scene mit dem Hüter des Kerberos, den Kleidertausch, die Scene mit der Magd der Persephone, den zweiten Kleidertausch; das Antepirrhema die Scene mit den Brodweibern und den dritten Kleidertausch; die Oden enthalten je ein Amoibaion des Chores mit dem jeweiligen Herakles.

---

dafs die Rede viel überzeugender und zwingender als die vorige gewesen sei; statt dessen nimmt sie sich neben ihr ziemlich zwerghaft aus. Auch für sich betrachtet erscheint sie abgerissen und verkümmert.



Die Syzygie wird durch die erste Zwischenscene (V. 605—674), welche die Prügelprobe zum Gegenstande hat, von der Parabase (V. 675—737) getrennt. Die anderthalbhundert Verse, welche zwischen der Parabase und dem Agon liegen, gliedern sich wie folgt: I Dialog (—V.814), I Chorlied (—829), II Dialog (—874), II Chorlied (—884), III Dialog (—894). Der Dialog I enthält die Unterredung des Unterweltssklaven mit Xanthias, worin die Veranlassung des Streites zwischen Aischylos und Euripides auseinandergesetzt wird; der Dialog II die Unterredung zwischen den beiden letzteren, den Proagon. Von den Chorliedern kann das erste recht wohl als Stasimon betrachtet werden, nicht aber das zweite. Wir haben somit die Wahl zwischen zwei Möglichkeiten. Entweder fassen wir die Scene V. 738—884 als Syzygie und nehmen an, daß der Verfall der epirrhematischen Composition auch das Band zwischen Ode und Antode gelockert habe; oder wir gliedern das Ganze in zwei Episodien, in deren Mitte das Stasimon V. 814—829 stehen würde. Beide Annahmen sind bedenklich, die zweite gewiß vorsichtiger; doch lassen wir die Sache einstweilen dahingestellt. —V. 895—1098 erstreckt sich der Agon. Ihm folgt das Chorlied V. 1099—1118, welches aus Strophe und Antistrophe besteht und alle Anlagen eines Stasimons hat; ein ganz ungewöhnlicher Fall, daß ein Stasimon sich ohne vorausgehendes Epeisodion an das Epirrhema einer Syzygie, und dazu noch eines Agons schließt. Aber noch seltsamer ist das, was kommt. Dem Stasimon folgt die Scene, wo die Gegner gegenseitig ihre Prologe durchhecheln (—V.1250); hierauf ein Chorlied (—V.1260); hierauf die Scene, wo die μέλη durchgenommen werden (—V. 1369); hierauf noch ein Chorlied (—V. 1377); hierauf die Wägeprobe und die Ratschläge an Athen (—V. 1481); endlich ein Stasimon, das der Exodos unmittelbar vorhergeht. Die Schwierigkeit besteht nun darin, daß von den Chorliedern, welche in der Mitte liegen (V. 1256—1260 und V. 1370—1377) keines dem anderen entspricht, noch auch für sich ein Stasimon bildet. Als Tatsache hingegenommen würde das für den Verfall nicht bloß der epirrhematischen, sondern auch der komodischen Composition überhaupt sprechen. Andererseits kann aber auch gemutmaßt

werden, daß durch die Diaskeue manches in der ursprünglichen Ordnung gestört worden ist. Ich werde weiter unten auf diese Frage zurückkommen; einstweilen begnüge ich mich, auf die Schwierigkeit hingewiesen zu haben.

In den 'Ekklesiastusen' sind die meisten Chorpartien bekanntlich nur durch Fugen im Texte und das eingeschobene Wörtchen χοροῦ angedeutet, so daß die Beschaffenheit jedes einzelnen Chorikons nicht bestimmt werden kann. Bis V. 284 reicht der Prolog; V. 285—310 ist die erste Parodos, von der zweiten (V. 478—519) durch eine Zwischenscene getrennt. Eine weitere Zwischenscene trennt die zweite Parodos vom Agon (V. 571—709), der in seiner Bildung die epirrhematische Composition gänzlich verläugnet hat, ohne sich doch der epeisodischen anzuschließen. Von nun an beginnen die Epeisodia und gehen bis zu Ende durch. Das erste — eigentlich nur eine Zwischenscene, denn nach V. 729 würde bei einer Komödie alten Stiles die Parabase folgen — geht bis V. 729; das zweite — der Streit des καταθείς und des μὴ καταθείς — bis V. 876; das dritte — der Jüngling und die drei alten Weiber — bis V. 1111; das übrige ist die Exodos, in die sich die Nebenparabase V. 1155—1162 hineingedrängt hat, während sie eigentlich in die Lücke zwischen V. 1111 und 1112 gehören sollte.

Ebenso kurz können wir uns beim 'Plutos' fassen. V. 1—252 ist der Prolog, V. 253—321 die Parodos. Die Begegnung mit Blepsidemos (V. 322—414) bildet das erste, der erste Streit mit Penia (V. 415—486) das zweite Epeisodion; diese beiden hätten in einer Komödie der guten Zeit sicher eine Syzygie gebildet. Es folgt der Agon (V. 487—626). Die Meldung des Karion an die Hausfrau füllt das dritte (V. 627—770), die Rückkehr des Plutos das vierte Epeisodion aus; im fünften wird der gerechte Mann bewillkommt und der Sykophant verhöhnt (V. 771—958); das sechste enthält das Wiedersehen der alten Jungfer mit dem Jüngling (V. 959—1096); das siebente die Aufnahme des Hermes (V. 1097—1170). Das übrige ist Exodos.

Die folgende Tabelle wird die Übersicht erleichtern: § 3.

## 1. 'Acharner'.

1—203 Prolog	625—718 Parabase
204—241 Parodos I ( <i>baba</i> )	719—835 Epeisodion I
242—279 Zwischenscene I	836—859 Stasimon I
280—346 Parodos II ( <i>abba</i> )	860—970 Epeisodion II
347—392 Syzygie I ( <i>baba</i> )	971—999 Nebenparabase
393—571 Syzygie II ( <i>baba</i> )	1000—1068 Syzygie III ( <i>pabab</i> )
572—592 Zwischenscene II (Pro- agon)	1069—1142 Epeisodion III
(...—624 Agon)	1143—1173 Stasimon II
	1174 ff. Exodos.

## 2. 'Ritter'.

1—241 Prolog	941—972 Epeisodion I
242—302 Parodos ( <i>bbc</i> )	973—996 Stasimon I
303—460 Nebenagon	997—1110 Epeisodion II
461—497 Zwischenscene	1111—1150 Stasimon II
498—610 Parabase	1151—1262 Epeisodion III
611—755 Syzygie ( <i>pabab</i> )	1263—1315 Nebenparabase
756—940 Agon	1316 ff. Exodos.

## 3. 'Wolken'.

1—262 Prolog	949—1104 Agon
263—477 Parodos ( <i>babacc</i> )	1113—1130 Nebenparabase
478—509 Zwischenscene I	1131—1213 Zwischenscene III
510—626 Parabase	1214—1302 Syzygie III* ( <i>abab</i> )
627—813 Syzygie I ( <i>baba</i> )	1303—1320 Stasimon I
814—888 Syzygie II* ( <i>baba</i> )	1321—1344 Epeisodion I
889—948 Zwischenscene II (Pro- agon)	1345—1451 Nebenagon
	1452 ff. Exodos.

## 4. 'Wespen'.

1—229 Prolog	1009—1121 Parabase
230—525 Parodos ( <i>bbaa; abab;</i> <i>abab</i> )	1122—1264 Epeisodion I
	1450—1473 Stasimon
526—728 Agon	1292—1449 Epeisodion II
729—1008 Syzygie ( <i>abab</i> )	1265—1291 Nebenparabase
	1474 ff. Exodos.

## 5. 'Eirene'.

1—298 Prolog	459—507 Syzygie II ( <i>abab</i> )
299 . . . Parodos ( <i>ba . . .</i> )	508—552 Zwischenscene II
346—425 Syzygie I ( <i>. . bab</i> )	. . . 656 Parodos ( <i>. . ab</i> )
426—458 Zwischenscene I	657—728 Zwischenscene III

214 A. DIE THEORIE DER EPIRRHEMATISCHEN COMPOSITION.

729—818 Parabase	1039—1126 Zwischenscene IV
819—921 Syzygie III ( <i>baba</i> )	1127—1190 Nebenparabase
922—1038 Syzygie IV ( <i>baba</i> )	1191 ff. Exodos.

6. 'Vögel'.

1—267 Prolog	903—1057 Zwischenscene III
268—399 Parodos	1058—1117 Nebenparabase
400—450 Zwischenscene I (Pro- agon)	1118—1268 Syzygie II ( <i>baba</i> )
451—628 Agon	1269—1312 Epeisodion I
629—675 Zwischenscene II	1313—1334 Stasimon I
676—800 Parabase	1335—1469 Epeisodion II
801—902 Syzygie I ( <i>baba</i> )	1470—1493 Stasimon II
	1494—1705 Syzygie III ( <i>baba</i> )
	1706 ff. Exodos.

7. 'Lysistrate'.

1—254 Prolog	781—828 Stasimon I
255—386 Parodos	829—1013 Epeisodion II
387—466 Zwischenscene I (Pro- agon)	1014—1042 Binnenparodos (Neben- parabase)
467—613 Agon	1043—1071 Stasimon II
614—705 Parabase	1072—1188 Epeisodion III
706—780 Epeisodion I	1189—1215 Stasimon III
	1216 ff. Exodos.

8. 'Thesmophoriazusen'.

1—294 Prolog	728—784 Zwischenscene II
295—371 Parodos I	785—845 Parabase
372—530 Syzygie I ( <i>baba</i> )	846—946 Epeisodion I
531—573 Agon	947—1000 Stasimon I
574—654 Zwischenscene I	1001—1135 Epeisodion II
655—688 Parodos II	1136—1159 Stasimon II
689—727 Parodos III	1160 ff. Exodos.

9. 'Frösche'.

1—323 Prolog	895—1097 Agon
324—459 Parodos	1098—1118 Stasimon II
460—604 Syzygie I ( <i>baba</i> )	1119—1250 Epeisodion III
605—674 Zwischenscene I	1251—1260 Stasimon III?
675—737 Parabase	1261—1369 Epeisodion IV
738—813 Epeisodion I	1370—1377 Stasimon IV?
814—829 Stasimon I	1378—1481 Epeisodion V
830—894 Epeisodion II (Proagon)	1482—1499 Stasimon V
	1500 ff. Exodos.

## 10. 'Ekklesiazusen'.

1—284 Prolog	710—729 Zwischenscene II
285—310 Parodos I	(Parabase)
311—427 Zwischenscene I	730—876 Epeisodion I
428—519 Parodos II	(Stasimon I)
520—570 Zwischenscene II (Pro- agon)	877—1111 Epeisodion II
571—709 Agon	(Stasimon II)
	1112 ff. Exodos.

## 11. 'Plutos'.

1—252 Prolog	(Stasimon II)
253—321 Parodos	802—958 Epeisodion III
322—486 Zwischenscene I	(Stasimon III)
487—626 Agon	959—1096 Epeisodion IV
(Parabase)	(Stasimon IV)
627—770 Epeisodion I	1097—1170 Epeisodion V
(Stasimon I)	(Stasimon V)
771—801 Epeisodion II	1171 ff. Exodos.

Noch deutlicher wird die Eigentümlichkeit der komodischen Composition in die Augen springen, wenn der Leser die angeheftete lithographische Tafel beachtet. Es wird hoffentlich nicht viel Mühe kosten, sich mit den dort angewandten graphischen Hilfsmitteln vertraut zu machen. Die drei Farben bedeuten die drei verschiedenen Compositionsweisen der antiken Poesie, nämlich die stichische Composition (grün), die strophische (rot) und die *cucήματα ἐξ ὁμοίωv* (violett). Innerhalb der stichischen Composition sind wieder die Trimeter von den Langversen durch die geringere Höhe der Farbenzeile unterschieden; die lyrischen Partien, sowie die Hypermetra hatten sich dabei nach den *τίχοι* des betreffenden Abschnitts zu richten. Die Länge jedes Abschnitts in der Farbenzeile befindet sich in stetem Verhältnis zu seiner Verszahl; zur Controle dienen die Gradlinien, welche die Tafel horizontal in Abschnitte zu 32 mm = 200 V. einteilen. Die senkrechte Lage der Striche deutet an, daß die entsprechenden Partien sich außerhalb der Symmetrie befinden, während das antistrophische Verhältnis durch die Neigung der Striche gegen einander dargestellt ist. Damit war die Möglichkeit gegeben, eine Syzygie auf den ersten Blick dem Auge kenntlich zu machen.

Von den aristophanischen Komoedien sind sieben auf diese Art illustriert worden. Bei den 'Ekklesiazusen' und dem 'Plutos' liefs die Kunstlosigkeit der Composition das Bedürfnis einer graphischen Darstellung kaum aufkommen; bei den 'Wolken' dagegen und den 'Thesmophoriazusen', deren Composition durch die διασκευή dermaßen verdunkelt ist; würde ein farbiges Schema von keinem Wert sein. Dafür sind der Vergleichung halber drei Tragoedien herangezogen, welche chronologisch drei verschiedene Entwicklungsperioden der tragischen Kunst vertreten: die 'Perser', die 'Antigone' und die 'Bakchen'.

- § 4. Schon ein flüchtiger Blick auf die Tabellen läfst uns folgenden Grundsatz für die Composition des Dialoges gewinnen: Epeisodia kommen nur in der zweiten Hälfte des Dramas vor, die auf die Parabase folgt. Die dorischen Formen durften sich also in den Urkern der ionischen Komoedie nicht hineindrängen; insofern blieb sich die aristophanische Komoedie ihres Ursprungs bewußt.

Zwischenscenen freilich kommen vor, doch hat ihr Vorkommen seinen guten technischen Grund. Denken wir uns eine Komoedie alten Stiles, wo auf die Parodos der Agon, auf den Agon die Parabase folgte. Nach welchem Schema die Parodos auch componiert sein mochte, immer fiel ihr letzter Teil — als Antode oder Antepirrhema — dem Chore zu; der Agon begann mit der Ode, also wieder mit einer Leistung des Chors. Zur Zeit der rein chorischen Komoedie freilich war eine so unaufhörliche Inanspruchnahme des Chors nicht zu vermeiden; aber einerseits werden die Komoedien damals nicht so ausgedehnt gewesen sein, andererseits läfst sich wohl annehmen, daß den Vortragenden eine Ruhepause gestattet war. Als nun die Schauspieler herangezogen wurden, lag es nahe, diese Ruhepause durch einen Dialog auszufüllen. So entstand der Proagon, vielleicht die früheste unter den trimetrischen Dialogpartien. Auch nahm er sofort inhaltlich seine fortan kanonische Stellung in der Composition der Komoedie ein; darüber ist seines Ortes das Nötige gesagt. Für diese Verwendung der Zwischenscene bietet uns die 'Lysistrate' ein gutes Beispiel.

Dieser Ausweg war freilich nicht der einzige. Blieb man

bei der alten Sitte, wonach die Epirrhemen der Parodos mit unter die Leistungen des Chores gehörten, so konnte man doch, ohne den tetrametrischen Fluß zu unterbrechen, eine unter die Schauspieler verteilte Scene einschalten. Das war der Ursprung der parodischen ἀπλά. Als Beispiel mögen die 'Ritter' dienen. Dafs dieses ἀπλοῦν zugleich Proagon war, verstand sich von selbst.

Einfacher liefs sich die Schwierigkeit lösen, wenn man die genannte Sitte überhaupt aufgab und die Epirrhemen der Parodos den Schauspielern überwies. In einem solchen Falle durfte der Agon unmittelbar auf die Parodos folgen. Als Beispiel führe ich die 'Wespen' an. Auch hier hatte natürlich das Antepirrhema zugleich die Functionen des Proagons zu übernehmen.

Endlich konnte man auch eine trimetrische Syzygie einschalten; nur war in einem solchen Falle das Schema *abab* nicht zu verwenden, indem dann doch zwei Chorleistungen zusammengestossen sein würden. Das ist der Grund, warum uns unter den trimetrischen Syzygien das Schema *baba* so oft begegnet. Allerdings war damit die Schwierigkeit nur aufgeschoben, nicht gelöst; zuletzt hätte doch die Antode der Syzygie mit der Ode des Agons zusammenstossen müssen, daher denn hier wieder eine Zwischenscene als Proagon notwendig war. Ein Beispiel liefern uns die 'Acharner'.

Von allen diesen Auskunftsmitteln war die Zwischenscene streitlos das bequemste. Das tetrametrische ἀπλοῦν und das proagonenhafte Antepirrhema boten nur den Choreuten Erholung, nicht auch den Flötenbläsern, welche die Tetrameter zu begleiten hatten. Es gehören daher solche Leistungen, wie in den 'Rittern' — wo die Auleten über 400 V. — oder in den 'Wespen' — wo sie an die 500 V. hintereinander zu blasen hatten — zu den Ausnahmen.

Diese Erwägung war sicher auch maßgebend, wenn zwischen dem Agon und der Parabase eine Zwischenscene wünschenswert erschien. Die letzte Partie des Agons war das Antipnigos, das wohl vom Augenblicke an, wo Schauspieler in der Komoedie zu wirken begannen, diesen letzteren anheimfiel; denn die kurze Sphragis kam nicht in Betracht. Der

Chor konnte also nichts dagegen haben, wenn auf den Agon unmittelbar die Parabase folgte; aber für die Flötenbläser war es unbequem. Diesem Umstand verdankt das Epirrhemation seine Entstehung, eine kurze trimetrische Partie, während deren der Aulet nur gerade verschnauften konnte. Wie dann das Epirrhemation zu einer Zwischenscene sich erweitern liefs, davon geben die 'Ritter' einen Begriff.

Eine Function der Zwischenscene ist mit dem Gesagten gekennzeichnet. Damit finden weitaus die meisten Zwischenscenen ihre Erklärung; denn dafs auch solche, wie Wolk. III — wo die Nebenparabase sonst mit einer Syzygie *abab* zusammenstossen würde — hierhergehören, wird jeder leicht zugeben.

Nachdem aber die Zwischenscene sich einmal ihren Platz mitten in der ionischen Komödie erobert hatte, lag es nahe, sie auch dort zu verwenden, wo nicht sowohl technische Bedürfnisse maßgebend waren, als vielmehr der Wunsch, die dramatische Handlung ein gutes Stück vorwärts zu bringen. Dazu eignete sich — da die Epeisodia in diesem Teil der Komödie einmal verpönt waren — keine Form so gut, wie gerade die Zwischenscene. Aus diesem Grunde finden wir sie zwischen der ersten und zweiten Parodos der 'Acharner', sowie innerhalb der Parodos der 'Eirene' verwendet.

Was die Form der Zwischenscenen anbelangt, so lassen sich bestimmte Gesetze darüber nicht aufstellen. Der Fluß der Trimeter konnte beliebig durch Ausrufe *extra versum*, sowie durch lyrische Einlagen unterbrochen werden. Eine besondere Berücksichtigung verdienen diejenigen Zwischenscenen, die mit einer gesungenen Partie des Chores anheben; sie machen durchaus den Eindruck halbirter Syzygien. Darunter begreife ich folgende: 'Eirene' Zw. II, 'Vögel' Zw. I, II. Sie sind nach dem Schema *ab* componiert; kehrte man dasselbe um, liefs die chorische Partie auf die dialogische folgen, so war die Kunstform geschaffen, die man für die Exodos brauchte.

Den Zwischenscenen am nächsten stehen die Epeisodia, in denen ebenfalls lyrische Einschaltungen in jeder Form erlaubt sind. Strenger sind die Dialoge der Syzygien componiert;



dafs sie durch lyrische Partien des Chores unterbrochen würden, oder auch nur durch Mele der Schauspieler, kommt —  $\epsilon\acute{\iota}\ \mu\acute{\eta}\ \lambda\eta\mu\acute{\omega}\ \kappa\omicron\lambda\omicron\kappa\acute{\upsilon}\nu\tau\alpha\iota\varsigma$  — überhaupt nicht vor. Die scheinbare Ausnahme Wolk. 707 ff. stört uns nicht, da sie nachweislich aus der ersten Recension herübergewonnen ist; Eir. 974 ff. ist auch unverfänglich, da solche Recitative der  $\psi\iota\lambda\eta\ \lambda\acute{\epsilon}\xi\iota\varsigma$  am nächsten stehen; noch weniger Bedenken erregt Vög. 865 ff., ein Gebet in Prosa, oder Vög. 1661 das Gesetz in Prosa. Und das sind die einzigen nicht trimetrischen Einlagen in den Syzygien. Nun möge man folgendes Register danebenhalten, darein ich die lyrischen Einlagen in den Zwischenscenen und Epeisodia aufgenommen habe (Prologe eingeschlossen).

'Acharner'	Zw.	I. Der Phallophorengesang.
"	Epeis.	II. Das Amoibaion zwischen dem Chor, Dikaiopolis und dem Thebaner.
'Ritter'	Prol.	Der Orakelspruch (Hexameter).
"	Epeis.	III. Die Orakelsprüche des Kleon und Agorakritos.
'Wolken'	Zw.	III. Die Freudenlieder des Strepsiades.
'Wespen'	Epeis.	I. Philokleon übt sich die Skolien ein.
"	Epeis.	II. Philokleons Lieder auf dem Heimweg.
"	Exod.	Das Hypermetron des Philokleon und Xanthias.
'Eirene'	Prol.	Hypermetron des Trygaios auf dem Käfer; Trygaios und die Töchter; Trygaios fährt gen Himmel.
"	Zw.	III. Die Orakelsprüche des Hierokles.
"	Exod.	Die Lieder der Kinder.
'Vögel'	Zw.	III. Die lyrischen Citate des Dichterlings; die Sprüche des Orakelverkäufers.
"	Epeis.	II. Die Lieder des ungeratenen Sohnes, des Kinesias, des Sykophanten.
'Lysistrate'	Epeis.	I. Der Orakelspruch.
"	Epeis.	II. Das Hypermetron des Kinesias und des Chors.
"	Epeis.	III. Der Grufs an Lysistrate.

'Thesm.'	Prol.	Das Hypermetron des Dieners: [der Musenchor].
„	Epeis. II.	Mnesilochos als Andromeda.
'Frösche'	Prol.	Der Chor der Frösche.
„	Zw. I.	Das Citat des Dionysos.
„	Zw. II.	Das Gebet an die Musen.
„	Epeis. III.	Die Mele des Aischylos und Euripides.

Die folgenden zwei Stücke berücksichtigen wir hier nicht, da die Gliederung in ihnen auf Hypothese beruht. — Eine solche Ausnahmestellung der Syzygien unter den trimetrischen Dialogpartien ist wohlbegründet und durchaus dem Geiste der epirrhematischen Composition entsprechend; die Musik war auf die Oden beschränkt, da sie sonst das Gliederungsprincip undurchsichtig gemacht hätte.

Im übrigen mache ich noch auf die durchaus eigene Compositionsform aufmerksam, welche jede Komoedie aufweist. In den 'Acharnern' erscheint die Masse in lauter kleine Einzelteile zersplittert; im Gegensatz dazu sind die 'Wespen' aus wenigen, aber gewaltigen Quadersteinen aufgebaut; die 'Eirene' zieht unsere Aufmerksamkeit auf sich, da sie neben vielen Syzygien kein einziges Epeisodion aufweist; die 'Lysistrate' dagegen bekennt sich nur durch ihre drei großen Grundscenen zur epirrhematischen Composition, die Ornamente sind epeisodischen Stils. Eine Geschichte der Gliederung an der Hand dieser Schemen zu schreiben dünkt mich überflüssig; die Tabellen werden deutlich genug zu demjenigen reden, der sie mit Sorgfalt prüft.

Nun eine kurze Schlussbetrachtung.

Welche Erwägungen waren für den Dichter maßgebend bei der Frage, ob er einem gegebenen Dialog die Form einer Syzygie oder eines Epeisodions bzw. einer Zwischenscene geben sollte? Um darüber zur Einsicht zu gelangen, müssen wir den inductiven Weg einschlagen.

Die erhaltenen Syzygien zerfallen inhaltlich in zwei Gruppen.

*Erste Gruppe.* Die Epirrhemen sind Parallelszenen. Dahin gehören:

Ach. I	{	Epirrh.: Monolog des Dikaiopolis.	
	{	Antep.: Monolog des Dikaiopolis.	
Ach. III	{	Epirrh.: Dikaiopolis und der Landmann.	
	{	Antep.: Dikaiopolis und die Hochzeitsleute.	
Wolk. I	{	Epirrh.: Strepsiades wird unterrichtet.	
	{	Antep.: Strepsiades wird unterrichtet.	
Wolk. II*	{	Epirrh.: Strepsiades und Pheidippides.	
	{	Antep.: Strepsiades und Sokrates.	
Wolk. III*	{	Epirrh.: Pasion wird ausgetrieben.	
	{	Antep.: Amynias wird ausgetrieben.	
Eir. I	{	Epirrh.: Trygaios und Hermes.	
	{	Antep.: Trygaios und Hermes.	[gezankt.
Eir. II	{	Epirrh.: Lamachos und die Argeer werden aus-	
	{	Antep.: Die Megarer und die Athener werden	
		ausgezankt.	
Eir. III	{	Epirrh.: Opora wird versorgt.	
	{	Antep.: Theoria wird versorgt.	
Thesm.	{	Epirrh.: Die Rede der ersten Frau.	
	{	Antep.: Die Rede des Mnesilochos.	
Fr.	{	Epirrh.: Das Abenteuer mit 'Aiakos' und der Magd.	
	{	Antep.: Das Abenteuer mit den Brodweibern.	

Die Gruppe ist also ziemlich zahlreich. Enthält sie nun alle paarweise parallelen Szenen? — Es wären noch folgende nachzutragen:

Ach.	{	Epeis. I Der Handel mit dem Megarer.
	{	Epeis. II Der Handel mit dem Boiotier.
Ritt.	{	Epeis. II Der Agon der Wahrsprüche.
	{	Epeis. III Die Wettfütterung.
Thesm.	{	Epeis. I Mnesilochos als Helena.
	{	Epeis. II Mnesilochos als Andromeda.
Fr.	{	Epeis. II Die Musterung der Prologe.
	{	Epeis. III Die Musterung der Mele.

Schönere Parallelszenen lassen sich kaum denken, warum hat der Dichter sie nicht paarweise zu Syzygien vereinigt? Weil, wie wir eben sahen, die Epirrhemen der Syzygien durch keine lyrischen Einlagen unterbrochen werden durften. Deswegen war Thesm. Epeis. II (Monodie der Andromeda) und

Fr. Epeis. III (Mele) in einer Syzygie überhaupt nicht zu gebrauchen; Ritt. Epeis. II nur wenn die hexametrischen Orakelsprüche wegfielen, wodurch die Scene jede Bedeutung eingebüßt haben würde; in Ach. Ep. II hätte Aristophanes auf das hübsche Amoibaion verzichten müssen, was ihm nicht passen mochte.

*Zweite Gruppe.* Das Antepirrhema enthält einen Fortschritt der Handlung dem Epirrhema gegenüber, jedoch so, daß in beiden die Handlung einen gemeinsamen Gegenstand hat, der uns die Syzygie im Verhältnis zu den umgebenden Scenen als etwas Einheitliches empfinden läßt. Dahin gehören:

Ach. II	Dikaiopolis löst sein Versprechen ein	{ Epirrh.: Dik. verkleidet sich. Antep.: Rede des Dik.
Ritt. <sup>1)</sup>	Die Ratssitzung und ihre Folgen	{ Epirrh.: Agor. berichtet über die Sitzung. Antep.: Kleons Wut gegen Agor.
Wesp.	Hausgericht des Philokleon	{ Epirrh.: Vorbereitungen und Ein- weihung. Antep.: Hundeproceß.
Eir. IV	Einweihung der Eirene	{ Epirrh.: Vorbereitungen z. Opfer. Antep.: Gebet.
Vög. I	Stiftung des neuen Cultus	{ Epirrh.: Vorbereitungen z. Opfer. Antep.: Gebet.
Vög. II	Abenteuer mit Iris	{ Epirrh.: Bericht des Vogels über den Eindringling. Antep.: Iris wird verhört.
Vög. III	Verhandlungen mit den Göttern	{ Epirrh.: Botschaft des Pro- metheus. Antep.: Unterredung mit den Ge- sandten.

Damit dürfte das Verzeichnis der einschlägigen Stellen erschöpft sein.

Wir können somit sagen, daß der Dichter die epirrhematische Composition mit Vorliebe dort verwandte, wo die Zweiteilung des Stoffes sie irgend zuließ. Wo er es doch

1) Entfernt sich am allerweitesten vom verlangten Inhaltsschema.

nicht tat, obgleich diese Vorbedingung gegeben war, da hinderten ihn Gründe technischer Natur daran.

Dafs sich die Epeisodia und Zwischenscenen gar sehr von § 5. den Epirrhemen der Syzygien unterscheiden, ist aus dem Vorstehenden ersichtlich; wir könnten in vielen Fällen auch ohne seine Umgebung zu kennen es einem gegebenen Dialog ansehen, dafs er ein Epeisodion ist und nur ein solches sein kann. Dagegen mufs eingestanden werden, dafs sich die Oden der Stasima in ihrer Composition von den epirrhematischen Oden gar nicht unterscheiden. Ein schlagendes Beispiel liefert uns Vög. Stas. II verglichen mit den Oden der dritten Syzygie ebendasselbst. Unter solchen Umständen könnte man auf den Gedanken verfallen, alle Stasima als Oden von Syzygien aufzufassen, die nach dem Schema *baab* componiert wären. Glücklicherweise ist dieser Ausweg, der die Begriffe aufs neue verwirren würde, fast in allen Fällen durch die Gliederung der Komoedie versperrt; so z. B. läfst sich gleich Vög. Stas. II nicht als das Odenpaar einer Syzygie auffassen, da dann das Antepirrhema fehlen würde.

Wie für die epirrhematische Composition die Komoedie, so ist für die episodische die **Tragoedie** unsere Quelle. In den vorausgehenden Abschnitten hatten wir gar keine Gelegenheit, die Tragoedie zur Vergleichung heranzuziehen; für den Agon und die Parabase fand sich in ihr überhaupt kein Analogon, für die Parodos nur dem Namen nach eines. Die Composition des trimetrischen Dialogs dagegen hat man sich längst gewöhnt als ein Eigentum der Tragoedie zu betrachten, das die Komoedie ihr entlehnt hätte; es wird also am Platze sein, hier auf die Gliederung der Tragoedie einen Blick zu werfen. Allerdings nicht in der Weise, dafs wir etwa sämtliche dreiunddreifsig Tragoedien analysierten; das wäre zwar, wie mich dünkt, auch nach den Arbeiten von RWestphal, RArnoldt, CMuff und OHense gar sehr vonnöten, aber doch nicht an dieser Stelle. Ich werde mich vielmehr begnügen, das uns zunächst Interessierende herauszugreifen, und die tragische Composition im allgemeinen als bekannt voraussetzen.

Was zunächst die Epeisodia anbelangt, so ist ihre Composition in der Tragoedie sowohl wie in der Komoedie die

gleiche. Hier wie dort finden sich Unterbrechungen des trimetrischen Flusses durch Ausrufe *extra versum*, durch anapaestische Hypermetra des Chores oder der Agonisten, sowie durch melische Einlagen. Anders die Stasima. Während wir in der Tragoedie darunter fürs gewöhnliche einen ausgedehnten Complex von Strophenpaaren und Epoden verstehen, umfassen die Stasima der Komoedie nie mehr als ein Strophenpaar und nie gesellt sich zu den Strophen eine Epode. Worin der Grund dieser Verschiedenheit zu suchen ist, läßt sich leicht finden: die Ausführung der Epeisodia lag den Schauspielern, die der Stasima dem Chore ob; nun waren die Schauspieler für Tragoedie und Komoedie die gleichen, der Chor dagegen verschieden.

Das Hauptinteresse aber, welches die Tragoedien für uns haben, besteht darin, daß auch in ihnen die epirrhematische Composition ein Plätzchen gefunden hat; allerdings ist ihre Rolle dort noch viel unbedeutender, als die Rolle der epeisodischen Composition in der Komoedie.

Warum die epirrhematische Composition in dem Sinne wie wir sie bei Aristophanes erkannt haben, nämlich als Hauptgliederungsprincip, für die Tragoedie nicht zu brauchen war, ist teils — soweit es den Inhalt betrifft — gesagt worden, teils wird es — soweit die chorische Technik von Einfluß war — dem Leser bei der Lectüre des zweiten Teiles einleuchten. Damit ist jedoch die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß sie — wenigstens ihr äußereres Schema — hin und wieder vorkommen sollte, an solchen Stellen, wo der Inhalt einen Parallelismus gestattete. Aber da die epeisodische Composition das Gliederungsprincip blieb, mußte die epirrhematische sich bequemen, dem einen von den beiden einzig zugelassenen Gebilden, dem Epeisodion oder dem Stasimon<sup>1)</sup> ihr Gepräge zu geben. Und beides ist geschehen.

I. Die Syzygie als Stasimon. Wurde in einer Syzygie der epirrhematische Teil auf ein Minimum reduziert,

1) Wie der Leser sieht, gebrauche ich den Namen Stasimon im allerweitesten Sinne. Ich würde es mir freilich nicht gestatten, wenn diese Verwendung mißbräuchlich wäre; das ist sie aber meiner Überzeugung nach keineswegs. Doch gehört das nicht hieher.

so daß die Oden dem Umfange wie der Bedeutung nach das überwiegende Element bildeten, so war eine Kunstform geschaffen, die sich als Stasimon sehr wohl verwenden liefs. Hierbei sind wiederum fünf Variationen möglich.

1. *Erste Variation.* Die Oden der Syzygie werden durch lyrische Strophen, die Epirrhemen durch anapaestische Hypermetra gebildet; sowohl die lyrischen Strophen wie auch die anapaestischen Hypermetra werden vom Chore vorgetragen. Diese Variation entspricht mutatis mutandis der Syzygie in der Parabase und der älteren Parodos; denn bekanntlich unterscheiden sich die anapaestischen Hypermetra von den lyrischen Strophen in der Tragoedie ebenso, wie in der Komoedie die tetrametrischen Partien von den Oden. Hieher gehört die Parodos der 'Antigone'.

- |   |                   |
|---|-------------------|
| V. 100 Ἀκτῖς ἀελίοιο, κάλλιστον . . . . . Ode       | } Erste Syzygie.  |
| „ 110 ὃς ἐφ' ἀμετέρῃ γὰρ Πολυνεΐκουσ . Epirrhema    |                   |
| „ 117 στὰς δ' ὑπὲρ μελάθρων φονώσαισιν Antode       |                   |
| „ 127 Ζεὺς γὰρ μεγάλης γλώσσης κόμπουσ Antepirrhema |                   |
| V. 136 Ἀντιτύπα δ' ἐπὶ γὰρ πέσε . . . . . Ode       | } Zweite Syzygie. |
| „ 141 ἐπτὰ λοχαγοὶ γὰρ ἐφ' ἐπτὰ πύλαισ Epirrhema    |                   |
| „ 148 ἀλλὰ γὰρ ἄ μεγαλύνυμος . . . . . Antode       |                   |
| „ 155 ἀλλ' ὄδε γὰρ δὴ βασιλεὺς χώρασ Antepirrhema   |                   |

Ein zweites Beispiel liefert der Threnos des 'Agamemnon'; ein drittes der Threnos der 'Choephoren'. Doch werden diese Beispiele, da sie nur teilweise hieher gehören, erst unten ihre Besprechung finden.

2. *Zweite Variation.* Die Epirrhemen werden durch anapaestische Hypermetra gebildet, die aber von einem Schauspieler vorgetragen werden. Diese Variation entspricht der Syzygie im Agon und in der jüngeren Parodos der Komoedie. Hieher gehört die Parodos des 'Prometheus'.

- |   |                  |
|---|------------------|
| V. 128 ΧΟΡ. Μηδὲν φοβηθῆς· φιλία . . . Ode          | } Erste Syzygie. |
| „ 136 ΠΡΟ. αἰαί, αἰαί, τῆσ πολυτέκνου . Epirrhema   |                  |
| „ 144 ΧΟΡ. λεύσσω, Προμηθεῦ· φοβερά. Antode         |                  |
| „ 152 ΠΡΟ. εἰ γὰρ μ' ὑπὸ γῆν νέρθεν δ' Antepirrhema |                  |

V. 159 ΧΟΡ. Τίς ὦδε τληκικάρδιος . . . .	Ode	} Zweite Sy- zygie.
„ 167 ΠΡΟ. ἦ μὴν ἔτ' ἐμοῦ, καίπερ	Epirrhema	
„ 178 ΧΟΡ. σὺ μὲν θρασύς τε καὶ πικραῖς	Antode	
„ 186 ΠΡΟ. οἶδ' ὅτι τραχὺς καὶ παρ' ἑαυτῷ	Antepirrhema	

Ferner die lange Chorpartie in der Exodos der 'Eumeniden', nur dafs hier das Antepirrhema der dritten Syzygie nicht durch ein Hypermetron, sondern durch Trimeter gebildet wird.

V. 916 ΧΟΡ. Δέξομαι Παλλάδος ξυνοικίαν	Ode	} Erste Sy- zygie.
„ 927 ΑΘ. τάδ' ἐγὼ προφρόνως τοῖσδε	Epirrhema	
„ 938 ΧΟΡ. δειροπήμων δὲ μὴ πνέοι	Antode	
„ 949 ΑΘ. ἦ τάδ' ἀκούετε, πόλεως . . .	Antepirrhema	
V. 956 ΧΟΡ. Ἄνδροκμήτας δ' ἄωρους . .	Ode	} Zweite Sy- zygie.
„ 968 ΑΘ. τάδε τοι χώρα τήμῃ προφρόνως	Epirrhema	
„ 976 ΧΟΡ. τὰν δ' ἄπληστον κακῶν . . .	Antode	
„ 988 ΑΘ. ἄρα φρονούσα γλώσσης ἀγαθῆς	Antepirrhema	
V. 996 ΧΟΡ. Χαίρετε, χαίρετ' ἐν αἰσιμαίαι	Ode	} Dritte Sy- zygie.
„ 1003 ΑΘ. χαίρετε χυμείς· προτέραν δ'	Epirrhema	
„ 1014 ΧΟΡ. χαίρετε, χαίρετε δ' αὖθις . .	Antode	
„ 1021 ΑΘ. αἰνῶ τε μύθους τῶνδε τῶν .	Antepirrhema	

Der Leser möge nicht glauben, dafs ich ihn über die Schwierigkeit, welche die dritte Syzygie bietet, hinwegtäuschen will. Ich führe die Syzygien hier an, wie sie sich ohne weiteres dem Auge darstellen; zu einer kritischen Behandlung derselben fehlen uns teilweise noch die Mittel.

Dann auch der letzte Teil der Parodos, oder wenn man will, der erste Kommos des 'Aias'.

V. 221 ΧΟΡ. Οἶαν ἔδειξας ἀνέρος . . . .	Ode	} Sy- zygie.
„ 233 ΤΕΚ. ὦμοι, κείθεν, κείθεν ἄρ' ἡμῖν	Epirrhema	
„ 244 ΧΟΡ. ὦρα τιν' ἦδη κράτα . . . .	Antode	
„ 257 ΤΕΚ. οὐκέτι· λαμπρὰς γὰρ ἄτερ . .	Antepirrhema	

Sodann die Parodos des 'Philoktet' in ihrem ersten Teil.

V. 135 ΧΟΡ. Τί χρή, τί χρή με δέσποτ' . .	Ode	} Sy- zygie.
„ 144 ΝΕΟ. νῦν μὲν ἴσως γὰρ τόπον . . .	Epirrhema	
„ 150 ΧΟΡ. μέλον πάλαι μέλημα . . . .	Antode	
„ 159 ΝΕΟ. οἴκου μὲν ὄρῳσ τόνδ' ἀμφίθυρον	Antepirrhema	



Ferner die Parodos des 'Oidipus auf Kolonos' in ihrem ersten Teile:

- |  |              |                 |
|--|--------------|-----------------|
| V. 117 XOP. Ὅρα· τίς ἄρ' ἦν· ποῦ ναίει     | Ode          | } Sy-<br>zygie. |
| „ 138 OIA. ὄδ' ἐκέϊνος ἐγώ· φωνῆ γὰρ ὀρώ   | Epirrhema    |                 |
| „ 150 XOP. ἐὶ ἀλαῶν ὀμμάτων . . . . .      | Antode       |                 |
| „ 170 OIA. θύγατερ, ποί τις φροντίδος ἔλθῃ | Antepirrhema |                 |

Dann das vierte Stasimon der 'Alkestis'; hier sind die Oden der ersten Syzygie kommatisch zwischen Admet und dem Chor verteilt.

- |  |              |                           |
|--|--------------|---------------------------|
| V. 861 AΔM. Στυγναὶ πρόκοδοι, στυγναὶ δ' | Epirrhema    | } Erste<br>Sy-<br>zygie.  |
| „ 872 XOP. πρόβα, πρόβα· βᾶθι κεῦθος     | Ode          |                           |
| „ 878 AΔM. ἔμνησας ὄμου φρένας ἤλκωσεν   | Antepirrhema |                           |
| „ 889 XOP. τύχά, τύχα δυσπάλαιστος ἤκει  | Antode       |                           |
| V. 895 AΔM. Ὡμακρὰ πένθη λυπαίτε φίλων   | Epirrhema    | } Zweite<br>Sy-<br>zygie. |
| „ 903 XOP. ἐμοὶ τις ἦν . . . . .         | Ode          |                           |
| „ 911 AΔM. ὦ στήθεα δόμου, πῶς εἰσέλθω   | Antepirrhema |                           |
| „ 926 XOP. παρ' εὐτυχῆ . . . . .         | Antode       |                           |

Auch dürfen wir den Threnos aus dem 'Agamemnon' (V. 1448 ff.), so verderbt er auch ist, nicht übergehen. Folgen wir der Überlieferung<sup>1)</sup>, so sind folgende Syzygien zu unterscheiden:

1) Und GHerrmann. Auf die sonstigen Versuche, diese Partie zu ordnen, kann ich hier unmöglich eingehen; doch muß ich jene auch von NWecklein (Technik u. Vortrag der Chorgesänge des Aeschylos S. 230) gebilligte Idee besprechen, die — ein philologisches Curiosum — drei verschiedene Väter hat (GSchneider, AKirchhoff und UvWilamowitz). Darnach fielen die vierte Syzygie weg, V. 1455—1461 wäre als Ephymnion nach V. 1474, V. 1537—1550 als Ephymnion nach V. 1566 zu wiederholen, wie denn auch die zweite Syzygie in V. 1489—1496 = 1513—1520 ein Ephymnion hat. Für unsere Zwecke ist der eine Vorschlag so gut wie der andere; trotzdem kann ich meine Scrupeln gegen den letzt-erwähnten Trikaranos nicht unterdrücken. Ephymnien werden vom ganzen Chor gesungen, Hypermetra vom Koryphaios. Nun sind V. 1455—1468 und 1537—1546 sicher Hypermetra; also können sie keine Ephymnien gebildet haben. Etwas anderes ist V. 1489—1496 = 1513—1520. Die Strophen heben zwar anapaestisch an, doch ist 1489—1493 keine Hypermetron, da die Schlusskatalexis fehlt. Sonst müßten wir eine fünfte Syzygie statuieren.

V. 1448 ΧΟΡ. Φεῦ, τίς ἄν ἐν τάχει . . . .	Ode	} Erste Syzygie.
V. 1455 ΧΟΡ. ἰὼ, ἰὼ παράνοος }	Epirr-	
„ 1458 ΧΟΡ. νῦν δὲ τελείαν }	rhema	
„ 1459 ΧΟΡ. ἦ πολύμναστον .	Ode	
„ 1462 ΚΛΥ. μηδὲν θανάτου μοῖραν ἐπέυχου	Epirrhema	} Vierte Syzygie.
„ 1468 ΧΟΡ. δαῖμον, δς ἐμπίτνεις . . . .	Antode	
„ 1475 ΚΛΥ. νῦν δ' ὤρθωσας στόματος . .	Antepirrhema	
V. 1481 ΧΟΡ. Ἡ μέγαν οἴκοις τοῖσδε . . . .	Ode	} Zweite Syzygie.
„ 1497 ΚΛΥ. αὐχεῖς εἶναι τόδε τοῦργον ἐμόν	Epirrhema	
„ 1505 ΧΟΡ. ὡς μὲν ἀναίτιος εἶ . . . . .	Antode	
„ 1523 ΚΛΥ. οὐδὲ γὰρ οὔτος δολίαν ἄτην	Antepirrhema	
V. 1530 ΧΟΡ. Ἀμηχανῶ φροντίδος στερηθεῖς	Ode	} Dritte Syzygie.
V. 1537 ΧΟΡ. ἰὼ γὰ γὰ . . . }	Antepir-	
„ 1541 ΧΟΡ. τίς δ' ἄψωνιν }	rhema	
„ 1547 ΧΟΡ. τίς δ' ἐπιτύμβιος	Antode	
„ 1551 ΚΛΥ. οὐ σε προσήκει τὸ μέλημα λέγειν	Epirrhema	
„ 1560 ΧΟΡ. δνειδος ἦκει τόδ' ἄντ' δνειδους	Antode	
„ 1567 ΚΛΥ. ἐς τόνδ' ἀνέβης ζῦν ἀληθεία.	Antepirrhema	

Noch kunstvoller ist der Threnos der 'Choephoroi', V. 306—422. Sein Schema läßt sich aus dem Schema der epirrhematiscen Composition folgendermaßen herleiten. Man denke sich das Syzygienpaar *baba* und *dcdc* ineinandergeflochten, sodafs daraus ein ganzes *badabedc* entsteht, auferdem umgebe man jede Ode mit zwei einander entsprechenden lyrischen Strophen; es wird sich daraus das Schema unseres Threnos entwickeln:

*b a a c c d á á a d' b γ c γ d γ c γ'.*

Die epirrhematiscen Composition konnte aus diesem verschlungenen Strophensystem recht gut herausempfunden werden, da nur die Teile *aacc* vom vollen Chor vorgetragen wurden. — Mit solchen Gebilden verglichen nimmt sich die Wespensyzygie noch recht unschuldig aus.

Noch sei die Parodos der 'Medea' erwähnt, deren Composition durch anantistrophische Chorpartien getrübt ist.

3. *Dritte Variation.* Die metrische Form ist derjenigen der beiden ersten Variationen analog; doch werden diesmal die Epirrhemen vom Chor, die Oden vom Agonisten gesprochen. In der Komödie findet diese Verteilung keine Analogie (über Vög. 851 ff. s. unten B. II, § 4). Hieher gehört der Threnos der 'Antigone' V. 801 ff. Der ganze Complex besteht aus zwei Syzygien, die durch ein anantistrophisches Hypermetron geschieden und von einer anantistrophischen Ode beschlossen werden.

- |   |                     |
|---|---------------------|
| V. 801 XOP. Νῦν δ' ἤδη ἴω καὐτὸς . Epirrhema        | } Erste Syzygie.    |
| „ 806 ANT. ὀράτέ μ', ὦ γὰς πατρίας . Ode            |                     |
| „ 817 XOP. οὐκοῦν κλεινὴ καὶ ἔπαινον Antepirrhema   |                     |
| „ 823 ANT. ἤκουσα δὴ λυγροτάταν . . Antode          |                     |
| V. 834 XOP. Ἀλλὰ θεός τοι καὶ θεογεννῆς ἀπλοῦν      |                     |
| • V. 838 ANT. Οἶμοι γελῶμαι. τί με, πρὸς Ode        | } (Zweite Syzygie.) |
| „ 853 XOP. προβάς' ἐπ' ἔσχατον . . . (Epirrhema)    |                     |
| „ 857 ANT. ἔψαυσας ἀλγεινοπάτας . . Antode          |                     |
| „ 860 XOP. céβειν μὲν εὐcéβειά τις . (Antepirrhema) |                     |
| V. 876 ANT. Ἄκλαυτος, ἄφιλος . . . . Epode.         |                     |

Die zweite Syzygie entfernt sich am allerweitesten von den vorbesprochenen; die Hypermetra sind hier iambisch mit binnenkatalektischem Schlufsvers. Sie bildet somit den Übergang von den Syzygien zu den amoebaeischen Stasima, deren Behandlung nicht in den Rahmen unserer Untersuchung gehört.

4. *Vierte Variation.* Auch hier kein Unterschied in der metrischen Form; doch werden die Oden sowohl wie die Epirrhemen von Agonisten vorgetragen. Hieher gehört das zweite Stasimon der 'Andromache' in seinem letzten Teile, V. 501—544.

- |  |            |
|--|------------|
| V. 501 ANΔP. Ἄδ' ἐγὼ χέρας αἵματηράς Ode           | } Syzygie. |
| „ 515 MEN. ἴθ' ὑποχθόνιοι' καὶ γὰρ . . Epirrhema   |            |
| „ 523 ANΔP. ὦ πόσις, πόσις, εἶθε cάν . Antode      |            |
| „ 537 MEN. τί με προσπίτνεις; ἀλίαν . Antepirrhema |            |

5. *Fünfte Variation.* Die Epirrhemen werden durch gewöhn-

liche Trimeter gebildet, die von einem oder mehreren Schauspielern vorgetragen werden. Hieher gehören:

- I 'Sieben' V. 203—244. Chor: Eteokles.  
 $\alpha : 3 = \alpha : 3; \beta : 3 = \beta : 3; \gamma : 3 = \gamma : 3.$
- II 'Sieben' V. 686—711. Chor: Eteokles.  
 $\alpha : 3 = \alpha : 3; \beta : 3 = \beta : 3.$
- III 'Perser' V. 257—289. Chor: Bote.  
 $\alpha : 2 = \alpha : 2; \beta : 2 = \beta : 2; \gamma : 2 = \gamma.$
- IV Aisch. 'Schutzfliehende' V. 346—417. Chor: König.  
 $\alpha : 5 = \alpha : 5; \beta : 5 = \beta : 5; \gamma : 5 = \gamma.$
- V Aisch. 'Schutzfliehende' V. 734—761. Chor: Danaos.  
 $\alpha : 2 = \alpha : 2; \beta : 2 = \beta : 2.$
- VI 'Oidipus auf Kolonos' V. 1447—49. Chor: Oidipus, Antigone.<sup>1)</sup>  
 $\alpha : 5 = \alpha : 5; \beta : 5 = \beta.$

Von diesen sechs Beispielen weisen drei das Antepirrhema der letzten Syzygie nicht auf; womit Pers. 694—702 ( $\alpha : 3$  tr. Tetr. =  $\alpha$ ) verglichen werden kann. In anderen Fällen sind die Oden auch noch mesodisch durch eingelegte Trimeter der Agonisten gegliedert:

- VII Sophokles 'Elektra' V. 1398—1441. Chor: Elektra, Orestes.  
 $9 : \beta : 4 : \beta' : 2 : \beta'' = 6 : \beta : 3 : \beta' : 2 : \beta''.$
- VIII 'Aias' V. 879—973. Chor: Tekmessa.  
 $\alpha : 9 : \alpha' : 4 : \alpha'' : 10 = \alpha : 9 : \alpha' : 4 : \alpha'' : 13$
- IX 'König Oidipus' V. 649—706. Chor: Oidipus, Kreon, Iokaste.  
 $\alpha : 1 : \alpha' : 2 : \alpha'' : 9 = \alpha : 1 : \alpha' : 2 : \alpha'' : 9.$

Auch können umgekehrt dem Schauspieler die Oden, dem Chor die Trimeter gegeben werden.

- X 'Agamemnon' V. 1073—1118. Kassandra: Chor.  
 $\alpha : 2 = \alpha : 2; \beta : 2 = \beta : 2; \gamma : 2 = \gamma : 2; \delta : 2 = \delta : 2.$
- XI 'Aias' V. 348—429. Aias: Chor, (Tekmessa).  
 $\alpha : 2 = \alpha : 2; \beta : 4 : \beta' : 2 = \beta : 4 : \beta' : 2; \gamma : 2 = \gamma : 2.$
- XII 'Herakliden' V. 73—110. Chor, Iolaos, Kopreus.<sup>2)</sup>  
 $2 : \alpha : 2 : 2 : \alpha' : 2 : \alpha'' : 2 : \alpha''' = 2 : \alpha : 2 : 2 : \alpha' : 2 : \alpha'' : 2.$

1) In weiterem Sinne gehört hieher auch Eum. 117 ff.:  $\alpha : 2 = \alpha : 2; \beta : 2 = \beta : 2.$  Die Trimeter spricht Klytaimnestra,  $\alpha\alpha$  sind durch  $\mu\upsilon\gamma\mu\omicron\iota$ ,  $\beta\beta$  durch  $\psi\gamma\mu\omicron\iota$  ersetzt. — 2) Nach der in der Hauptsache überein-

II. Die *Syzygie* als *Epeisodion*. Wurde im Gegenteil das odische Element gegen das epirrhematische zurückgesetzt, so entstand ein Gebilde, das bei der Freiheit der epeisodischen Composition an einer beliebigen Stelle des Dialogs eingeschaltet werden konnte. Übrigens sind solche *Syzygien* keineswegs häufig.

Das glänzendste Beispiel bietet das zweite *Epeisodion* der 'Sieben gegen Theben', jener berühmte Dialog, der die sieben Redepaare des Boten und des Eteokles enthält (V. 369—719). Schon der Anfang mutet uns sehr wohlbekannt an. Es reden die beiden Halbchorführerinnen mit einander.

## HMIX. A.

ὄ τοι κατόπτῃς, ὡς ἔμοι δοκεῖ, στρατοῦ  
 πευθῶ τιν' ἡμῖν, ὦ φίλαι, νέαν φέρει,  
 σπουδῇ διώκων πομπίμους χνόας ποδοῖν.

## HMIX. B.

καὶ μὴν ἀναξ' ὄδ' αὐτὸς Οἰδίπου τόκος,  
 ὤστ' ἀρτίκολλον ἀγγέλου λόγον μαθεῖν·  
 σπουδῇ δὲ καὶ τοῦδ' οὐκ ἀπαρτίζει πόδα.

Es folgt sogleich das *Epirrhema*, die lange Rede des Boten. Diese Verbindung der beiden Tristichen mit der epirrhematischen Composition, ihre Gegenüberstellung, der Parallelismus, der im gleichen Anfang und Ende jedes dritten Verses (σπουδῇ ... ποδοῖν—σπουδῇ ... πόδα) seinen Ausdruck findet — alles das beweist deutlich, daß wir es mit einem *Epirrhemation* zu tun haben. — Was folgt, gliedert sich folgendermaßen.

V. 375 ΑΓΓ. Λέγοιμ' ἄν εἰδώς . . . . .	} Epirrhema	} Erste Syzygie.
„ 397 ΕΤ. κόσμον μὲν ἀνδρός . . . . .		
„ 417 ΧΟΡ. τὸν ἄμὸν νυν ἀντίπαλον . . .	Ode	
„ 422 ΑΓΓ. τούτῳ μὲν οὕτως . . . . .	} Antepirrhema	
„ 437 ΕΤ. καὶ τῷδε κέρδει . . . . .		
„ 452 ΧΟΡ. ὄλοιθ' ὃς πόλει . . . . .	Antode	

stimmenden Verteilung von AKirchhoff und ANauck. Über andere Versuche cf. RArnoldt, die chorische Technik des Euripides S. 138 ff.

V. 457 ΑΓΓ. Καὶ μὴν τὸν ἐντεῦθεν . . . . .	} Epirrhema	} Zweite Sy- zygie.	
„ 472 ΕΤ. πέμποιμ' ἄν ἤδη . . . . .			
„ 481 ΧΟΡ. ἐπεύχομαι τῷ μὲν . . . . .	Ode		
„ 485 ΑΓΓ. τέταρτος ἄλλος . . . . .	} Antepirrhema		
„ 501 ΕΤ. πρῶτον μὲν Ὅγκα . . . . .			
„ 521 ΧΟΡ. πέποιθα τὸν Ζηνός . . . . .			Antode
V. 526 ΑΓΓ. Οὕτως γένοιτο . . . . .	} Epirrhema		} Dritte Sy- zygie.
„ 551 ΕΤ. εἶ γὰρ τύχοιεν . . . . .			
„ 563 ΧΟΡ. ἰκνεῖται λόγος . . . . .	Ode		
„ 568 ΑΓΓ. ἐκτὸν λέγοιμ' ἄν . . . . .	} Antepirrhema		
„ 597 ΕΤ. φεῦ τοῦ Ξυναλλάκκοντος . . . . .			
„ 626 ΧΟΡ. κλύοντες θεοὶ . . . . .		Antode	
V. 631 ΑΓΓ. Τὸν ἑβδομον δὴ . . . . .	} Zwischenscene.		
„ 653 ΕΤ. ὦ θεομανές τε . . . . .			
„ 677 ΧΟΡ. μὴ φίλτατ' ἀνδρῶν . . . . .			

Einen so starren Parallelismus hatten wir selbst in den strengsten Agonen der Komoedie nicht. Der Gedankengang ist rein schematisch; jedes Epirrhema hat die Beschreibung eines der sieben gegnerischen und eines der sieben heimischen Feldherrn zum Gegenstande; diese Beschreibung gliedert sich wiederum in die Beschreibung des Mannes und die Beschreibung seines Schildzeichens.

Weniger auffallend, aber immerhin bemerkenswert ist die Syzygie im vierten Epeisodion des 'Agamemnon' V. 1407—1447. Die Epirrhemen werden von Klytaimnestra vorgetragen.

V. 1407 ΧΟΡ. Τί κακόν, ὦ γύναι . . . . .	Ode	} Syzygie.
„ 1412 ΚΛΥ. νῦν μὲν δικάζεις . . . . .	Epirrhema	
„ 1426 ΧΟΡ. μεγαλόμητις εἶ . . . . .	Antode	
„ 1431 ΚΛΥ. καὶ τήνδ' ἀκούεις . . . . .	Antepirrhema	

In beiden Epirrhemen verantwortet sich Klytaimnestra vor dem Chore wegen des Mordes an Agamemnon, der Parallelismus ist streng eingehalten.

Ähnlich sind die zwei Syzygien im ersten Teile der Exodos der 'Eumeniden' (V. 778—915).

V. 778 XOP.	ἰὼ θεοὶ νεώτεροι . . . . .	Ode	} Erste Syzygie.
„ 794 AΘ.	ἐμοὶ πίθεσθε . . . . .	Epirrhema	
„ 808 XOP.	ἰὼ θεοὶ νεώτεροι . . . . .	Antode	
„ 824 AΘ.	οὐκ ἔστ' ἄτιμοι . . . . .	Antepirrhema	
V. 837 XOP.	Ἐμὲ παθεῖν τάδε, φεῦ . .	Ode	} Zweite Syzygie.
„ 847 AΘ.	ὀργὰς ζυνοίω . . . . .	Epirrhema	
„ 870 XOP.	ἐμὲ παθεῖν τάδε, φεῦ . .	Antode	
„ 881 AΘ.	οὔτοι καμοῦμαι . . . . .	Antepirrhema	

Die Antoden sind blofse Wiederholungen der Oden, eine selbst bei Aischylos singuläre Erscheinung. Die Epirrhemen trägt Athena vor; ins letzte Antepirrhema ist ein Gespräch zwischen ihr und dem Chor eingelegt. Doch ist es ungewiß, ob darin eine Überbelastung des Antepirrhemas zu sehen ist; die Lücke im Epirrhema macht die Entscheidung unsicher.

Ähnlich, wenn auch kürzer ist die Exodos der 'Antigone' (V. 261 ff.). Man könnte freilich diese Exodos auch zur fünften Variation der ersten Gruppe rechnen ( $\alpha : 12 : \alpha : 11 ; \beta : 5 : \beta' : 2 = \beta : 5 : \beta'$ ). Auch werden die Oden von Kreon, die Epirrhemen von ihm, dem Chor und dem Boten vorgetragen.

Umfassender ist die Syzygie im ersten Epeisodion des 'Philoktetes'. Die Epirrhemen enthalten Gespräche zwischen Neoptolemos und Philoktetes; insofern ist wenigstens der Parallelismus gewahrt.

V. 220 ΦΙΑ.	ἰὼ ξένοι, τίνες ποτ' ἐς γῆν	Epirrhema	} Syzygie.
„ 393 XOP.	ὀρεστέρα παμβῶτι Γᾶ . . .	Ode	
„ 403 ΦΙΑ.	ἔχοντες, ὡς ἔοικε . . . . .	Antepirrhema	
„ 507 XOP.	οἴκτειρ' ἄναξ· πολλῶν . .	Antode	

Sehr merkwürdig ist ferner die Syzygie im zweiten Epeisodion des 'Oidipus auf Kolonos'. Sie ist nach dem Schema *baba* componiert, und auf die Antode folgen vier trochäische Tetrameter des mittlerweile herbeigeeilten Theseus. Sie sondern sich vom folgenden trimetrischen Dialog sehr scharf ab; ich denke, es wird — da Sophokles sonst in der Verwendung der Tetrameter sehr sparsam ist — nicht zu kühn sein, sie als die Sphragis der Syzygie zu betrachten.

V. 800 ΚΡ. Πότερα νομίζεις . . . . .	Epirrhema	} Syzygie.
„ 833 ΟΙΔ. ἰὼ πόλις. ΧΟΡ. τί δράς. . .	Ode	
„ 844 ΑΝΤ. ἀφέλκομαι δύστηνος . . . .	Antepirrhema	
„ 876 ΟΙΔ. ἰὼ τάλας. ΧΟΡ. ὄσον . . .	Antode	
„ 887 ΘΗΚ. τίς ποθ' ἢ βοή . . . . .	Sphragis	

Die Handlung ist die Entführung Antigones; die Oden selber sind mesodisch von Trimetern unterbrochen nach dem Schema  $\alpha:5:\alpha' = \alpha:5:\alpha'$ .

Bei Euripides findet sich keine Syzygie. Aber eine entfernte Ähnlichkeit mit einer solchen hat das erste und zweite Epeisodion des 'Hippolytos'.

V. 362 ΧΟΡ. ἄϊες ὦ, ἔκλυες ὦ . . . . .	Ode	} Syzygie
„ 372 ΦΑΙΔ. Τροιζήνιαι γυναῖκες . . . .	Epirrhema	
„ 525 ΧΟΡ. Ἔρωσ, Ἔρωσ. . . . Str. α	} Stasimon	
„ 535 „ ἄλλως, ἄλλως . . . . Ant. α		
„ 545 „ τὰν μὲν Οἰχαλία . . . Str. β		
„ 555 „ ὦ Θήβας ἱερόν. . . . Ant. β		
„ 565 ΦΑΙΔ. σιγήκατ' ὦ γυναῖκες . . . .	Antepirrhema	
„ 669 ΦΑΙΔ. τάλας ὦ κακοτυχεῖς . . . .	Antode	

Hier ist alles anomal; selbst die Oden werden nicht beide vom Chor gesungen.

§ 6. Wir sind nunmehr mit dem anatomischen Teil unserer Aufgabe zu Ende. Der Gliederbau der altattischen Komoedie ist bis in seine kleinsten Wirbel und Knorpel aufgenommen und verzeichnet. Ehe wir von den Functionen dieses Körpers, als er noch am Leben war, ein Bild zu gewinnen versuchen, erscheint es geraten, die Frage nach seinem Sinne, seiner Seele zu beantworten — wofern deren Beantwortung im Bereiche der Möglichkeit liegt.

Die Tragoedie ist episodisch, die Komoedie epirrhematisch componiert; das steht hoffentlich fest. Daneben finden sich in der Tragoedie Syzygien, in der Komoedie Epeisodia; wo kommen diese her? Die einfachste, flachste Antwort würde lauten: die Komoedie hat der Tragoedie die Epeisodia, die Tragoedie der Komoedie die Syzygien entlehnt. Damit ist jedoch gar nichts erklärt; die tragischen Syzygien würden ebensowenig in der Komoedie, wie die komischen Epeisodia



und Stasima in der Tragoedie am Platze sein, beides aus guten Gründen, weil nämlich das Material, der Chor in beiden Kunstgattungen verschieden war. Darüber verweise ich auf den folgenden Abschnitt; einstweilen genüge die Behauptung. Ferner aber läßt sich durchaus nicht sagen, daß etwa die epirrhematische Composition sich besonders gut für die Komödie, die episodische für die Tragoedie eignete; wer das etwa behaupten und am 'Oidipus' und an der 'Eirene' vordemonstrieren wollte, würde Ursache und Wirkung verwechseln.

Ich habe wiederholt im Laufe der Untersuchung die Komödie, wie sie uns bei Aristophanes vorliegt, die ionische Komödie genannt; es ist Zeit, dem Leser über diesen Ausdruck Rechenschaft zu geben. Ich will ihn aber vorher um Nachsicht gebeten haben, wenn ihm die folgenden Seiten nicht in jeder Hinsicht zusagen; es kann nicht meine Absicht sein, hier eine Geschichte der attischen Komödie wie sich gehört zu geben, sondern nur einige Betrachtungen, zu denen die vorstehenden Untersuchungen die Veranlassung gaben; deshalb tritt meine Hypothese nicht mit den Schutz- und Trutzwaffen eines gelehrten Apparates bewehrt auf.

Dem attischen Volke ist von der Geschichte die Mission auferlegt worden, zwischen Aeolodoris und Ias zu vermitteln. Die Ankömmlinge minyischer, boeotischer, ionischer Abkunft schlossen sich weder gegen einander, noch gegen die Ursassen ab, weder die Geschichte noch die Sage weiß von einer gewaltsamen Unterjochung des Landes, beide nur von einer friedlichen Zusammensiedelung. Zwar der Antagonismus mit dem ausgesprochenen dorischen Peloponnes veranlaßte die Athener, ihre ionischen Elemente zu betonen; man darf aber annehmen, daß sie sich ebensogut Aeolier oder gar Dorier genannt hätten, wenn zwischen ihnen und Ionien dauernde Feindschaft bestanden hätte. Ihre Sprache kann weder zu den ionischen noch zu den aeolodorischen Dialekten gezählt werden, sie hält die Mitte zwischen der Weichheit der ersteren und der Knappheit der letzteren. Der dorische und der ionische Baustil fanden auf der Akropolis von Athen einen neutralen, für beide gleich gastfreien Boden; neben dem dorischen Parthenon steht der ionische Erechtheustempel, und in den

Propylaeen sehen wir beide Stile zu einem Ganzen vereinigt. Dafs in der Sculptur die Sache sich ähnlich verhält, läfst sich schon jetzt ahnen, wenn auch im einzelnen vieles zweifelhaft bleibt.

Für die Sprache und bildende Kunst ist der grundlegende Unterschied zwischen Doris und Ias allgemein anerkannt; nicht also für die Musik und die Poesie. Daran ist zweifelsohne der gröfsere Synkretismus schuld, der sich auf diesen beiden Gebieten in der historischen Zeit eingestellt hat. Die Sprache ist an den Wohnort des Stammes gebunden, die Bauwerke bleiben, wo sie aufgerichtet sind, auch die Statuen verändern nicht leicht ihren Aufstellungsort; das Lied dagegen wandert mit seinem unstäten Sänger, und bald auch ohne ihn. Trotzdem läfst sich auch hier ein durchgreifender Dualismus wahrnehmen, und deutliche Spuren weisen auf den Apolloncultus nach der einen, auf den Dionysoscultus nach der anderen Seite hin, die beiden Hauptgötter des dorischen und ionischen Stammes.

Von der dorischen und ionischen Harmonie, von den dorischen und 'ionischen' Tacten, endlich von den dorischen und ionischen Strophen wird unten die Rede sein; hier möchte ich auf den Unterschied zwischen der dorischen Cithermusik und der ionischen Flötenmusik hinweisen. Die Beziehungen sind auch hier unverkennbar; die Cithar ist ebensowohl das Instrument des Apollon, wie die Flöte dasjenige des bacchischen Komos; der Kitharode Terpander gehört dem aeolischen Lesbos und dem dorischen Sparta an, der Aulet Olympos dem ionisch-phrygischen Asien.

Der Aulos war von Anfang an ein selbständiges, die Cithar ein dienendes Instrument; sowie diese nur mit Mühe zu etwas anderem zu verwenden war, als die Stimme des Sängers zu unterstützen, so vertrug sich der erste nur schwer mit dem Gesange, es sei denn, dafs er die zweite Stimme übernahm. Und da der Natur der Sache gemäfs sich keiner selber zur Flöte begleiten kann, und doch gerade die Einsamkeit zum Spiel am meisten einlud, so war für ein 'Lied zur Flöte' nur die Form möglich, dafs der Sänger sich erst praeludierte und dann ohne Begleitung sein Lied sang. So haben

wir uns zweifelsohne die Hirtenlieder vorzustellen, bei denen die Syrinx die Flöte vertrat. Der Kitharode dagegen durfte ungehindert ein Lied an das andere reihen; zu einer Abwechslung mit unbegleitetem Gesang war keine Nötigung vorhanden.

Traten nun zwei zusammen um ihre Lieder zu singen und die Flöte zu spielen, so war die amoebaeische Form die natürlichste; nachdem der eine praeludiert und gesungen hatte, tat der zweite dasselbe; so konnte sich der eine immer während des Spieles und Gesanges des anderen erholen. War damit, wie so oft, ein Wettstreit bezweckt, so bildete je ein und ein Abschnitt ein Ganzes. Dieses Ganze ist nun die Urform der Syzygie; das Spiel des einen entspricht der Ode, sein Gesang — der von vorn herein unbegleitete Gesang ist wohl immer recitativartig — dem Epirrhema, das Spiel des anderen der Antode, sein Gesang dem Antepirrhema; dem Schiedsrichter konnte wohl auch einmal einfallen, sein Urteil in gebundener Rede vorzutragen; damit war die Sphragis geschaffen. Natürlicher, denk' ich, läßt sich der Ursprung der epirrhematischen Composition nicht erklären.

Zwischen dieser Urform und einem Agon der aristophanischen Komoedie liegt freilich eine große Kluft; sie einigermaßen zu überbrücken, dazu könnten uns einige sehr eigentümliche Volkslieder dienen. Vielleicht das merkwürdigste ist der Phallophorengesang bei Aristophanes (Ach. 263 ff.).

Φαλῆς, ἑταῖρε Βακχίου . . .  
 ἔκτωρ σ' ἔτει προσεῖπον ἐς  
 τὸν δῆμον ἐλθὼν ἄμενος,  
 σπονδὰς ποιησάμενος ἑμαυ-  
 τῷ, πραγμάτων τε καὶ μαχῶν  
 καὶ Λαμάχων ἀπαλλαγείς.

πολλῷ γὰρ ἔσθ' ἥδιον, ὦ Φαλῆς, Φαλῆς,  
 κλέπτουσαν εὐρόνθ' ὠρικὴν ὕληφόρον,  
 τὴν Στρυμοδύρου Θραῖτταν ἐκ τοῦ Φελλέως  
 μέσῃν λαβόντ', ἄρανα, κατα-  
 βαλόντα καταγιγαρτίσαι.

Φαλῆς, Φαλῆς,

ἐὰν μεθ' ἡμῶν ζυμπίης, ἐκ κραιπάλης  
 ἔωθεν εἰρήνης ῥοφήεις τρύβλιον·  
 ἦ δ' ἄσπις ἐν τῷ φεψάλῳ κρεμήσεται.

Das Lied ist wohl unvollständig, da der Chor unmittelbar nach dem letzten Verse mit Steinen in die Orchestra einstürmt; sonst würden den Trimetern noch ein paar Dimeter folgen. Höchst merkwürdig sind nun die beiden Tristichen, welche die Dimeter unterbrechen; es macht in der Tat beim Vorlesen den Eindruck, als ob gesungene Teile mit gesprochenen abwechselten. Die gesprochenen erinnern dann auffallend an das Epirrhemation, mit dessen fast kanonischer Stellung in der Komödie es doch auch eine Bewandnis haben muß.<sup>1)</sup> — Nun steht dieses Lied keineswegs vereinzelt da; sehr ähnlich componiert ist das Chelidonizontenlied (TBergk PLG. III, S. 671).

ἦλθ' ἦλθε χελιδῶν . . . .  
 παλάθῃν cὺ προκύκλει  
 ἐκ πίονος οἴκου,  
 οἴνου τε δέπατρον,

1) Es sei mir gestattet, an diese Worte eine kleine Untersuchung über das Epirrhemation anzuknüpfen, die sonst nirgends unterbringen ist. Wir fanden diesen Embryo einer epirrhematischen Syzygie an folgenden Stellen: I. nach der Parodos: 1) Ach. 234 ff. (oben S. 128); 2) Ekkl. 514 ff. (S. 157); 3) Lys. 1037 ff. (Binnenparodos; S. 143), II. nach dem Agon: 4) Ach. 620 ff. (S. 59); 5) Ritt. 461 ff. (S. 28); 6) Lys. 608 ff. (S. 16); 7) Plut. 619 ff. (S. 30), III. vor einer trimetrischen Syzygie: 8) 'Sieben g. Th.' S. 227. Die beiden charakteristischen Eigenschaften dieser durch ihre Stellung unzweideutig gekennzeichneten Kunstform waren, erstens, die Tristichie, zweitens, der Parallelismus. Letzterer hing natürlich mit der Antichorie, überhaupt mit dem Gegengesang zusammen; wo ein solcher nicht stattfindet, findet auch kein Parallelismus statt (Nr. 7); daher vermischen wir ihn auch im ausgeschriebenen Phallophorengesang, wo Dikaiopolis beide Tristicha singt. Wohl finden wir ihn aber im Hymenaeus, der uns mit seinem Doppelchore ein ziemlich vollkommenes Beispiel eines epirrhematisch componierten Liedes liefert. Das Ephymnion Ὑμῆν ὦ Ὑμέναιε, von den Halbchören abwechselnd gesungen, vertritt die Oden; der eigentliche, auf die Halbchöre — d. h. deren Sprecher — verteilte Text stellt die Epirrhemen dar. Am deutlichsten haben wir dieses Verhältnis bei dem von Catull übersetzten Hymenaeus der Sappho, der aus vier Syzygien und zwei ἀπλᾶ besteht. Nachstehend möge die zweite Syzygie folgen:

τυρῶν τε κάνυτρον·  
 καὶ πύρνα χελιδῶν,  
 καὶ λεκιθίταν  
 οὐκ\* ἀπωθεῖται  
 τί δὴ; πότερ' ἀπίωμες, ἢ λαβύμεθα;  
 εἰ μὲν τι δῶσεις· εἰ δὲ μὴ, οὐχ ἔσθήσομεν,  
 ἢ τὰν θύραν φέρωμες, ἢ θοῦπέρθυρον,

<p><i>Halbchor der Jungfrauen.</i></p>	<p><i>Epir- rhema.</i></p>	<p><i>Sprecherin.</i></p>
		<p>{ Hespere, qui caelo fertur crudelior ignis?                  Qui natam possis complexu avellere matris,                  Complexu matris retinentem avellere natam                  Et iuveni ardenti castam donare puellam.                  Quid faciunt hostes capta crudelius urbe?</p>
		<p><i>Chor.</i></p>
		<p><i>Ode.</i> Hymen o Hymenaeae, Hymen ades, o Hymenaeae.</p>
<p><i>Halbchor der Jünglinge.</i></p>	<p><i>Ant- epir- rhema.</i></p>	<p><i>Sprecher.</i></p>
		<p>{ Hespere, qui caelo lucet iocundior ignis?                  Qui desponsa tua firmes conubia flamma,                  Quae pepigere viri, pepigerunt ante parentes                  Nec iunxere prius, quam se tuus extulit ardor.                  Quid datur a divis felicitatis optatus hora?</p>
		<p><i>Chor.</i></p>
		<p><i>Antode.</i> Hymen o Hymenaeae, Hymen ades, o Hymenaeae.</p>

Man beachte den strengen Parallelismus. — Was die Tristichie anbelangt, so finden wir sie gleichfalls in einer sehr altertümlichen Form des Volksgesangs wieder — im Threnos. Ein glänzendes Beispiel hiefür ist der Threnos der Hekabe und Helena um Hektor — der Threnos der Andromache ist ein ἀπλοῦν — II. XXIV 747 ff.; er bildet eine epirrhematistische Syzygie, deren Oden der γόος ἀλιατος der Weiber vertritt, und zwar besteht jedes Epirrhema aus einer Perikope (über diesen Ausdruck cf. unten B, IV, § 1) = 4 tristichischen Strophen (die VV. 769 f. halte ich mit RWestphal, Prol. z. Aesch. 16 u. a. für eine evidente Interpolation). Auch der Parallelismus ist da; Hekabe singt

Ἔκτορ, ἐμῷ θυμῷ παίδων πολὺ φίλτατε πάντων,  
 ἢ μὲν μοι ζωὸς . . . .

Helena singt

Ἔκτορ, ἐμῷ θυμῷ δαέρων πολὺ φίλτατε πάντων,  
 ἢ μὲν μοι πόσις . . . .

Interessant aber ist die Tristichie. Die Terzine hat etwas Anomales, und eben durch diese Anomalie — um mit Aristoteles zu reden — steigert sie den Eindruck von Lust und Leid. Wir finden sie wieder bei dem

ἢ τὰν γυναῖκα τὰν ἔσω καθημέναν·  
 μικρὰ μὲν ἔστι, ῥαδίως μιν οἴσομεν.  
 ἄν δὲ φέρῃς τι,  
 μέγα δὴ τι φέροιο.  
 ἄνοιγ', ἄνοιγε τὰν θύραν χελιδόνι·  
 οὐ γὰρ γέροντές ἐσμεν, ἀλλὰ παῖδια.

Auch dieses Lied scheint nicht vollständig erhalten zu sein. Die gesprochenen Teile haben hier noch einen anderen Unterschied vor den gesungenen; während diese ein für alle Mal festgestellt scheinen und vor jedem Hause gesungen werden konnten, tragen jene den Stempel der Improvisation; nicht jeder Hauswirt wird die Gabe verweigern, nicht in jedem Hause sitzt ein Weib drinnen, so klein, daß selbst Knaben sie forttragen können. Sind aber die gesprochenen Verse improvisiert, so ist es klar, daß sie nicht der Chor, sondern ein einzelner Knabe, vermutlich der Vorsänger gesprochen hat. Und das ist dasselbe Verhältnis, wie es uns auch in der epirrhematischen Composition begegnet. Daß im Phallophorengesang Dikaiopolis allein singt, liegt daran, daß er bei seiner Pompe den ganzen Chor vertritt.

Als drittes Beispiel liefse sich die pseudohomerische 'Eire-sione' anführen; leider ist diese am Schlusse verstümmelt.

Es ist demnach wahrscheinlich, daß sich die epirrhematische Composition aus dem Flötenspiele entwickelt hat, und damit ist zugleich ihr ionischer Ursprung wahrscheinlich gemacht. Wichtig ist aber, daß Aristophanes selber die Richtung, der er huldigte, in bewußtem Gegensatz gegen die Richtung seiner Gegner als die einheimische bezeichnete. (Wesp. 1022)

οὐκ ἄλλοτρίων, ἀλλ' οἰκείων Μουσῶν στόμαθ' ἠνιοχίας.

Seine eigene Richtung besteht nun, wie gesagt, aus zwei Ele-

---

einigen Volke, das seit den Griechen die Totenklage gepflegt hat — bei den Corsen, deren trochäische voceri aus lauter dreizeiligen (oder, den Tetrameter in zwei Dimeter getrennt, sechszeiligen), dreifach gereimten Strophen bestehen. Beispiele genug hat Tommaseo in seinen *Canti corsi* (Bd. II der *Canti popolari*) gesammelt, und FGregorovius (*Corsica* II, 52 ff.) hat eine Anzahl ins Deutsche übersetzt.

menten, dem märchenhaften und dem persönlich-politischen. Schöpfer der Märchenkomoedie ist — das Wort 'Schöpfer' im antiken Sinne verstanden — Magnes. Alles was wir über den Charakter seiner Komoedien wissen, ist in den Versen des Aristophanes enthalten (Ritt. 522 f.)

πάσας δ' ὑμῖν φωνὰς ἰεῖς καὶ ψάλλων καὶ πτερυγίζων  
καὶ λυδίζων καὶ φηνίζων καὶ βαπτόμενος βατραχείοις . . .

Es muß betont werden, daß Aristophanes hier die Musik des Magnes meint, nicht etwa die Ausstattung des Chores; die Worte *πάσας φωνὰς ἰεῖς* gestatten nur die verlangte Interpretation. Magnes ahmte also in seiner Musik Vogelgesang und Wespensummen und Froschgequak (?) nach, liefs hin und wieder seine Lieder auf dem Barbiton begleiten und componierte in der lydischen Tonart — kurz, er war durch und durch ein ionischer Musiker. Die mimetische Musik scheint bei ihm eine Ausbildung erlangt zu haben, die nur mit Hilfe des Aulos möglich war. Und daß auch der Inhalt seiner Komoedien phantastisch war, das wird durch die Erwähnung des Vogelgesanges und des Wespengesummes klar.

Seine Nachfolger waren Krates und Pherekrates. Die beiden scheinen — von der ionischen Richtung — die Märchenkomoedie ausschliesslich cultiviert zu haben, ohne jede Beimischung des persönlichen Elementes; denn, daß die erhaltenen Fragmente so überaus zahm sind, ist sicher kein Zufall; das kann die Vergleichung mit den Bruchstücken des Kratinos und Eupolis lehren.

Kratinos war es, der in unmittelbarem Anschluß an Archilochos das persönlich-politische Element in die Komoedie einführte. Seine erste Komoedie scheinen die 'Archilochoi' gewesen zu sein, eine Antrittskomoedie im besten Sinne des Wortes. Es verlohnt sich der Mühe, etwas auf den Inhalt derselben einzugehen. Nach der gewöhnlichen Meinung hätte die Komoedie den Wettstreit Homers, Hesiods und anderer enthalten, der Chor hätte aus *personatis Archilochis, i. e. censoribus acerbissimis* bestanden, daneben wäre Archilochos selber aufgetreten. Allerdings scheint Homer aufgetreten zu sein (cf. Fgm. 2 K.), aber der Inhalt der Komoedie war ein anderer. Sehr kostbar ist Fgm. 6.

εἶδες τὴν Θασίαν ἄλμην οἱ ἄττα βαῦζει,  
 ὡς εὔ καὶ ταχέως ἀπετίκατο καὶ παραχρήμα·  
 οὐ μὲν τοι παρὰ κωφὸν ὁ τυφλὸς ἔοικε λαλήσαι.

Die 'thasische Brühe' ist anerkanntermaßen Archilochos; er hat seinem Gegner eine schlagende Antwort gegeben und der Zeuge sagt lobend 'wahrlich, der Blinde scheint zu keinem Tauben geredet zu haben'. Also der 'nicht Taube' ist Archilochos; wer ist aber 'der Blinde', sein Gegner? ich denke — da die Anwesenheit Homers einmal bezeugt ist — kein anderer als eben der 'blinde Sänger'. Der Wettstreit des Archilochos mit Homer war demnach der Inhalt der 'Archilochoi'; hier haben wir das nachweislich älteste Beispiel jener Zusammenstellung der beiden Väter der griechischen Poesie; zugleich das älteste Beispiel jener Unterweltskomoedien, von deren Inszenierung uns die 'Frösche' einen Begriff geben. Dafs der Wettstreit ein litterarischer war und mit dem Siege des Archilochos endete, sehen wir leicht ein; ebenso, dafs Archilochos hier statt des Kratinos steht. Aber wen vertritt Homer? Offenbar die dem Kratinos feindliche, die nichtionische Richtung der Komoedie, die mythologische und ethisch-socialle Komoedie, für deren Archeget der Dichter der Odyssee und des Margites mit demselben Rechte gelten konnte, wie Archilochos für den der persönlich-politischen Komoedie.

Diese nichtionische Richtung wird nun auch wohl dieselbe sein, die Aristophanes im Sinne hatte, als er nicht fremde, sondern heimische Musen zu zügeln behauptete.<sup>1)</sup> Sie ist sicher dieselbe; denn an anderen Stellen drückt sich der Dichter deutlicher aus, er spricht vom 'kauenden Herakles', von 'Herakles, der um sein Mahl betrogen wird', vom geprügelten und getrösteten Sklaven, von Fackelzügen und ioû-Rufen, vom 'Nüssewerfen', von gepäcktragenden Sklaven — kurz, vom ganzen Haushalt der mythologischen und ethisch-socialen Komoedie, die sich sonst auf der Bühne breit zu machen pflegte und von ihm mit Schimpf und Schande ausgetrieben worden sei — letzteres wird natürlich nicht allzuwörtlich zu nehmen sein.

1) Ebenso möchte ich Eupolis Fgm. 357 K deuten.



Er nennt eine solche Komoedie einmal 'einen aus Megara gestohlenen Schwank'. Und da auch sonst von einer 'megarischen Komoedie' die Rede ist, so nahm man früher treuherzig an, auf der Bühne von Megara wäre tatsächlich diese Gattung der Komoedie im Schwange gewesen; zumal uns ausdrücklich überliefert wird, mit dem Megarer Susarion wäre die Komoedie nach dem attischen Ikaria gewandert. Zuerst hat UvWilamowitz<sup>1)</sup> diese ganze Überlieferung zu verdächtigen gesucht, und wie es scheint mit Erfolg. Die megarische Komoedie ist nichts als eine Fiction, die der freundnachbarlichen Gesinnung der Athener verdankt wird; *sie wird nicht in Megara gespielt, sie spielt in Megara.*

Es könnte den Anschein haben, als ginge uns diese ganze Frage hier nichts an. Aber da ich einmal von einer fremdländischen Richtung gesprochen habe, die auf der attischen Bühne cultiviert worden sei, da ich dem ionischen Stile der Komoedie einen — vorläufig — nichtionischen gegenübergestellt habe, muß ich auch nachweisen können, wo er hergekommen sei. Man könnte freilich sagen, aus Syrakus<sup>2)</sup>; die Komoedie Epicharms deckt sich ja ziemlich mit der nichtionischen Richtung der attischen Komoedie. Dagegen muß ich aber einwenden, daß wir in diesem Falle bei Aristophanes Spuren einer Bekanntschaft mit Epicharm finden würden. Tatsächlich wird der Name Epicharms vor Plato überhaupt nicht erwähnt; und da wir von Plato wissen, daß er zuerst die Mimen Sophrons nach Athen gebracht hat<sup>3)</sup>, so liegt nichts näher als die Vermutung, daß er auch den Komoedien Epicharms denselben Dienst erwiesen habe. Jedenfalls halte ich es nicht für erlaubt, einem solchen Holzweg zu Liebe die breite Strafse der Überlieferung zu verlassen. Diese Strafse ist aber durch UvWilamowitz gesperrt worden; untersuchen wir also die Schranken.

'Zwischen Megara und Athen bestanden ewige Reibereien; der Megarer war dem Athener die Verkörperung der ver-

---

1) Herm. IX, 319 ff. — 2) Diese Annahme erfreut sich auch einiger Beliebtheit; Thaspe macht sogar den Krates zu einem Schauspieler Epicharms (de Crat. et Pherecr. 10). — 3) Suid.; Diog. 3, 18.

schlagenen Gemeinheit; ein schlechter, gemeiner Witz konnte sehr wohl ein Megarerwitz; eine aus solchen Witzen bestehende Komoedie sehr wohl eine megarische Komoedie heißen'. Das will ich zugeben, wenn mir auch nicht recht eingeht, wie sich bei allen Reibereien der Begriff 'Berliner Posse' ohne die positive Grundlage des Wallner-Theaters hätte entwickeln können. 'Susarion und seine Wanderung nach Ikaria beruht auf reiner Erfindung, denn Aristoteles weiß nichts davon, und *dem Aristoteles vindiciere ich in litterarhistorischen Tatsachen einfach die Unfehlbarkeit*. Ich nicht; es wäre doch schlimm, wenn wir alle Nachrichten, die auf Eratosthenes, Didymus u. a. zurückgehen, bloß deswegen verwerfen müßten, weil Aristoteles von ihnen nichts gewußt hat, — selbst wenn wir nachweisen könnten, daß er sie tatsächlich nicht wußte, und nicht etwa bloß verschwieg. Ich werde deswegen nicht an die Existenz des Susarion, des Sohnes Philins aus Tripodiskos glauben, ebensowenig freilich sie einfach verwerfen; ich halte diese Überlieferung für eine Wandersage, wie so viele andere; 'Susarion bringt die Komoedie von Megara nach Ikaria' klingt ebenso wie 'Oxylos führt die Aetoler von Aetolien nach Elis'. Endlich 'Aristoteles spricht zwar von den Ansprüchen der Megarer auf die Komoedie, aber er selber glaubt nicht daran'. Daß er daran nicht glaubt steht bei ihm weder in noch zwischen den Zeilen zu lesen; uns genügt aber, daß die Ansprüche der Megarer zur Zeit des Aristoteles bestanden. Nach UvWilamowitz müßte man annehmen, Athen hätte Megara zum Schimpf eine Komoedie angedichtet, und die Megarer hätten darin einen Stolz der Vaterstadt erblickt; da muß ich aber gestehen, daß ich an die Realität eines so spafshaften Sachverhältnisses nicht recht glauben kann.

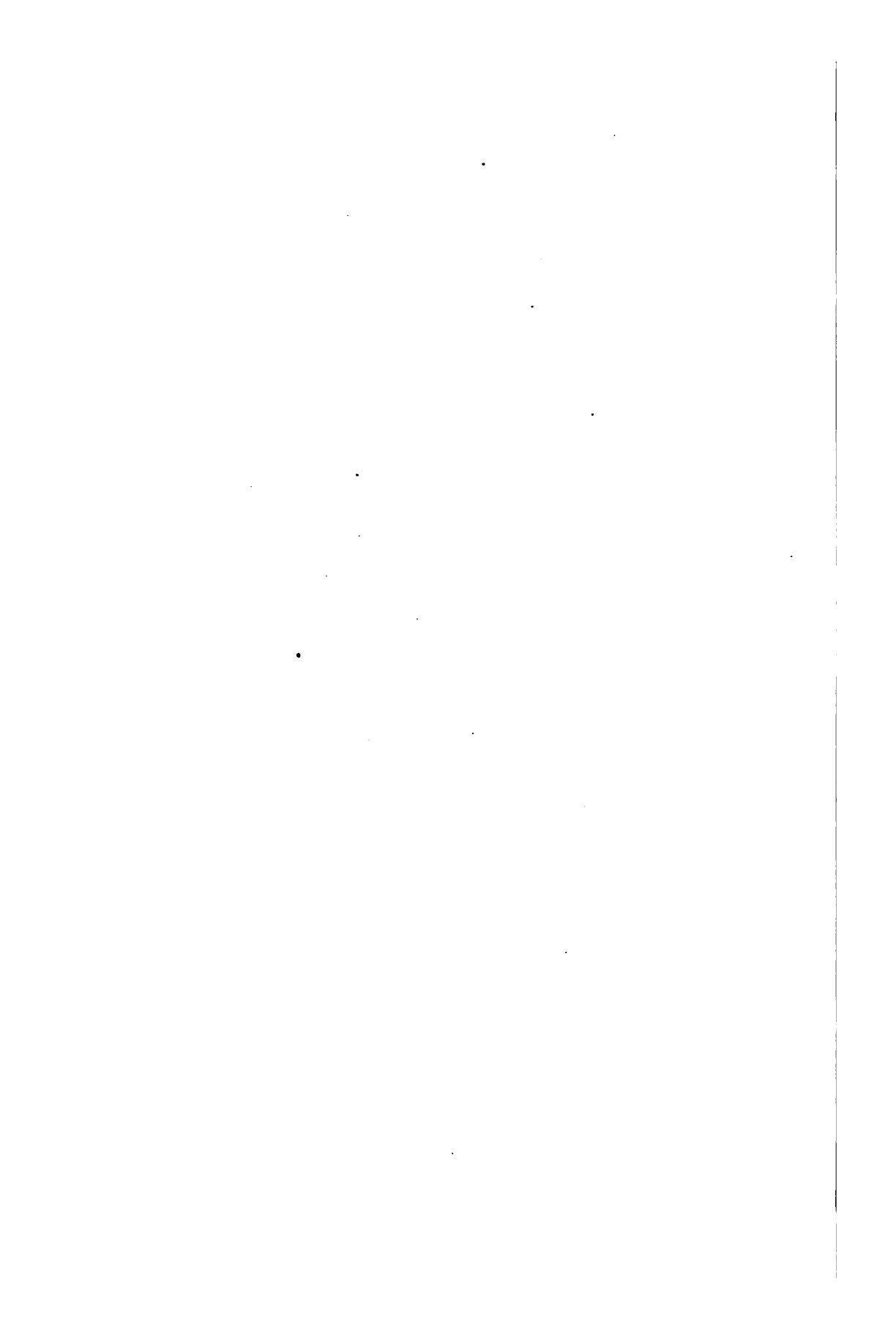
Ich bleibe beim alten. Die megarische Komoedie hat existiert, sie hat sich nach Attika hinüberverzweigt und dort jene nichtionische Richtung der Komoedie erzeugt, die ich jetzt nicht anstehe die dorische Komoedie zu nennen. Auf der Bühne des Dionysostheaters, sowie oben auf der Akropolis, traf der dorische Stil mit dem ionischen zusammen.

Ist nun die Annahme zu kühn, daß eben diesem dorischen Stil der Komoedie die episodische Composition entstammt,

die für die handelnde Komoedie, wie die dorische es von Anfang an gewesen ist, die einzig mögliche war? Dafs die ionische Komoedie, sowie sie sich im Inhalt von der dorischen beeinflussen liefs (cf. Herakles in den 'Vögeln' u. a.) ohne doch ihre Eigenart als persönlich-politische Komoedie oder Märchenkomoedie deshalb aufzugeben — dafs sie auch hin und wieder ihre Formen entlehnte, ohne doch im Grofsen auf ihre angestammte Form, die epirrhematische Composition zu verzichten?

Müfsten wir nun nicht, um die Syzygien in der Tragoedie zu erklären, eine ionische Tragoedie annehmen? Ich sage, ja — aber blofs um zu zeigen, dafs ich mir dieses Einwandes bewufst bin. Diese Annahme zu begründen, ist hier nicht der Ort; es würde uns viel zu weit führen.

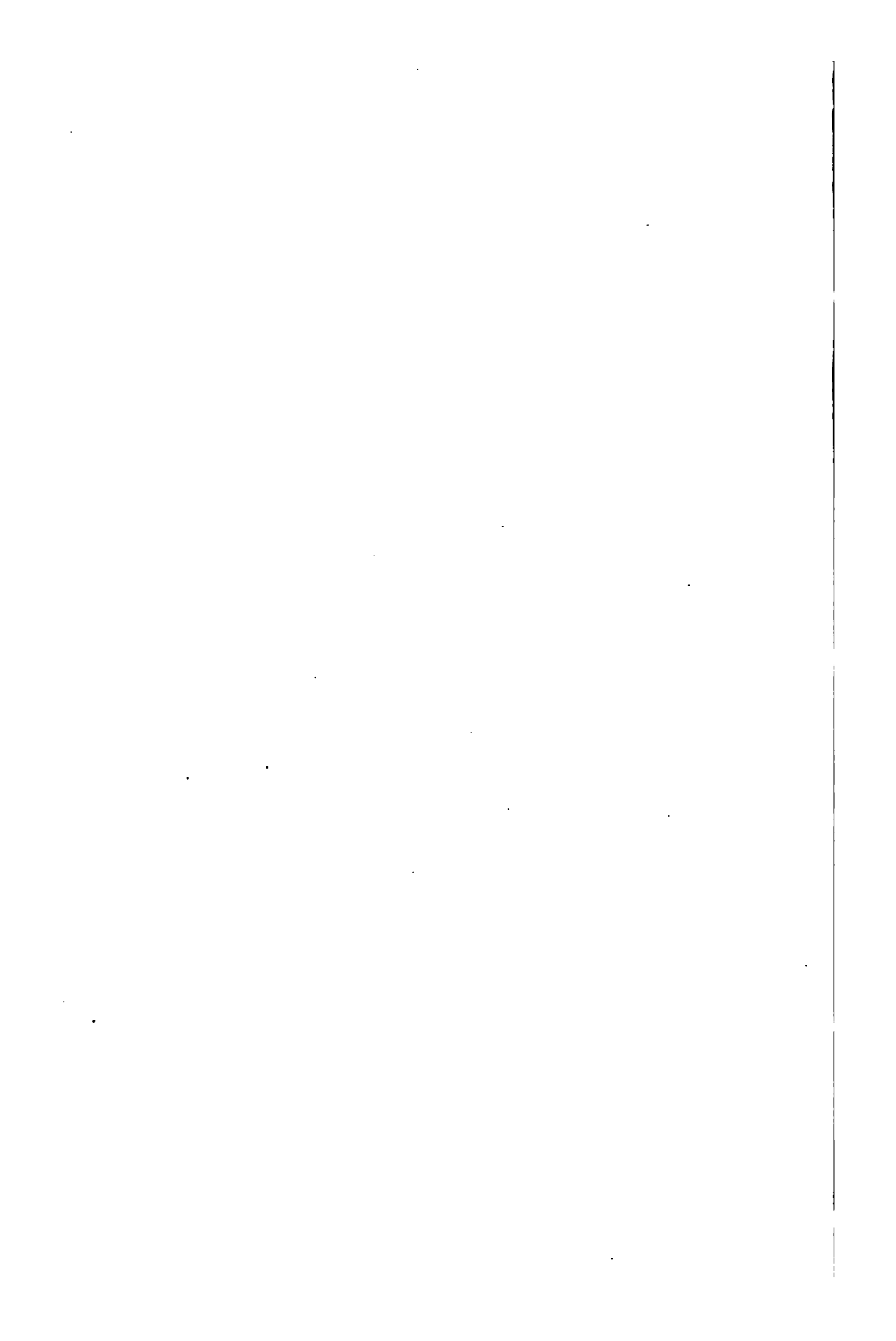
---



ZWEITER THEIL.

---

DAS MOMENT DER CHOREUTIK.



## Erster Abschnitt.

### Die Antichorie.

Es läßt sich keineswegs behaupten, daß das philologische § 1. Publicum den Fragen, über welche dieser Abschnitt sowie die drei folgenden handeln, ein besonderes Interesse entgegenbrächte; man pflegt sie, wenn es auch nicht ausgesprochen wird, im Stillen als solche zu betrachten, bei denen 'nichts herauskommt'. Auch ist diese Überzeugung viel zu fest eingewurzelt, als daß der Verfasser mit der bloßen Behauptung, daß ihm wenigstens denn doch für dieses und jenes eine präcisere Antwort, für anderes zum mindesten eine größere Klarstellung möglich erscheine, viel dagegen ausrichten könnte. Es scheint mir daher notwendig, zuvörderst den Grund zu nennen, warum ich an der Erledigung solcher längst aufgegebenen Fragen noch nicht verzweifle.

Dieser Grund ist in der genauen Abgrenzung der zu durchforschenden Wissenssphaere enthalten. Bei den Arbeiten meiner Vorgänger — denen gegenüber mir übrigens, das will ich ein für allemal erklärt haben, jede Überhebung fern liegt — muß über das Zuviel oder über das Zuwenig geklagt werden. Es ist zuviel, wenn die Komoedie mit der Tragoedie zusammen einer wissenschaftlichen Prüfung unterworfen wird; die Ergebnisse des ersten Teiles dieser Schrift zeigen deutlich genug, warum dieses Verfahren nur zu Trugschlüssen und Confusion führen kann. Andererseits ist es aber auch verfehlt, von den vier Fragen, welche zusammengenommen die Physiologie der altattischen Komoedie bilden, eine beliebige herauszugreifen und isoliert zu behandeln, auch wenn man die übrigen noch so competenten Bearbeitern überlassen zu haben glaubt. Davon gar nicht zu reden, daß mancher seine

Meisterschaft in der größtmöglichen Beschränkung zeigen will und sich bescheidet, beispielsweise über den Chor der 'Schutzflehenden' zu schreiben. Dieses Verfahren hat auch einen hübschen Namen; man nennt es 'Bausteine zusammentragen'. Schade nur, daß solche Bausteine zu einander nicht passen und den Bauplatz in lästiger Weise beengen, so daß der Baumeister mit dem Ausscheiden, Ordnen und Zurechtbehauen derselben weit mehr Kraft und Zeit verliert, als wenn er sie auf eigene Hand aus den Steinbrüchen der Tradition zu holen gehabt hätte. Das wird man von den vorliegenden Untersuchungen nicht sagen können; es sind nicht vereinzelt Blöcke, die dem Baumeister zur Verfügung gestellt werden, sondern ein ganzer wohlgefügter Gewölbeunterbau, dessen einzelne Quadern sich gegenseitig stützen und tragen.

§ 2. Nach dieser Erklärung dürfen wir der ersten der zu erledigenden Fragen näher treten. Welche Glieder des Chores haben die Chorgesänge vorgetragen? An sich sind auf diese Frage ebensoviele Antworten möglich, als die Anzahl der Chorglieder — Koryphaios, Halbchorführer, Stoichosführer (Kraspediten), Zygonführer, Einzelchoreuten, Zyga, Stoichoi, Hemichorien und Gesamtchor — Combinationen gestattet.

An die Mitwirkung von Einzelchoreuten hat, teilweise an GHermann<sup>1)</sup> sich anlehnend, RArnoldt<sup>2)</sup> gedacht. Ihre Beteiligung nimmt er an — ich behalte meine Nomenclatur bei — in der ganzen Parodos der 'Acharner' (V. 204—346), 'Wespen' (V. 230—487), 'Vögel' (V. 310—450) und 'Lysistrate' (V. 254—386), der halben Parodos der 'Eirene' (V. 301—519), der zweiten Parodos der 'Thesmophoriazusen' (V. 655—727) und 'Ekklesiazusen' (V. 478—503), der Parodos und dem Nebenagon der 'Ritter' (V. 247—497) und der Parabase der 'Lysistrate' (V. 614—705). Die Frage einer nochmaligen

1) De choro Vesperum. Das Nötige über und gegen diese Schrift hat RArnoldt (Chorpartien S. 1 ff.) gesagt. — 2) In drei kleineren Abhandlungen; zuletzt zusammenfassend: 'die Chorpartien bei Aristophanes scenisch erläutert'. — Nur in einem Fall (Fr. 397—413) läßt er die Zyga paarweise auftreten; doch ist dieser Fall bereits durch das S. 145 ff. Gesagte erledigt.



Prüfung zu unterwerfen ist hier um so mehr angezeigt, als die Resultate RArnoldts eine gerechte Würdigung noch nicht erfahren haben.<sup>1)</sup>

Die Annahme, -dafs die Choreuten bei Aristophanes einzeln zum Vortrage gekommen seien, beruht — das lehrt die Geschichte der Frage — vor allen Dingen auf der Analogie der aeschyleischen Chorgesänge. Bei Aischylos ist die Erscheinung durch GHermann, FBamberger u. a. als Princip sicher erwiesen, und da der Ansicht, dafs die Komoedie Nachbeterin der Tragödie gewesen sei, noch niemand entgegengetreten war, so lag es nahe, auch bei ihr den Einzelvortrag wenigstens als wahrscheinlich vorzusetzen. Für uns ist freilich gerade diese Analogie eine schlechte Empfehlung, falls es mir gelungen ist, durch das Dargelegte den Leser von der Ureigentümlichkeit der komodischen Composition zu überzeugen. Doch möchte ich durch Überbelastung der einzelnen Pfeiler mein Gebäude nicht gefährden; lassen wir einstweilen die Analogie der Tragödie gelten. Bei Aischylos kommt der wechselnde Einzelvortrag — das hat NWecklein<sup>2)</sup> für mich wenigstens überzeugend dargetan — nur in nichtantistrophischen Chorgesängen vor. Das findet nun bei Aristophanes keine Analogie; die von RArnoldt herangezogenen Stellen sind — die wenigen ἀπλᾶ ausgenommen — alle antistrophisch.

Doch hat der Senker der aeschyleischen Tragödie in dem fremden Boden der aristophanischen Komoedie mittlerweile starke Wurzeln gefafst; wir nehmen ihm nichts an Lebens-

---

1) Weder die Abfertigung bei CMuff (üb. d. Vortrag der chorischen Partien b. Aristophanes S. 121 ff.), noch die kurze Anerkennung LC. 1874 Sp. 175, noch die etwas farblose Besprechung von WChrist (Teilung des Chors im attischen Drama, passim) kann dafür gelten. Auch die eingehendere Recension von NWecklein (Zft. f. Gymn. w. 1873) geht zu wenig ins Einzelne. Übrigens hat CMuff später (die chorische Technik des Sophokles S. 14 ff.) seine Opposition aufgegeben und die Aufstellungen RArnoldts in ihrem ganzen Umfange zu den seinigen gemacht. — 2) Über die Technik und den Vortrag der Chorgesänge des Aeschylus, Fl. Jb. Suppl. 13, 215 ff. Seine Aufstellungen, soweit sie mit der hier angeregten Frage zusammenhängen, gegen CMuff, Fl. JB. 1883, in Schutz zu nehmen, dünkt mich unnötig, da das Ganze für uns nur eine secundäre Bedeutung hat.

kraft, wenn wir ihn vom Mutterbaume abschneiden. Betrachten wir also diese Wurzeln.

*Allen genannten Szenen ist, meint RArnoldt, durchgängig der Charakter höchster Aufregung des Chors und tätiger Teilnahme an den Vorgängen auf der Bühne gemeinsam; einem solchen Charakter scheint es am meisten zu entsprechen, wenn jeder Choreut einzeln seinen Gefühlen Worte zu leihen Gelegenheit findet.* Das würde freilich der höchste Naturalismus verlangen. Warum sollen wir aber von vornherein über die andere, idealisierende Auffassung den Stab brechen, wonach der Chor, ein vierundzwanzigfach zurückgestrahltes Spiegelbild einer einzigen Person, von einerlei Gefühlen beseelt, in einerlei Worten und Tönen seine Seele ergießt? Nach experimentellen Dramen würden wir ohnehin bei den Alten umsonst suchen; solche dulden den Chor überhaupt nicht. Aber wir kommen bei Gelegenheit eines Beweises ad hominem noch darauf zurück.

Weiter. *Aufforderungen, Anreden, Befehle, Fragen* → oft mit *Namennennung* — *sprechen, wo sie vorkommen, gegen die Annahme eines Gesamtvortrags.* Das gebe ich von Herzen zu. Wer z. B. glaubt — und es giebt solche<sup>1)</sup> — daß Verse wie

ὦ Στρυμόδωρε Κορθυλεῦ, βέλτιστε συνδικακτῶν  
Χαρινάδης ἄρ' ἔστι που νταῦθ' ἢ Χάβης ὁ Φλυεύς;

vom Gesamtchor vorgetragen worden seien, darunter also auch von Strymodoros, Charinades und Chabes, so daß ersterer sich selbst nach seinen Kameraden, letztere einen Kameraden nach sich selbst fragen würden — den muß ich ersuchen, noch mehr Beispiele beizubringen, die das Absurdum zum Gesetz der altattischen Komoedie erheben, und dann mit dem manum de tabula das gute Beispiel zu geben; denn Absurda sind kein Gegenstand wissenschaftlicher Forschung. Aber das beweist noch nicht den wechselnden Einzelvortrag aller Choreuten. RWestphal z. B. nimmt für solche Fälle den Vortrag des Koryphaios an.

Nun kommt aber die ἱερὰ ἄγκυρα RArnoldts. *Die Auf-*

1) JRichter, *Vespae*, proll. S. 64 f. Auch hier spukt natürlich die unselige aristotelische Definition der Parodos.

forderungen, mit denen die Choreuten sich zu eiligem Erscheinen und Marsche anfeuern, wiederholen sich innerhalb weniger Verse so oft, daß sie unmöglich von ein und derselben Person können ausgegangen sein, weder vom ganzen Chore, noch vom Chorführer allein.<sup>1)</sup> Unmöglich, in der Tat? Wenn der Führer einer Compagnie in schnellem Marsche, wobei begreiflicher Weise bald der eine, bald der andere zurückbleibt, die Lässigen immer wieder zu größerer Eile antreibt — was können wir darin sonderbar, geschweige denn 'unmöglich' finden? Was RArnoldt an der Wespenparodos auffällt, gilt in gleicher Weise von den VV. 242 ff. der 'Ritter'

ἄνδρες ἰππῆς, παραγένεσθε· νῦν ὁ καιρός· ὦ Cίμων,  
 ὦ Παναίτι, οὐκ ἐλάτε πρὸς τὸ δεξιὸν κέρας;  
 ἄνδρες ἐγγύς· ἄλλ' ἀμύνου, κάπαναστρέφου πάλιν.  
 ὁ κονιορτὸς δῆλος αὐτῶν ὡς ὁμοῦ προκειμένων.  
 ἄλλ' ἀμύνου καὶ δίωκε καὶ τροπὴν αὐτοῦ ποιοῦ.

Auch hier haben wir innerhalb weniger Verse der Wiederholungen genug; und doch steht selbst RArnoldt nicht an, sie dem einzigen Demosthenes zu geben. — Anderwärts legt RArnoldt auf Wiederholungen des ganzen Gedankens Gewicht<sup>2)</sup>; so sollen sich in 'Wespen' III die beiden Gedanken 'du bist ein Tyrann!' und 'wir werden dich schon strafen', in 'Acharner' II 'du hast dich mit den Lakonern verbündet!' und 'du sollst uns büßen!' wiederholen. Auch das macht den Vortrag durch eine Person unmöglich. Seltsamer Schluss! in wieviel Teile sollen wir denn den alten Strepsiades zerlegen, der im Nebenagon und dessen Proagon doch auch nur denselben Gedanken τὸν πατέρα τύπτεις! unzählige Mal variiert, oder den Probulen mit seinem immer wiederholten δεινὸν γε λέγεις? — Was endlich die von RArnoldt betonten Gedankensprünge anbelangt, so weisen deren z. B. die ῥήσεις des Dikaiopolis die

1) S. 7, mit besonderer Bezugnahme auf die Parodos der 'Wespen'.  
 — 2) Anderswo (die chorische Technik des Euripides S. 140) sagt RArnoldt freilich: *die wiederholte Einschärfung aber des bedeutsamsten Gedankens am Schluss kann auch im Munde derselben Person nicht befremden*. Oder sollte der Nachdruck auf *am Schluss* liegen? Dann möchte ich nach der Logik fragen.

Fülle auf. Eins scheint er mir aber mit Recht hervorzuheben; dieselbe Person, welche die auf S. 252 ausgeschriebene Frage an Strymodoros gerichtet hat, kann nicht zugleich die Antwort πάρεσθ', ὃ δὴ λοιπόν γ' ἔτ' ἔστιν gesprochen haben; an dieser Stelle ist deutlich eine Commissur zu erkennen, die ich oben zur Scheidung des Epirrhemas vom Antepirrhema benutzt habe.

Doch liegt es mir fern, eine Arbeit wie die RArnoldts mit dem Gesagten abgefertigt haben zu wollen. Er hat Anrecht darauf, daß vor allen Dingen seine Resultate geprüft werden.

RArnoldt teilt jede der oben genannten Parteien in 24 bezw. 48 ('Wespen', 'Eirene') oder 12 ('Lysistrate'-Parodos, 'Thesmophoriazusen', 'Ekklesiazusen') Kommata ein, die der einfachen, oder doppelten, oder halben Anzahl der Choreuten entspricht. Dabei ergibt sich die auffallende Erscheinung, daß die metrische Gliederung der Parteien bald der Gliederung des Chors nach Zyga, bald der nach Stoichoi entspricht. So hat von den 4 metrischen Teilen von 'Wespen' I jedes 6 Kommata, ganz 'Acharner' II (abg. vom Kommation) 20 Kommata, von denen je vier auf die Oden kommen. In der Tat ein seltsames Zusammentreffen — wenn es nur ungezwungen wäre! Das ist es aber in den seltensten Fällen, und auch da ist nur soviel wahr, daß bei den amoebaeischen Oden der Chor bald 3 (also mit der Antode zusammen 6 = Stoichos) bald 4 (= Zygon) mal zur Sprache kommt, was in dem geringen Umfang jener Oden seinen natürlichen Grund hat. Die übrigen Fälle lassen sich in zwei Rubriken unterbringen. Zur ersten gehören die nichtamoebaeischen Oden und Epirrhemen; da ist die Einteilung willkürlich, da alle Kriterien zu einer rationellen Scheidung der Kommata fehlen. Symmetrie der Kommata wird nicht verlangt; daß ein Komma erst mit dem Verse abschliesse, auch nicht (Ach. 324); es bleibt — die Interpunction, und der äußerst schwanke Begriff 'Sinnesabschnitt'.<sup>1)</sup> Was

1) Wie viel Sinnesabschnitte bilden z. B. die Worte des Chores (Wesp. 309 ff.) ἀπαπαί, φεθ, ἀπαπαί, φεθ, μὰ Δι' οὐκ ἔγωγε νῦν οἶδ' ὅπόθεν γε δείπνον ἔσται? Bei RArnoldt zwei. Warum nicht drei, oder vier, oder fünf?

hindert uns nun, z. B. den ersten Abschnitt von 'Wespen' I statt in 6 vielmehr in 7, 8, 9 oder 10 Kommata (V. 230, 231, 232, 233, 235, 240, 241, 242, 244 b, 246) zu zerlegen? Die Unwahrscheinlichkeit würde um nichts größer werden. — Zur zweiten Rubrik gehören die amoebaeischen Epirrhemen. Hier würde sich ein ganz sicheres Kriterium finden, da die Partie des Chors durch das Dreinreden der Agonisten gegliedert ist; aber mit dieser Gliederung kann RArnoldt nichts anfangen. So haben die Epirrhemen von 'Wespen' III zehn Kommata; RArnoldt kann aber nur sechs brauchen. Also giebt er das erste dem Bdelykleon (V. 416)

ὠγαθοί, τὸ πρᾶγμ' ἀκούσατ', ἀλλὰ μὴ κεκράγατε  
 νῆ Δί' ἔς τὸν οὐρανὸν γ', ὡς τόνδ' ἐγὼ οὐ μεθήσομαι.<sup>1)</sup>

Aber sollte es RArnoldt wirklich entgangen sein, daß der Gebrauch von νῆ Δία in negativen Sätzen absolut ungriechisch ist? Und damit ist auch bloß ein Komma weggeschafft; es bleiben noch drei überzählige. Diese giebt RArnoldt dem Koryphaios, der sie *aufser der Reihe* spricht. Meinetwegen; aber kann unter solchen Umständen die Rede sein von jenem *sicheren Anhalt jener rücksichtslosen Controle, welche nur die Zahl und die Berechnung zu bieten im Stande ist*, und auf welche sich RArnoldt S. 29 nicht wenig zu Gute tut? — In den Epirrhemen von 'Acharner' II haben wir zehn Kommata des Chors, wir brauchen aber zwölf. Daher spaltet RArnoldt das Distichon V. 333 f. in zwei Kommata und giebt damit das einzige Kriterium auf — die Gliederung durch die Zwischenreden des Agonisten. Nun wäre nur noch eins notwendig; RArnoldt giebt V. 324 μηδαμῶς, ὠχαρνικοί dem Chor, so daß jetzt ein Komma gar unter drei Choreuten verteilt wird.<sup>2)</sup>

1) Bei der Gelegenheit möchte ich bemerken, daß JRichter mit vollem Recht den Handschriften folgt und den ersten Vers Bdelykleon, den zweiten dem Chor giebt. Die anderen nehmen am Worte μεθήσομαι Anstoß; weil es Bdelykleon ist, in dessen Gewalt sich der Alte befindet, deshalb kann der Chor das Wort 'unmöglich' gebrauchen. Aber man vergleiche doch nur Fr. 850, wo Euripides das Wort gebraucht, obgleich der Thron im Besitz des Aischylos ist; man sieht daraus, daß μεθέσθαι überhaupt 'aufgeben' bedeutet. Zur Wendung vgl. auch Ach. 340. —  
 2) Eine unnötige Gewalttätigkeit; warum spaltet RArnoldt nicht lieber

Jetzt ist die ganze zweite Parodos mit Ausnahme des Kommations unter fünf Zyga verteilt; wer sprach das Kommation? Nach RArnoldt das erste Zygon, das schon die erste Parodos vorgetragen hatte, so daß dieses ganz allein zweimal zu Worte kommt. — In den 'Rittern' machte es die große Confusion der Personenverteilung RArnoldt sehr leicht, für seinen Chor soviel Kommata auszusuchen, als er gerade brauchte, und das übrige Demosthenes zu geben; wenn ich oben Recht hatte mit meinem Nachweise, daß der Chor in den Epirrhemen der Agone nicht reden darf, so ist damit auch RArnoldts Verteilung widerlegt. — In der 'Eirene' haben wir neun Kommata im Epirrhema — RArnoldt macht daraus zwölf; die erste und zweite Ode lassen sich — wenn man das Gesetz aufgiebt, wonach in antistrophischen Partien Personenwechsel an derselben Stelle stattzufinden pflegt<sup>1)</sup> — in je 6 Kommata zerstückeln; damit ist der erste Turnus fertig. Der zweite ist leicht herzustellen, da man ja das  $\omega \epsilon\iota\alpha \epsilon\iota\alpha \epsilon\iota\alpha \pi\acute{\alpha}\varsigma$  ad libitum fortgesetzt denken kann; an der Überlieferung findet die Verteilung auch hier keine Stütze. — In den 'Vögeln' haben wir bis zu den Oden sieben Kommata des Chors; wir brauchen bloß sechs, daher werden jetzt, im Gegensatz zum früheren Verfahren, zwei Kommata (V. 322 u. 323b) einem Choreuten gegeben. Die beiden Oden nebst den anhängenden Tetrametern werden unter die Choreuten des folgenden Stoichos verteilt. Dem dritten Stoichos müßte die Tetrameterscene V. 364—385 angehören; es sind fünf Kommata, aus denen RArnoldt nach der üblichen Methode sechs macht, nun bleibt nur noch ein Stoichos und die erste Zwischenscene V. 400—450. Aber es finden sich darin zwölf Kommata; RArnoldt läßt daher wieder den Koryphaios *aufser der Reihe* sprechen. — In der 'Lysistrate' II<sup>2)</sup> haben wir 34 (richtiger 35) Kommata, 17 auf jeden Halbchor; RArnoldt kann diese Zahl nicht brauchen, er

das Distichon 311 f. in zwei Kommata? — 1) Allerdings erleidet dies von FBamberger für Aischylos aufgestellte Gesetz bei Aristophanes eine Einschränkung 'wenn andere Personen dazwischenreden'. Hat auch diese Einschränkung an Aischylos eine Analogie? — 2) Wo RArnoldt oben drein den Fehler begeht, daß er V. 350 f. zur Nebenparodos zieht, während sie metrisch zum Folgenden gehören.

läßt je die 6 ersten Choreuten einander ablösen und giebt alles Folgende den sechsten. — Von der 'Nesteia' schweige ich lieber; daß RArnoldt selbst dort seine Verteilung durchführt, ist vielleicht am meisten geeignet, seine Methode in Mißcredit zu bringen.<sup>1)</sup>

Ich glaube gewissenhaft genug auf die Gründe RArnoldts eingegangen zu sein und in keiner Weise mein *philologisches Gewissen verhärtet* zu haben, trotzdem kann ich nicht umhin, mein Endurteil in den Worten zusammenzufassen: von einem wechselnden Einzelvortrag der Choreuten muß gänzlich abgesehen werden. Haben wir das zu bedauern? es ist immer traurig, wenn der Schatz, den einer gefunden zu haben glaubt, sich am Sonnenlicht als ein Aschenhaufen erweist. Aber in unserem Falle, denke ich, können wir uns trösten; an dem Schatz ist nichts verloren.

Denn nun kann es herausgesagt werden: es ist eine unerträgliche, automatenhafte Action, die RArnoldt dem aristophanischen Chor aufbürden wollte. Wohl darf man zugeben, daß es nichts Auffallendes wäre, wenn der Chor in der Parodos seiner Aufregung einzeln, nicht unisono oder durch den

1) Von sonstigen Bedenken, die sich gegen mehrere Gebilde RArnoldts erheben, ist im Texte noch nicht die Rede gewesen. Man betrachte nur das Gespräch der Alten mit den Knaben Wesp. 248 ff. 'Vater, nimm dich vor dem Kot in Acht.' — 'So nimm einen Strohhalm und tu' ein wenig den Docht heraus!' — 'Nein, ich will es lieber mit dem Finger tun.' — 'Was fällt dir denn ein, du Schlingel!' — 'Wenn ihr uns noch einmal mit Fäusten tractiert, so löschen wir die Lampen aus und laufen weg.' Nach RArnoldt sind es drei verschiedene Knaben und zwei verschiedene Greise, die nach einander reden. Ebenso im folgenden Gespräch V. 291 ff. Dagegen hat sich schon WChrist (Teilung des Chors S. 176 ff.) mit Recht erklärt. — In der Parabase der 'Lysistrate' stehen die Halbchöre, 6 Mann hoch, einander gegenüber; der sechste Greis sagt

αὐτὸ γὰρ μοι γίγνεται

τῆς θεοῖς ἐχθρὰς πατάξαι τῆςδε γράδος τὴν γνάθον.

Es wird ihm geantwortet

οὐκ ἄρ' εἰσιόντα σ' οἰκὰδ' ἢ τεκοῦσα γινώσεται.

Wer spricht das? — doch wohl sein Vis-à-vis, die sechste Alte, deren Backe er bedroht hat? Nein! die erste, vom anderen Ende.

Mund des Koryphaios Luft machte; aber in diesem Falle — wie möglicherweise in den 'Vögeln' — wäre ein regelloses, wirres Durcheinander am Platze, nicht aber die langweilige Ordnung RArnoldts, wonach sie, wie die Schulbuben, der eine nach dem anderen auftreten und ihr Sprüchlein hersagen.

JRichter, der sonst vom Einzelvortrag nichts hält, läßt sich doch nicht nehmen, ihn wenigstens einmal zu statuieren, Eir. 114 ff.; die Töchter des Trygaios singen erst vereint ein Lied, dann richten sie nacheinander je eine Frage an ihren Vater. Ich denke, wenn die Interpreten sich die Mühe geben wollten, nach guter serapionischer Regel die Sachen erst 'anzuschauen', die sie dem Leser berichten, — man würde leichter über manche Frage ins Reine kommen. Trygaios, auf seinem Käfer wie auf einem Moquierstuhl sitzend und seinen sieben vorlauten Töchtern nach einander Rede stehend . . . Διόυυε, πίνεϊς οίυυον ούκ άυυοουίαν. Mit Recht erklärt sich RArnoldt (S. 168) dagegen.

Dafs die Behandlung der Frage bei WChrist<sup>1)</sup> einen wesentlichen Fortschritt gegenüber RArnoldt darstelle, läßt sich nicht behaupten. Im Gegensatz zur strengen Consequenz, mit der RArnoldt seine Gesetze in allen homogenen Compositionen durchführt, sehen wir bei WChrist den willkürlichsten Eklekticismus walten. Einerseits läßt die Teilbarkeit der Verszahl einiger Parabasen i. e. S. durch 6 an den Vortrag durch Zygä oder deren Vormänner (diese Alternative läßt WChrist immer offen) denken<sup>2)</sup>; andererseits stehen viele Parabasen dem entgegen; ebenso läßt der Umstand, dafs viele parabatistische Oden (durchgeführt an den 'Wolken') aus vier Perikopen bestehen, sowie dafs alle parabatistischen Epirrhemen aus  $4 \times n$  Versen bestehen, den Gedanken aufkommen, dafs bei deren Vortrag die Stoichoi in Anspruch genommen waren<sup>3)</sup>;

1) Teilung des Chors im attischen Drama, in: Abh. d. Akad. d. Wftn. zu München XIV, (1877) S. 159 ff.; zusammengefaßt: Metrik<sup>2</sup> S. 663 ff. — 2) a. O. S. 164 ff. Übrigens sind es nur drei Parabasen, welche diese Teilbarkeit aufweisen, nämlich 'Acharner' ( $6 \times 6$ ), 'Ritter' ( $6 \times 6$ ) und 'Eirene' ( $7 \times 6$ ) und auch diese nur dann, wenn man die Dimeter der Pnige in Tetrameter schreibt, was doch höchste Willkür ist. — 3) a. O. S. 163, 209 ff.



dem stehen andere Oden entgegen sowie die Tatsache, daß die eurythmischen Strophen der Epirrhemen noch keine Sinnesabschnitte bilden; indessen mag doch in voraristophanischer Zeit der Vortrag κατὰ τροίχους üblich gewesen sein, und selbst von den aristophanischen Komoedien mag z. B. die 'Eirene'<sup>1)</sup> also vorgetragen worden sein. Von Irrtümern hält sich WChrist viel freier, als RArnoldt; oft trifft er das Wahre; im allgemeinen aber drängt sich einem, der die beiden Arbeiten vergleicht, die Überzeugung auf, daß es zwischen Wahr und Falsch ein Mittelding giebt, das viel schlimmer ist als dieses.

Die Arbeiten RWestphals sind gerade für unseren Abschnitt wenig ergiebig gewesen. Indem ich mir vorbehalte, seine Ansichten sowie diejenigen der anderen Gelehrten gehörigen Ortes nachzutragen, lasse ich die positive Darstellung folgen.

Es ist von FBamberger<sup>2)</sup> für den Vortrag der Chorgesänge § 3. das Gesetz aufgestellt worden: *commos, qui colloqui saepe partes habent, vel propterea a singulis choreutis cantatos esse probabile est, quod abhorret a simplicitatis studio, quo tantopere excelluerunt Graeci, universi chori concentum unius actoris colloquio obstrepere.* Die Begründung entwaffnet jeden Widerspruch; wenn ihr RArnoldt (S. 115) beipflichtet, so ist das psychologisch begreiflich; es wundert mich aber, daß er daneben noch ein anderes Gesetz aufstellt, das sich mit Beibehaltung meiner Nomenclatur also ausdrücken läßt: in den Agonen werden die Oden vom Gesamtchor, die Katakeleusmoi vom Chorführer vorgetragen. Denn in einem Punkte collidieren die beiden Gesetze aufs heftigste mit einander, nämlich in der erhaltenen Ode des Agons der ersten 'Wolken' V. 457—477.<sup>3)</sup> In der Ode verhandelt der Chor mit Strepsiades; sie müßte also nach dem FBamberger'schen Gesetz dem Chorführer gegeben werden; aber ihr folgt ein Katakeleusmos, also gehört sie in den RArnoldt'schen Fall B, der eben alle agonischen

1) S. 164 ff., hier namentlich weil die Epirrhemen dialogischen Charakter haben. Aber das Gespräch wird ja doch bloß referiert! —

2) Opusc. S. 4. — 3) Übrigens gehören alle durch Mesoden unterbrochenen Oden dahin, und streng genommen alle Oden, da sie doch auch Anreden an die Schauspieler enthalten.

Oden umfaßt. Das zweite Gesetz nimmt auf die Metra, den Übergang aus der lyrischen in die epische Composition Rücksicht; das Gesetz FBambergers, das ihm widerspricht, wirft alles durcheinander. Befreien wir uns also von ihm.

Zum Ersatz möchte ich ein anderes Gesetz aufstellen, das sich hoffentlich stichhaltig erweisen wird: wenn an irgend einer Stelle einer Chorpartie der Chor durch einen Agonisten vertreten werden kann, so kann man sicher folgern, daß diese Stelle nicht für den Vortrag durch den Gesamtchor, sondern für den Vortrag durch einen Choreuten bestimmt war. Mit anderen Worten: der Choreut kann sich durch einen Agonisten vertreten lassen, der Gesamtchor nie.

Die Wirksamkeit dieses Gesetzes erstreckt sich nach zwei Seiten hin.

• Zunächst ist es gültig für Chorgesänge, die in antistrophischem Verhältnis zu einander stehen. Als Beispiel mögen die Gephyrismoi der Fröscheparodos dienen. Sie bestehen aus vier Strophen zu sechs Versen<sup>1)</sup>, die sich folgendermaßen unter die Sänger verteilen

I { Chor    II { Chor    III { Chor    IV { Chor  
  { Chor    { Chor    { Dionysos    { Dionysos, Xanthias.

In der zweiten Strophenhälfte tritt für den Chor Dionysos<sup>2)</sup> ein; also war mindestens diese Partie nicht Leistung des Gesamtchors. Da es jedoch absurd wäre, anzunehmen, daß die eine Hälfte der Strophe vom Gesamtchor, die andere metrisch identische von Solostimmen vorgetragen worden wäre, so werden wir mit Recht die Gephyrismoi überhaupt Einzelchoreuten in den Mund legen. Der Gesamtchor mag sich an Ephygnien beteiligt haben, die vielleicht aus bloßen Interjectionen bestanden und daher in den Text nicht aufgenommen wurden.<sup>3)</sup>

1) Oder auch aus zwei Strophen zu zwölf, oder acht zu drei Versen; das Resultat bleibt dasselbe. — 2) Man darf das nicht so auffassen, als ob Dionysos den Chorgesang unterbreche. Erstens bleibt ja Dionysos in derselben Melodie; und zweitens ist das Spottlied auf Kallias dem Sinne nach beendet. — 3) Hiemit trete ich der ganz principlosen

Dies zur Erklärung meines Gesetzes; doch wird der Leser mit Recht nach seiner Begründung fragen. Diese ist im Geiste der antistrophischen Responion enthalten, die empfindlich gestört sein würde, wenn einem immerhin unisonen Chorgesang in der Antistrophe eine Einzelstimme entspräche. Das wäre aber nicht alles; die Ungleichmäßigkeit in der Stimmenzahl würde notwendigerweise eine andere zur Folge haben müssen. Eine Choralmelodie eignet sich nicht zum Einzelvortrag, eine Monodie nicht zum Choralgesang; im ersten Fall würde die kunstlose Einfachheit sich unerträglich nüchtern ausnehmen, im anderen Falle die reiche Rhythmisierung den Eindruck des Verworrenen machen. Das war den Alten ebenso wohlbekannt wie uns.<sup>1)</sup>

Ein weiteres Beispiel. Ach. 929—939 = 940—951 ist fünfteilig und gliedert sich eurythmisch und symmetrisch wie folgt:

Chor . . . . . 4.)	=	( 4. Chor
Dikaiopolis . . 4.)	=	( 4. Dikaiopolis
Chor . . . . . 1.)	=	( 1. Chor
Dikaiopolis . . 1.)	=	( 1. Boiotier
Dikaiopolis . . 4.	=	4. Chor.

Im fünften Teile wird demnach Dikaiopolis durch den Chor vertreten; ein deutliches Anzeichen, daß wir auch hier keinen vollen Chorgesang, sondern Solostimmen vor uns haben.<sup>2)</sup> Sehr lehrreich ist der Vergleich dieses Amoibaions mit

---

Verteilung RArnoldts (S. 159), der je die eine Strophenhälfte dem Koryphaios, die andere dem Gesamtchor giebt, allerdings entgegen; doch darf ich behaupten, daß meine Annahme naturgemäßer ist. Wir werden in die Urzeit der Komoedie, in die Zeit der Improvisationen versetzt; improvisieren kann aber nur ein Einzelner, nicht der Chor. — Die Spielereien von FVFritzsche (z. d. St.), REnger (Fl. Jb. 77 S. 311) und AvVelsen übergehe ich. — 1) Aristot. probl. XIX, 15 fragt, warum die Dithyramben, als sie mimetisch wurden, die antistrophische Composition aufgaben: αἴτιον δὲ ὅτι τὸ παλαιὸν οἱ ἐλεύθεροι ἐχόρευον αὐτοὶ πολλοὺς οὖν ἀγωνιστικῶς ᾄδειν χαλεπὸν ἦν, ὥστε ἐναρμόνια μέλη ἐνήδον· μεταβάλλειν γὰρ πολλὰς μεταβολὰς τῷ ἐνὶ ῥῥῶν ἢ τοῖς πολλοῖς, καὶ τῷ ἀγωνιστῇ ἢ τοῖς τὸ ἦθος φυλάττουσιν· διὸ ἀπλοῦστερα ἐποίουν αὐτοῖς τὰ μέλη, ἢ δὲ ἀντίτροφος ἀπλοῦν· ἀριθμὸς γὰρ ἐστὶ καὶ ἐνὶ μετρείται. — 2) Das nimmt auch RArnoldt (a. O. S. 119) an, allerdings auf Grund des FBamberger-

Ach. 1008—1017 = 1037—1046, oder Eir. 856—867 = 909—921, oder Vög. 1313—1322 = 1325—1334, wo aufs strengste dem Chorgesang der Chorgesang, der Solostimme die Solostimme (Dikaiopolis oder Trygaios oder Peithetairos) entspricht. Der Umstand, dafs im Amoibaion Wesp. 863 ff. der Vers 868, der dem V. 885 des Chores entspricht, in den Handschriften Bdelykleon gegeben wird, könnte uns veranlassen, auch hier Einzelvortrag zu statuieren; doch dürfte es geratener sein, den fraglichen Vers mit WDindorf<sup>1)</sup> dem Chor zu geben. Auch Eir. 346 ff. = 385 ff. = 582 ff. darf uns V. 389, den Trygaios spricht, nicht verleiten, die Oden einem Einzelchoreuten zu geben; die Antode zu 346 ff. ist 582 ff. und nur mit bedeutenden Variationen kehrt das Metrum in 385 ff. wieder. Eir. 459—472 = 486—499 ist die Entsprechung genau, wenn man<sup>2)</sup> nur berücksichtigt, dafs in den ersten Zeilen das antwortende  $\omega$   $\epsilon\iota\alpha$  dem Chor gehört. Dagegen haben wir Vög. 406 ff. ein Amoibaion, in dem jeder Frage des Chors die Antwort des Kuckucks antistrophisch entspricht<sup>3)</sup>; es ist also ein Choreut, der mit dem Kuckuck verhandelt.

Doch ist das blofs die eine Seite der Wirksamkeit meines Gesetzes. Die andere ist die historische.

Ich darf den Grundgedanken, mit dem meine Abhandlung steht und fällt, — die Idee der epirrhematischen Composition als des gemeinsamen Principis, das mit geringen Modificationen in den drei Hauptgebilden der ionischen Komoedie als Parodos, als Agon, als Parabase wiederkehrt — wohl als erwiesen betrachten. Welche Erscheinungsform dieser Idee haben wir aber als die älteste zu betrachten? Und was lehren uns die Modificationen, die sie im Laufe der Zeiten in den beiden anderen erlitten hat?

Dafs der Chor den Urkern der Komoedie wie der Tragödie gebildet hat — das steht fest, und damit ist auch das höhere Alter der Parabase über der aristophanischen Form

---

schen Gesetzes, das ihn zwingt, auch für die folgenden Chorika Einzelvortrag zu statuieren. — 1) und JRichter, dessen Verteilung hier übrigens ganz willkürlich ist. — 2) mit JRichter. Auch gegen die Verteilung RArnoldts (S. 66 f.) würde sich, abgesehen von den Einzelchoreuten, nichts einwenden lassen. — 3) Nach TKocks einzig richtiger Verteilung.

des Agons<sup>1)</sup>, das höhere Alter der rein chorischen Parodos über der anderen, in der Chor und Agonisten mitwirken, erwiesen. Der Übergang also aus der Urform des Agons in die aristophanische bestand darin, daß der Chor im Epirrhema sich durch einen Agonisten vertreten ließ; nur als Erinnerung an seine frühere Bedeutung behielt er die *Katakeleusmoi* — ein augenscheinlich jüngeres, weil entbehrliches Element.

Wenn aber für den Chor ein Agonist eintreten konnte, so folgt daraus wohl, daß dieser 'Chor' nie als Gesamtchor, sondern nur in der Person eines Choreuten tätig war; denn so lautet das Gesetz: der Einzelchoreut kann durch einen Agonisten vertreten werden, der Gesamtchor nie.

Ist aber dem so, so haben wir eine neue Bestätigung des alten, leider noch immer nicht allgemein anerkannten Satzes gewonnen: die Oden werden in der Regel vom Chor<sup>2)</sup>, die Epirrhemen von einzelnen Choreuten vorgetragen. Doch darf ich bei dem gegenwärtigen Stand der öffentlichen Meinung wohl erwarten, daß gerade dieser Satz auf keinen zu starken Widerspruch stoßen wird<sup>3)</sup>; im Notfall ließe er sich durch den Hinweis auf die Epirrhemen der Wespenparodos, oder auf das Verhältnis der *Katakeleusmoi* zu den Oden<sup>4)</sup> stützen.

Consequenterweise müssen wir den Satz auch auf die trimetrischen Syzygien ausdehnen, die nach dem Vorbild der tetrametrischen sich richten; wo also der Chor im Dialog redet, tut er es durch einen Choreuten.

Wir sehen also, daß dem metrischen Unterschied zwischen den periodisch componierten Oden und den stichisch componierten Epirrhemen ein anderer zur Seite steht; einen dritten wird der zweite Abschnitt liefern.

Mit dem Gesagten ist jedoch nur der Wechsel der lyrischen und epischen Teile in der epirrhematischen Composition, nicht die kanonische Zweiteiligkeit dieser letzteren erklärt;

---

1) Nicht über dem Agon überhaupt. — 2) Ich sage mit Absicht nicht: vom Gesamtchor. — 3) Wer freilich die aristotelische Definition der Parodos als der *πρώτη λέξις ὅλου τοῦ χοροῦ* in dieser Form auf die Komödie anwenden will, der wird sich nicht überzeugen lassen. — 4) CMuff, über den Vortrag S. 15 ff.; RArnoldt a. O. S. 115 ff.

ebensowenig ist die Überschrift gerechtfertigt, die ich diesem Abschnitt gegeben habe.

§ 4. Für die metrische Entsprechung zweier lyrischen Partien ist uns der Name 'antistrophisches Verhältnis' geläufig; die eine von den zweien nennen wir Strophe, die andere Antistrophe. In diesen Wörtern ist jedoch mehr enthalten, als die Bezeichnung metrischer Entsprechung; oder vielmehr, von dieser gerade ist nichts darin enthalten. Was uns die beiden Wörter unzweideutig berichten, ist eine orchestische Eigentümlichkeit; die Strophe entsprach der Wendung der Sänger nach irgend einer Richtung, die Antistrophe der Rückwendung. Begreiflicherweise konnte die Rückwendung nur von denjenigen Personen vollzogen werden, die auch die Wendung ausgeführt hatten; mit anderen Worten, die Sänger der Strophe sangen auch die Antistrophe. Diese Auffassung, die schon aus den Namen selber hervorgeht, wird uns zum Überflus durch unverdächtige Zeugnisse aus dem Altertum bestätigt; so sagt der Grammatiker Atilius<sup>1)</sup>: 'Olim carmina in deos scripta ex his tribus constabant: circumire aram a dextra strophem vocabant, redire a sinistra antistrophem, post cum in conspectu dei consistentes canticis reliqua pergebant, epodon. Hier lernen wir zugleich den hieratischen Ursprung der antistrophischen Composition, sowie die Zugehörigkeit der Epode zu ihr kennen.

Die drei Namen begegnen uns in der dorischen Lyrik, als deren Archeget in dieser Beziehung Stesichoros gilt<sup>2)</sup>, sowie in der attischen Tragoedie wieder. Dafs sie noch nicht bedeutungslos geworden waren, davon können wir uns leicht überzeugen; der Übergang des Gedankens aus der Strophe in die Antistrophe — häufig bei Pindar, nicht selten bei den Tragikern — lassen keinen Zweifel daran zu, dafs in Lyrik und Tragoedie sowohl die Strophe wie auch die Antistrophe vom selben, also wohl vom gesamten Chor gesungen wurde.<sup>3)</sup>

1) p. 295 Keil; cf. Marius Victorinus I, 16, 2; Schol. Eur. Hec. 647. WChrist, Teilg. d. Chors S. 199. — 2) τὰ τρία Στησιχόρου; Zenob. in EMiller Mélanges I, 23. Cf. übrigens OCrusius, Anal. crit. in paroem. gr. 97 A1. — 3) Auf die Frage nach der Verwendung der Chormassen in der Tragoedie komme ich unten (§ 5) zurück.

Die Namen Strophe und Antistrophe — echte Epoden sind nicht nachweisbar — begegnen uns freilich auch in der aristophanischen Komoedie — d. h. in der heliodoreischen Kolometrie; aber für den Leser dieser Zeilen bedarf es nicht erst des Nachweises, daß sie mitsamt der ganzen Nomenclatur der Tragoedie entnommen sind. Fänden wir daher zur Bezeichnung der metrisch sich entsprechenden lyrischen Partien bei Aristophanes andere Namen — wir würden ihnen als den originellen unzweifelhaft den Vorzug geben.

Wir finden sie auch — und zwar im Herzen der Komoedie, im einzigen Teil, für den uns ein Bruchstück echter Nomenclatur erhalten ist. Die lyrischen Teile der Parabase heißen nicht Strophe und Antistrophe — sie heißen ψδῆ und ἀντιψδῆ<sup>1)</sup>. Nun sind die Neueren zwar gewöhnt, beide Paare als gleichbedeutend zu betrachten; daß diese Auffassung jedoch verfehlt ist, lehrt die Etymologie und der Gebrauch des Wortes ἀντιψδῆ. Was bedeutet ἀντιψδεῖν? Doch wohl 'singend antworten'. So wenn sich Echo bei Aristophanes (Thesm. 1059) λόγων ἀντιψδός nennt; oder wenn anderwärts (Ekkkl. 887) das Mädchen der verliebten Alten zu ἀντιψδεῖν verspricht. Wie also in den Wörtern τροφή und ἀντίτροφος die Forderung ausgesprochen liegt, daß beide Lieder von denselben Personen gesungen werden, so lassen die beiden Ausdrücke ψδῆ und ἀντιψδῆ mit großer Sicherheit das umgekehrte Verhältnis, den Vortrag durch zwei verschiedene Personen oder Gruppen erschließen. Das bestätigt uns zunächst Pollux, bei dem wir den Ausdruck ἀντιψδεῖν gerade mit Beziehung auf die Antichorie angewandt finden.<sup>2)</sup> Das bestätigt uns ferner Aristarch, wie RArnoldt<sup>3)</sup> hübsch nachweist, und die auf diesen Ge-

1) Daneben freilich τροφή und ἀντίτροφος. — 2) IV. 107. . . . καὶ ἡμιχόριον δὲ καὶ διχορία καὶ ἀντιχόρια. ἔοικε δὲ ταῦτόν εἶναι ταυτὶ τὰ τρία ὀνόματα· ὁπότεν γὰρ ὁ χορὸς εἰς δύο μέρη τμηθῆ, τὸ μὲν πρῶμα καλεῖται διχορία, ἑκατέρα δὲ ἡ μοῖρα ἡμιχόριον, ἃ δὲ ἀντιψδουσιν, ἀντιχόρια. Ich habe freilich das Pragma Antichorie genannt, weil ich den Ausdruck Dichorie für die andere Erscheinung — die erst in der üppigsten Blüte der Komoedie nachweisbare Verwendung eines Nebenchors neben dem Hauptchor brauchte. — 3) S. 182. Die entschiedene Betonung und Durchführung der Antichorie gegenüber den wohlfeilen pseudoaesthetischen Bedenken JRichters und anderer ist sicher das Hauptverdienst dieser

lehrten zurückgehenden Personenbezeichnungen der besten Handschriften, die in vielen Fällen die parabatistischen Oden den einzelnen Halbchören zuteilen. Endlich ist eine Spur dieser Auffassung in den trüben Nachrichten zurückgeblieben, die uns über den Vortrag der Parabase erhalten sind. Wenn es heißt, daß beim Vortrag der διπλᾶ die Choreuten sich ἀντιπρόσωπον ἀλλήλοις stellten, so ist damit allerdings noch nicht Hemichorienvortrag bezeugt, aber doch die Chorstellung, die sich mit diesem am leichtesten in Zusammenhang bringen läßt.

Auch hier dürfen wir alle Partien, auf die sich die epirrhematische Composition erstreckt, unter demselben Gesichtspunct zusammenfassen. Und nun beantwortet sich die Frage nach jenem Choreuten, der das Epirrhema recitierte, von selbst; es kann nur der Führer des entsprechenden Halbchors gewesen sein. Wir geben demnach die Ode dem rechten Halbchor, das Epirrhema dem rechten Halbchorführer, der zugleich Koryphaios war, die Antode dem linken Halbchor, das Antepirrhema dem linken Halbchorführer — vom Standpuncte der Zuschauer betrachtet.

Warum nicht umgekehrt? Daß das Verhältnis in der Tat so war, wie ich es annehme, das beweist folgende Stelle aus der Parodos der 'Vögel' — über deren Composition übrigens erst im vierten Abschnitt gehandelt werden kann. Es wird die Antode gesungen; hierauf bemerkt der Halbchorführer (V. 352 f.)

ἀλλὰ μὴ μέλλωμεν ἤδη τῷδε τίλλειν καὶ δάκνειν.  
ποῦ' εἶθ' ὁ ταξίαρχος; ἐπαγέτω τὸ δεξιὸν κέρασ.

Also erstens: die Sänger der Antode bilden nicht das δεξιὸν κέρασ, unter dem sonach die Sänger der Ode zu verstehen sind; zweitens: der Anführer des δεξιὸν κέρασ, dem beim Sturm auf die Bühne der Vorrang gebührt — wohl aus dem einfachen Grunde, weil die κλίμαξ für die Entwicklung der ganzen Front zu eng war — ist der Taxiarch, d. h. der Koryphaios.<sup>1)</sup> Der Standort des rechten Halbchores hieß

Schrift. Charakteristisch ist der Grund, warum JRichter die Antichorie in der Komödie verwirft: weil die 15 Choreuten der Tragödie keine Halbierung zulassen (Vespae prol. S. 74). — 1) Anders FWieseler (Advv. in Aesch. Prom. et Ar. Av. 93 f.); nach ihm spricht der Koryphaios



schlechthin τὸ δεξιὸν κέρασ, daher ruft Demosthenes (Ri. 243) dem Chore zu

ὦ Σίμων

ὦ Παναίτι, οὐκ ἔλατε πρὸς τὸ δεξιὸν κέρασ;

Er wendet sich begreiflicher Weise an den Halbchor, der zuerst erscheinen mußte; Simon ist der Hipparch, d. h. der Koryphaios, Panaitios sein Parastat, der Führer des zweiten Stoichos. Mit der Antichorie hängt auch wohl die Notiz Aelians (?) zusammen (Fgm. 286 Hercher) Ἄριτόγονος οὐν Διονύσου μύστης, λαμπαδεύεσθαι μέλλων εἶτα μέντοι τὰ δεξιὰ παρείθη μέλη, die, wie man aus der Erwähnung der Lampas schließen kann, uns in den Komos der Anthesterien<sup>1)</sup> und damit in die Urkomoedie versetzt. Möglicherweise auch die allerdings noch weniger verständlichen Worte des Pherekrates Fgm. 145 K. Die Musik klagt, daß Kinesias sie

ἀπολώλεχ' οὕτως, ὥστε τῆς ποιήσεως  
τῶν διθυράμβων, καθάπερ ἐν ταῖς ἀπίσιον<sup>2)</sup>  
ἀρίτερ' αὐτοῦ φαίνεται τὰ δεξιὰ.

Hiermit ist die Antichorie für die altattische Komoedie wohl hinreichend bezeugt; nach den so beliebten 'inneren Gründen' dafür zu fahnden dürfte gewagt sein. Die Behandlung der Frage für die Tragiker hat in abschreckender Weise gezeigt, wie es einem dabei ergehen kann: während die einen allenthalben 'Parallelismus der Gedanken' in Strophe und Antistrophe entdeckten und darin 'unverkennbare' Indicien für Hemichorienvortrag sahen, weisen nach anderen dieselben Chorika offenbaren Gedankenfortschritt in Strophe und Antistrophe auf, ein ebenso 'unverkennbares' Anzeichen, daß Vor-

als Stratarch diese Worte. Die Frage ist eigentlich höchst gleichgültig; wenn wir uns aber einmal auf solche Duffteleien einlassen, müssen wir doch FWieseler Unrecht geben. Es wäre doch höchst sonderbar, wenn der vom Koryphaios angeführte Halbchor die Antode, nicht die Ode gesungen hätte. — 1) S. AMommsen, Heortologie S. 355. — 2) Versteht jemand TKocks Erklärung 'ἀπίδες sunt ordines militum'? Der Dichter sagt, 'rechts erscheint bei ihm links wie . . .' im Spiegel, würden wir ergänzen. Und daß ἀπίς denselben Sinn giebt, beweist Ach. 1128. Der attische Hoplite — und solche bildeten ja den besten Teil des Publicums — hatte um jene Zeit öfter Gelegenheit, sich in seinem Schilde zu spiegeln, als im κάσπηρον, dessen Gebrauch für weibisch galt.

trag durch den Gesamtchor anzunehmen ist. So würden sich auch die meisten Chorgesänge des Aristophanes als jener Zauberspiegel erweisen, der jedem das zeigt, was er gerade sehen will. Doch will ich damit keineswegs die Methode RArnoldts verurteilt haben, der (S. 174) für Fr. 814 ff. und Wesp. 1450 ff. in recht gefälliger Weise Hemichorienvortrag nachweist. Aber das sind Stasima; wir wenden uns zunächst den Syzygien zu.

Dafs die Antode der zweiten Syzygie der 'Acharner' (V. 566 ff.) blofs von einem Halbchor, bezw. dem Führer eines solchen vorgetragen wurde, geben selbst die Skeptiker zu. Die Entzweiung des Chores wurde erst durch das Antepirrhema dieser Syzygie (V. 496 ff.) hervorgerufen; als die Ode gesungen wurde, war der ganze Chor Dikaiopolis feindlich gesinnt. Wer nun für die Chorgesänge des Aristophanes überhaupt Vortrag durch den Gesamtchor annimmt, mufs es auch für diese Ode tun; aber wo bleibt dann die Symmetrie, wenn die Ode vom ganzen Chor, die Antode von einem Halbchor gesungen wird? Erst durch die Antichorie wird eine Symmetrie möglich. Dem Herkommen nach singt V. 359 ff. (I. Syz. Ode) der rechte Halbchor, bezw. dessen Führer — diese Alternative lassen wir vorläufig offen —, V. 385 ff. (I. Syz. Antode) der linke, V. 490 ff. (II. Syz. Ode) wieder der rechte, V. 566 ff. (II. Syz. Antode) wieder der linke, der durch die Rthesis aufs höchste gereizt worden ist, endlich im Agon — genau nach meiner Annahme oben S. 60 — der rechte, freundliche, die Ode, der linke, nicht mehr feindliche, die Antode.

Von der Parodos der 'Ritter', die keine Ode besitzt, wurde natürlich das Epirrhema vom rechten Halbchorführer, das Antepirrhema vom linken vorgetragen<sup>1</sup>); das folgende ἀπλοῦν, soweit es dem Chor gehört<sup>2</sup>), vom Koryphaios, der zugleich Führer des rechten Halbchors war. Seine Worte (V. 271 f.)

ἀλλ' ἐὰν ταύτη γε νικᾷ, ταυτηὶ πεπλήξεται,  
ἦν δ' ὑπεκκλίνη γε δευρί, τὸ κέλος κυρηβάσει

1) So schon REnger Fl. Jb. 69, S. 361, der aber mit Unrecht die Epirrhemen den Halbchören giebt; ähnlich GDroysen, HSAuppe (ep. crit. S. 116) und TKock. RArnoldts Polemik (S. 47) trifft den Kern der Frage nicht. — 2) Also wohl nur in den ersten vier Zeilen (V. 269—273),

sind zwar verderbt<sup>1)</sup>, aber ihr Sinn verständlich. 'Wendet er sich dorthin (d. i. links), so wird er dort geschlagen werden; wendet er sich hieher, so wird es ihm übel bekommen.' Auch hier haben wir also Antichorie bezeugt.

In der Parodos der 'Wespen' geht der epirrhematische Teil dem odischen voraus; auf die Frage an Strymodoros, ob Euergides und Chabes da seien, antwortet — doch offenbar der Angeredete — 'o ja, es sind alle da, die von unseren ehemaligen Kameraden noch am Leben sind'.<sup>2)</sup> Hat also bis V. 234 ein Choreut — der Führer des rechten Halbchors, der Koryphaios — geredet, so redet jetzt ein anderer, Strymodoros. Und wer ist dieser letztere? warum erkundigt sich der Koryphaios gerade bei ihm nach Chabes und Euergides? Ich denke weil diese letzteren nicht zu seinem, sondern zum linken Halbchor gehörten, dessen Führer Strymodoros war. Und nun ist es wohl nicht Zufall, daß die Antwort des Strymodoros (V. 235—239) gerade so lang ist, wie die Rede des rechten Halbchorführers (V. 230—234); wir werden in diesen beiden Abschnitten das Epirrhema und das Antepirrhema zu erkennen haben. Das Folgende (V. 240—247) fällt als ἀπλοῦν dem Koryphaios zu; an ihn, der in der vordersten Reihe marschiert, wendet sich auch der Knabe, was das folgende Gespräch veranlaßt (V. 248—258). Nun bleiben noch V. 259—272; sie enthalten zwei Gedanken: daß es bald regnen müsse, und warum Philokleon nicht erscheine. Der Übergang vom einen zum anderen ist sehr schroff; fast sieht es aus, als wäre der Wetterprophet in seinen Betrachtungen unterbrochen worden; und da uns zwei Einzelchoreuten zur Verfügung stehen, und da außerdem die Commissur den Abschnitt in zwei gleiche Teile teilt, so wird es erlaubt sein, den ersten (V. 259—265)

die eine Art Sphragis bilden; das folgende (V. 274—276 f.) ist dem Demosthenes zu geben, damit die Choreuten Zeit haben, abzusteigen und die Rosse wegführen zu lassen. — 1) Fehlerhaft ist sicher *νικῶ*, was im Widerspruch steht mit *πεπλήξεται*; denn daß unter *ταύτην* und *ταυτηνί* dasselbe zu verstehen ist, ist wohl klar. Wir erwarten den Begriff 'sich wendet, durchzuschlüpfen versucht'. Zu ergänzen ist übrigens sicher nicht *πάλη*, da dann das folgende *δευπ* keinen Sinn giebt; vielmehr hat *ταύτην* die gewöhnliche adverbelle Bedeutung. — 2) *πάρεσθ'* bedeutet doch wohl *πάρεσσι*, nicht *πάρεσσε*.

als Epirrhema dem Führer des rechten Halbchors, den anderen (V. 266—272) als Antepirrhema dem Führer des linken Halbchors zu geben. Damit ist die Einteilung, die ich oben (S. 134) durchgeführt habe, gerechtfertigt.

Die Sphragis gehört, wie alle ἀπλᾶ, dem Chorführer; das führt uns auch V. 728—729 über eine scheinbare Verlegenheit hinweg. Hier schließt sich ohne Interpunction die erste Syzygie (Ode) an den Agon (Sphragis)

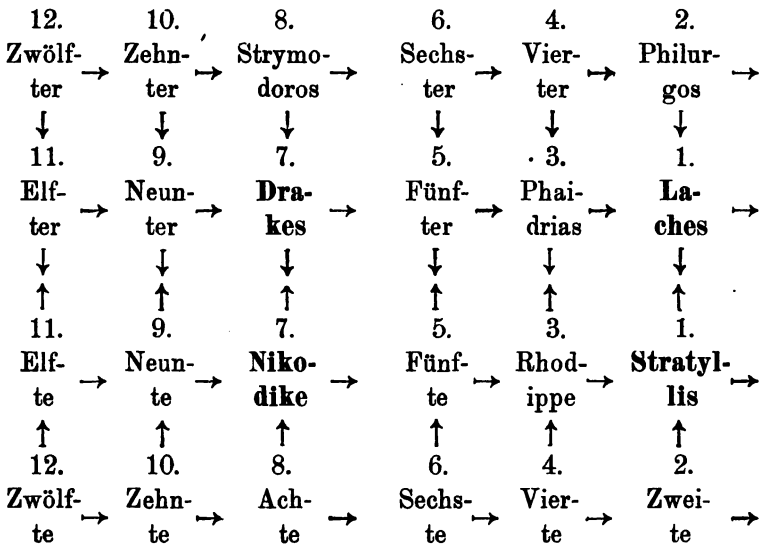
728 ἄλλ' ὦ τῆς ἡλικίας ἡμῖν τῆς αὐτῆς συνθιασῶτα,

729 πιθοῦ, πιθοῦ λόγοις, μηδ' ἄφρων γένη.

Das hat an sich nichts Auffallendes; genau so schließt sich in der 'Eirene' die Parodos an den Prolog. Verkehrt wäre es allerdings, wenn die beiden Verse von verschiedenen Personen gesprochen worden wären; allein das ist nicht der Fall gewesen; die Ode wurde wie immer vom rechten Halbchor vorgetragen, die Sphragis vom Koryphaios, der zugleich Führer des rechten Halbchors war und die Ode mitsang. Wir haben also eine Erscheinung, die unseren Litaneien ganz analog ist; auch in ihnen wird ja die Anrufung vom Vorsänger gesprochen, worauf der Chor mit der Bitte einfällt.

Eine doppelte Antichorie müssen wir für die Parodos und die Parabase der 'Lysistrate' annehmen; das lehrt die Composition dieser beiden Abschnitte. Sowohl der Männerhalbchor, wie auch der Frauenhalbchor erschien in je zwei Viertelchören in der Orchestra wohl nicht in vier einzelnen Stoichoi, was die unschöne Vorstellung des Gänsemarsches erweckt, sondern in je zwei Zügen zu drei Mann. Jeder Stoichosführer (Kraspedit) war somit auch Sprecher für seine selbständige Abteilung; der erste Kraspedit war zugleich Führer des männlichen Halbchores und Koryphaios. Ihm gehörte jedenfalls das Prooimion (V. 254); der von ihm angeredete Drakes, der βάδην ἡγεῖσθαι soll, ist also der zweite Kraspedit, und Strymodoros, den der rechte Viertelchor in der Ode anredet, dessen Parastat. Im Epirrhema (V. 266 ff.) spricht wieder der erste Kraspedit; mit Philurgos redet er seinen Parastaten an. Und in der zweiten Antode, die der linke, von Drakes und Strymodoros angeführte Viertelchor singt, erfahren wir auch den Namen des ersten Kraspediten; er hieß Laches. Er

teilte im zweiten Epirrhema (V. 307—311) den Genossen seinen Kriegsplan mit; im Antepirrhema wies Drakes seinen Viertelchor an; die Schlufsverse endlich (V. 317) sprach wiederum Laches. — Das Prooimion der Nebenparodos (V. 319 f.) sprach die dritte Kraspeditin, deren Name, wie wir weiter erfahren (V. 365) Stratyllis<sup>1)</sup> war; die vom rechten Viertelchor mit Nikodike Angeredete, wird also die vierte Kraspeditin gewesen sein. Im dritten Teile der Parodos haben die Halbchöre sich zu einander gewendet, so dafs die Kraspediten andere Parastaten bekommen haben; daher redet Laches seinen Parastaten (V. 356) mit Phaidrias an; dafs die Parastatin der Stratyllis Rhodippe hiefs, erfahren wir aus V. 370. Daher wird die Aufstellung des Chores folgende gewesen sein:



Die horizontalen Pfeile deuten die Wendung während des ersten und zweiten, die verticalen die während des dritten Teiles der Parodos an; dafs letzterer auf der Bühne spielte,

1) Ganz richtig der Scholiast: *στρατυλλίδος ἀντί ἐμοῦ*. Wenn RArnoldt (S. 87) dagegen einwendet, es wäre ihm keine Stelle bekannt, wo für das Pronomen der Eigename einträte, *ohne dafs dieses entweder appositionell zu fassen oder mit einer starken Emphase gesagt ist*, so weifs ich nicht, was er damit will; zu unserem Fall ist Wesp. 1396 οὐ τοι μὰ τῷ θεῷ καταποῖται Μυρτιάς eine genügende Parallele.

ist schon bemerkt worden. Während des Agons war die Antichorie die gewöhnliche, mit den Proodoi der Ode stieg der Männerhalbchor, mit denen der Antode der Frauenhalbchor zur Orchestra herab. In der Parabase kehrt die Stellung von Parodos III wieder, nur dafs hier der rechte männliche mit dem rechten weiblichen, dann der linke männliche mit dem linken weiblichen Viertelchor eine vollständige Syzygie auführen. Den Führern der rechten Viertelchöre kommt aufer den Epirrhemen, genau wie in der Parodos, noch je ein distichisches Prooimion zu (V. 614 f. = V. 636 f.). — Das kann als völlig gesichert gelten; wir sind zum Glück nicht einzig auf unsere Combination angewiesen, in den Worten des Dichters selber liegt der Beweis, dafs die Parabase von vier Viertelchören, nicht von zwei Halbchören vorgetragen wurde. Die Sänger der ersten Ode legen erst ihr Obergewand ab (V. 615 ἀλλ' ἐπαποδύμεθ', ἄνδρες, τουτῷ τῷ πράγματι); dasselbe tun die Sängerinnen der ersten Antode (V. 637 ἀλλὰ θύμεθ', ὦ φίλοι γράες, ταῖσι πρῶτον χαμαί). Dasselbe tun aber auch die Sänger der zweiten Ode (V. 662 ἀλλὰ τὴν ἐξωμῖδ' ἐκδύμεθ' ...) und die Sängerinnen der zweiten Antode (V. 686 ἀλλὰ χῆμεις, ὦ γυναῖκες, θάττον ἐκδύμεθα). Daraus geht hervor, dafs die Sänger der zweiten Ode von denen der ersten verschieden waren; mit anderen Worten, dafs die Parabase nicht von Hemichorien, sondern von den Stoichoi vorgetragen wurde.

Nachdem wir also erkannt haben, dafs die Antichorie die eigentliche Seele der epirrhematischen Composition ist, werden wir leicht eine Erklärung für die Tatsache finden, dafs letztere in den 'Ekklesiazusen' so gut wie aufgegeben, im 'Plutos' aber gänzlich aufgegeben erscheint. In der Tat, der Agon, der mit solcher Zähigkeit seine Form behauptet hat, erscheint in diesen beiden Komoedien einteilig; von der Parabase haben noch die 'Ekklesiazusen' ein Epirrhema gerettet, aber auch dieses ist einteilig; sogar vom Epirrhema der zweiten Parodos ist das eine Tristichon gegen das Herkommen der Praxagora gegeben. Es kann kein Zweifel sein, die Antichorie ist in diesen Stücken aufgegeben; sie weisen nur einen einzigen Halbchor auf. In den 'Ekklesiazusen' bestand dieser Halbchor noch aus Sängern, daher liefs sich wenigstens für

die Parodos nach Art der 'Lysistrate' eine Syzygie herstellen, während zugleich der beigegebene Halbchor von Tänzern äußerlich den Schein eines vollständigen Chors erhalten half.<sup>1)</sup> Eine Stufe tiefer befinden wir uns im 'Plutos'. Von den Choreuten ist nur einer ein Sänger, nämlich der Koryphaios; die übrigen sind nur Tänzer; daher finden wir sogar im Agon keine Ode mehr. Nun könnte man einwenden, daß ja in der Parodos Oden zu lesen seien; aber die Antoden zu ihnen werden von Karion gesungen, und da kraft des wiederholt angeführten Gesetzes 'nur ein Einzelchoreut durch einen Agonisten vertreten werden kann, der Gesamtchor nie', so müssen wir uns entschließen, auch dieses einzige Odenpaar dem Gesamtchor zu nehmen und dem Koryphaios zu geben.

Doch galt das bisher Auseinandergesetzte nur von den epirrhematischen Oden; was werden wir von den Stasima zu halten haben? Zu dieser Frage will ich gleich zurückkommen; erst möchte ich einiges über den Chor der Tragoedie bemerken.

Daß es im allgemeinen ein höchst unwissenschaftliches Verfahren ist, die Lücken des komischen Kanons ohne weiteres durch Analogien der Tragoedie auszufüllen, das wird, hoffentlich, für erwiesen gelten dürfen. Andererseits ist die Erwartung berechtigt, daß diese beiden Gattungen dionysischer Kunst in allen Punkten übereinstimmen, wo kein Grund zu einer Verschiedenheit abzusehen ist. Eben darum muß die Kleinheit des tragischen Chors dem komischen gegenüber Bedenken erregen; woher diese Bevorzugung der Komödie? — FWelcker freilich versuchte das Verhältnis umzukehren und die Tragoedie als die begünstigtere hinzustellen; er ging vom dithyrambischen Chor aus, der aus fünfzig Personen bestand, also über das Doppelte des komischen betrug; aus ihm wären, indem man die fünfzig Choreuten auf die einzelnen Dramen der Tetralogie verteilte, vier tragische Chöre zu 12 Personen entstanden.<sup>2)</sup> Aber erstens stimmt die arithmetische Probe nicht; denn die zwei Choreuten, die zur Gleichung

1) Das hat RArnoldt (S. 99 ff.) sehr richtig auseinandergesetzt. Tänzer nahm auch REnger (Fl. Jb. 68, 257 ff.) an. — 2) Das hat für die 'Orestie' näher ausgeführt OMüller in den 'Eumeniden'. Dagegen cf. die Recension von GHermann (Opusc. VI).

$4 \times 12 = 50$  fehlen, können wir uns doch nicht wegescamotieren lassen. Zweitens kann uns ja der historische Zusammenhang des tragischen Chors mit dem dithyrambischen doch nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, daß der erstere in jedem gegebenen Falle hinter dem komischen an Zahl zurückstand.

Aus dem oben Dargelegten ergibt sich die Lösung des Rätsels von selbst. Zwölf ist die Grundzahl des tragischen Chors: durch Vermehrung der Choreuten um ein Zygon wurde aus ihm der Chor des Sophokles und Euripides. Daß dieser Chor weitaus in den meisten Fällen in seiner Gesamtheit wirkte, steht fest; und ebenso, daß der komische, soweit sich die epirrhematische, der Komoedie ureigentümliche Composition erstreckte, in zwei Halbchöre gespalten war, von denen nur je einer zur selben Zeit zu Worte kam. Damit ist aber die Überzähligkeit des komischen Chors tatsächlich aufgehoben; hier wie dort ließen sich nur zwölf Choreuten gleichzeitig vernehmen. Wir dürfen glauben, daß den Griechen diese Zahl zu einem vollen Chorgesange notwendig erschien.

Ist also die Antichorie Ursache gewesen, warum der komische Chor vierundzwanzig Choreuten zählte, so dürfen wir umgekehrt überall dort, wo vierundzwanzig Choreuten tätig waren, Antichorie annehmen. Darnach dürften nicht einmal die Stasima von der allgemeinen Regel eine Ausnahme machen, auch hier werden wir daher nicht Strophe und Antistrophe; sondern Ode und Antode anzunehmen haben. Und es wäre in der Tat sonderbar, wenn z. B. die Oden Vög. 1553 ff. = 1694 ff. von Halbchören, das ganz ebenso componierte Stasimon aber V. 1470 ff. vom Gesamtchor vorgetragen worden wäre.

Nur zwei Ausnahmen erleidet das Gesetz — ich meine die Parodos der 'Kalligeneia'<sup>1)</sup> und die der 'Frösche', die einen

1) Auch die Parodos der 'Nesteia' würde dahin gehören, wenn es nicht vielmehr wahrscheinlich wäre, daß diese Komoedie überhaupt nur auf 12 Choreuten berechnet war. Dafür spricht die Einteiligkeit des neuen Agons (V. 531 ff.), der Parabase (V. 784 ff.), die nur ein Epirrhema aufweist, und der trochaeischen Parodos, zu deren Oden die Antoden durchgängig fehlen. Es ist wohl möglich, daß schon damals infolge des Regiments der Vierhundert die trüben Zeiten der ionischen Komoedie begannen und nur die Schlacht bei den Arginusen ein kurzes Aufflackern zur Folge hatte.



durch und durch hieratischen Charakter tragen. Aber von ihnen ist die 'Kalligeneia' gleich wieder zu streichen; zwar wurde Strophe und Antistrophe in ihr von denselben Gruppen gesungen, aber wir haben oben (S. 89) dargetan, daß es Halbchöre waren; die Musen hielten, wie die Thesmophoriazusen, ihren besonderen Einzug. Und bei den 'Fröschen' macht nur eine einzige Stelle Schwierigkeiten: der zweite Gesang an Iakchos. Daß wir hier keinen Einzelgesang haben, beweist der voraufgegangene Katakeleusmos. Soll man hier Dreiteilung annehmen? Es wäre freilich unerhört, aber diese Parodos findet überhaupt unter den übrigen, die uns erhalten sind, keine Analogie. Zur Not kämen wir auch mit Hemi-chorien durch; man brauchte bloß anzunehmen, daß Dionysos, zum dritten Mal angerufen, seine Ungeduld nicht mehr bezähmen kann und durch sein Dazwischentreten die vierte Strophe nicht zu Stande kommen läßt.

Was fangen wir aber mit den Anantistrophika der neun ersten Komoedien — mit Ausschluss der 'Thesmophoriazusen' — an? Sie sind nicht häufig. Hier findet sie der Leser aufgezählt.

- 1) Ach. 280—283 das Kommation der Parodos.
- 2) Wolk. 457—475 die Antode des alten Agons.
- 3) Wesp. 1009—1014 das Kommation der Parabase.
- 4) „ 1265—1274 die Ode der Nebenparabase.
- 5) Eir. 385—399 cf. oben S. 205.
- 6) „ 512—519 die Ausrufe der Choreuten bei der Befreiung Eirenes.
- 7) Vög. 400—405 die Ode des Proagons.
- 8) „ 629—636 die Ode nach der Sphragis.
- 9) „ 678—684 das Kommation der Parabase.
- 10) „ 1720—1725 das Kommation der Exodos.
- 11) „ 1748—1754 das Lied der Exodos.
- 12) Lys. 1247—1272 das erste Lied der Lakoner.
- 13) „ 1279—1294 das Lied der Athener.
- 14) „ 1296—1315 das zweite Lied der Lakoner.
- 15) Fr. 875—884 das Lied an die Musen.
- 16) „ 1251—1260 das 3. Stasimon.
- 17) „ 1370—1377 das 4. Stasimon.

Hier muß die Behandlungsweise natürlich verschieden sein. Bei Nr. 4 ist die Antode einfach ausgefallen; bei Nr. 2 und 15—17 werden wir den Einfluß der Diaskeue anzunehmen haben; Nr. 12—14 sind Monodien. Die Kommatia Nr. 1, 3, 9, 10 werden von den übrigen Kommatia nicht zu trennen sein; da diese, ihres epischen Vermaßes wegen, dem Chorführer angehören, wird auch von jenen dasselbe anzunehmen sein. Speziell für Nr. 1 und 10 dürfte vielleicht die Annahme von Einzelstimmen am Platze sein. Nr. 5 gehört dem linken Halbchor; hier findet die Anantistrophie im künstlichen Aufbau der ganzen Syzygie ihre Erklärung. Für Nr. 6 war an Ordnung nicht zu denken. Es bleiben nur drei Nummern nach: 7, 8 und 10, alle aus den 'Vögeln'. Nr. 10 wurde, wie der Katakeleusmos beweist, mehrstimmig gesungen, also gehört er dem ganzen Chore an. Nr. 8 würde am natürlichsten dem Sprecher der Sphragis, also dem Koryphaios zufallen; wenn ich für Nr. 7 den ganzen Chor vorschlage, so beeinflusst mich dabei allerdings ein Gesichtspunct, der erst im dritten Abschnitt zur Sprache kommen soll. Wir nehmen somit in der Exodos auch Vortrag durch den Gesamtchor an. Dafs der Gesang der 'Vögel' das einzige Beispiel dafür liefert, wird man nach dem Gesagten (s. oben S. 187 ff.) nicht wunderbar finden; wir dürfen getrost annehmen, dafs die weggelassenen exodischen Lieder der 'Acharner', 'Frösche' u. a. ebenfalls vollstimmig gesungen wurden.

Für die oben den Einzelchoreuten zugewiesenen Leistungen wird am natürlichsten der Koryphaios, bzw. die Halbchorführer in Anspruch zu nehmen sein. Den Halbchorführern sind auch diejenigen antistrophischen Oden zu überweisen, deren Vortrag — den wir teils aus der metrischen Beschaffenheit, teils aus anderen Anzeichen erschliessen — vielstimmigen Gesang nicht duldet; dahin gehören die dochmischen Oden der 'Acharner', 'Vögel' und 'Thesmophoriazusen' nebst den Opfergebeten der 'Vögel' — auf die wir übrigens im zweiten Abschnitt noch einmal zurückkommen werden.

Soweit, glaube ich, darf man gehen, ohne den Boden unter den Füßen zu verlieren. Die Fragen, die wir an die aristophanische Komödie richten könnten, sind damit freilich

nicht erschöpft. Ist nicht an gewissen Stellen Einzelgesang der Stoichoi anzunehmen? Kamen beim verworrenen Einzug der Vögel nur die beiden Halbchorführer, oder auch andere hervorragende Choreuten zum Wort? Ist — namentlich für die von mir sogenannten ionischen Strophen — nicht Solovortrag in größerem Umfang wahrscheinlich? . . . Nach meiner Überzeugung ist hier unserem Wissen eine Grenze gesetzt; wer es mit seinem philologischen Gewissen vereinbar glaubt, auf solche Fragen positive Antworten zu geben, der mag es getrost tun; ich kann es nicht.

Es ist oben auf die Tatsache hingewiesen worden, daß § 5. der normale komische Chor doppelt so groß ist, wie der normale tragische; zur Erklärung dieser Tatsache wurde die Antichorie herangezogen. Ich suchte zu erweisen, daß der komische Chor nie — oder so gut wie nie — vollstimmig gesungen hat, sondern immer in Halbchöre gespalten war; von der *Tragoedie* nahm ich dagegen an, daß Vortrag durch den ganzen Chor die Regel war, Vortrag durch Hemichorien auszuschließen ist. Die letztere Annahme bildet somit das notwendige Gegenstück zur ersteren, und ihre Behandlung an dieser Stelle ist durchaus erforderlich.

Wir werden dabei von der chronologischen Ordnung absehen und uns zuerst mit der chorischen Technik des Sophokles beschäftigen.

CMuff läßt bei Sophokles dem Hemichorienvortrag einen großen Spielraum. An sich scheint ihm diese Vortragsweise gesichert durch die Stelle des Pollux, durch die Fassung des Textes, durch die Personenbezeichnungen der Handschriften und durch Angaben in den Scholien. Allein von der ersteren ist es nicht gesagt, daß sie auch für die *Tragoedie* gilt; die beiden letzteren Momente sind an sich bedenklich und werden vollends hinfällig, wenn man weiß, daß die Handschriften und Scholien die Bezeichnung HMIX. gemeinlich für solche Partien verwenden, die nicht vom ganzen Chor vorgetragen wurden — also auch für Leistungen des Koryphaios und der Einzelchoreuten.

Bliebe die Fassung des Textes nach. Wenn sich also der Chor in zwei respondierenden Strophen *nicht bloß auf*

*gegensätzlichen Gebieten und nach verschiedener Richtung hin bewegt, sondern auch die einzelnen Seiten derselben Gedankengruppe hervorhebt und ähnliche Erscheinungen aneinander reiht, wenn ferner derselbe Gedanke, der in der Strophe behandelt wird, in der Antistrophe nur ein wenig anders formuliert wiederkehrt; wenn endlich an den entsprechenden Stellen dieselben Bemerkungen, Ausdrücke und Wörter sich finden (welch letztere, wenn sie an hervorragender Stelle stehen, als Stichwörter der sich ablösenden Halbchöre zu betrachten sind) — so ist eben, meint CMuff, Vortrag durch Halbchöre anzunehmen.*

Der erste Punct ist so unklar wie möglich ausgedrückt; liest man das argumentum ex contrario, das weiter folgt, so mutmaßt man folgendes: wenn in der Antistrophe Äußerungen vorkommen, die mit Äußerungen in der Strophe unvereinbar sind. Dagegen würde sich freilich nichts sagen lassen; wir wenden uns also zum speciellen Teil und suchen nach Beispielen. Da ist also (S. 164) das erste Stasimon des 'König Oidipus': *in der Strophe heißt es, es ist Zeit, daß er flieht, schneller als ein Ross — in der Antistrophe aber wird ganz im Gegensatz dazu vermutet, er wandelt wohl einsam und verirrt wie ein Stier der Herde im Dickicht des Waldes.* Das soll ein Gegensatz sein? .. Lassen wir das Ross und den Stier aus dem Spiel, die doch nur des Schmuckes wegen da sind, so ist der Gedanke folgender: 'der Mörder irrt von Gewissensbissen verfolgt in unserem Lande, das er durch seine Gegenwart befleckt; jetzt aber soll er rasch die Flucht ergreifen, denn der Befehl des Phoibos ist ergangen, ihn aus dem Lande zu treiben.' Das ist alles. — Auch im zweiten Strophenpaar hat CMuff einen Unterschied des Gedankens wahrgenommen. *In der Strophe herrscht Niedergeschlagenheit, weil die Beweise fehlen, in der Antistrophe kommt es zu einem klaren Entschlusse, weil des Königs Tüchtigkeit bewährt ist.* Man braucht sich nur das Strophenpaar anzusehen, um zu erkennen, daß der Chor sich bereits in der Strophe zu einem klaren Entschlusse durchgerungen hat. Da ist ferner (S. 298 f.) das zweite Stasimon des 'Oidipus auf Kolonos', und zwar das zweite Strophenpaar; *die große Siegeszuversicht in der Strophe und das demütige Gebet in der Antistrophe können nicht aus demselben Munde kommen.*

Gehen wir einmal darauf ein; so ist doch Antistr. α und Antistr. β vom selben Halbchor gesungen worden, und der Widerspruch ist wieder da; denn kann Siegeszuversicht stärker ausgedrückt werden, als durch V. 1065 ἀλώεται δεινός ὁ προχώρων Ἄρης, δεινὰ δὲ Θηκειδῶν ἀκμά? Aber sollte es nicht natürlicher sein, überhaupt keinen Widerspruch darin zu sehen, wenn dem Rausch die Ernüchterung, der Siegeszuversicht die Besinnung folgt? — Und das sind die einzigen Stellen, welche CMuff die Veranlassung geben, vom Kriterion des Widerspruches Gebrauch zu machen.

Was das zweite und dritte Kriterion anbelangt, so ist wohl ein Hauptsatz jeder Erkenntnislehre folgender: wenn eine Erscheinung durch eine Tatsache vollständig erklärt wird, ist es müßig, zu ihrer Erklärung weitere Hypothesen aufzustellen. In unserem Falle ist die metrische und musicalische Übereinstimmung der Strophe mit der Antistrophe eine Tatsache; wer der griechischen Musik nicht jeden Ausdruck absprechen will, wird zugeben müssen, daß der Dichter und Componist alle Veranlassung hatte, parallelen Melodien parallele Gedanken unterzulegen, ja daß gewisse bezeichnende Stellen der Melodie, die auf ein bestimmtes Wort berechnet waren, bei ihrer Wiederholung gebieterisch die Wiederholung desselben Wortes verlangten. So im zweiten Odenpaar der Parodos des 'Oidipus': ὦ πόποι, ἀνάριθμα γάρ φέρω . . . Ich denke mir gern, daß die Trostlosigkeit, die das Wort ἀνάριθμα erweckt, in einem trüben, gedehnten Tone ihren Ausdruck fand. Dieser Ton mußte sich in der Antistrophe wiederholen; wie schön, daß sich auch das Wort an derselben Stelle wiederholt: ὦν πόλις ἀνάριθμος ἄλλυται. So im zweiten Stasimon der 'Antigone'; die schwermütige Weise klingt in einem düsteren, unheildräuenden Accorde aus, der das Wort ἄτα begleitete; auch hier wiederholt sich dasselbe Wort in Strophe und Antistrophe. Für diese Erscheinung bietet auch unsere Poesie Parallelen; begreiflicherwise nur die Volkspoesie. Ich verweise auf das seltsame, von LErck (Liederhort S. 104) mitgeteilte niederdeutsche Lied, dessen melancholische, fermatenreiche Melodie wie Wellenschlag vor dem Sturme klingt. An einer Stelle erhebt sich die Musik, indem sie den

Rhythmus durchbricht, zu leidenschaftlicher Kraft, um dann langsam und leise zu verklingen; aus dieser Stelle hat die erste Strophe den Vers 'ich habe sie auf die weite See gesandt' . . . , die zweite Strophe 'den dritten raffte die weite See dahin' . . . — Ist mit der Feststellung dieser Tatsache nicht alles, aber auch alles erklärt? Und wie kümmerlich — um nicht mehr zu sagen — nimmt sich daneben die Erklärung durch den Hemichorienvortrag, oder gar durch die Stichwörter aus! — Aber die 'Tautologien'! Nicht wahr, es wäre sehr anstößig, wenn dieselben Choreuten denselben Gedanken zweimal vortrügen; es ist nicht anstößig, wenn dasselbe Publicum denselben Gedanken zweimal hören muß. Die Tragödien werden eben um des Chores, nicht um der Zuschauer willen geschrieben. Aber so weit sind wir noch lange nicht. Diese Tautologien sind noch zu erweisen; wenn auch derselbe Gedanke das ganze Strophenpaar beherrscht, so ist das noch lange keine Tautologie, wenigstens nicht für die Empfindung, die allein entscheidet.

Um recht gewissenhaft zu sein, will ich auch auf einige zerstreute Bemerkungen des 'speciellen Teiles' eingehen, mit denen CMuff seine Hypothese stützt. Für die Parodos des 'Aias' wird die Antichorie mit dem Hinweis auf den Umstand begründet, daß die Antistrophe die in der Strophe aufgeworfene Frage beantwortet. *Strophe*: 'Dich hat wohl einer von den Göttern verblendet?' *Antistrophe*: 'Ja wohl, denn sonst hättest du nicht etc.' Schade nur, daß dieses 'ja wohl' von CMuff auf unerlaubte Weise in den Gedanken eingeschmuggelt ist; im Texte steht, wie jeder sich überzeugen kann, ganz einfach 'Gewiß hat dich einer von den Göttern verblendet (Str.), sonst hättest du nicht etc. (Ant.)'; durch die Antistrophe wird die Strophe nicht beantwortet, sondern begründet, und das spricht wohl dafür, daß beide von denselben Personen vorgetragen wurden. Zwar nimmt CMuff oftmals seiner Theorie zu Liebe das Umgekehrte an; das ist aber einfach Unnatur. — Noch einen Punkt will ich anführen. In den 'Trachinierinnen' redet sich der Chor einmal mit  $\pi\alpha\iota\delta\epsilon\varsigma$  an; hieraus folgert CMuff Antichorie, indem zweifellos der eine Halbchor den anderen  $\alpha\upsilon\epsilon\delta\epsilon$ . Hier soll doch die allgemein

menschliche Auffassung maßgebend sein? denn die antike ist uns, soviel ich weiß, völlig unbekannt. Ist aber dem so, so ist CMuff einfach widerlegt; und ich habe es wohl nicht nötig, die vielen Soldaten-, Studenten- und Kirchenlieder nebst den Opernchören aufzuzählen, in denen sich die Sänger mit 'Kameraden', 'Freunde', 'Brüder' oder ähnlich anreden.

Doch genug hievon. Ich bin auf alle Gründe CMuffs eingegangen, und darf wohl behaupten, daß für die sophokleische Tragoedie die Antichorie absolut unerwiesen ist. Weitaus der größte Teil der Chorgesänge verhält sich zu dieser Frage neutral; bei vielen aber wäre Hemichorienvortrag einfach unnatürlich, und selbst CMuff giebt das mehr als einmal zu. Natürlich ist aber deswegen nicht jede melische Chorpartie dem Gesamtchor zu geben; oft ist Vortrag durch den Koryphaeos anzunehmen, auch wechselnder Einzelvortrag der Choreuten ist nicht ausgeschlossen (cf. die anantistrophische Epiparodos des 'Aias'). In welchem Umfang diese beiden Vortragsweisen zur Geltung kamen, das braucht hier nicht erörtert zu werden; genug, daß von einer Antichorie nicht die Rede sein kann.

Die kleine Schrift OHenses 'der Chor des Sophokles' hat die Frage nicht gefördert; positiv lernen läßt sich aus den, wenn man will, 'sinnigen' Phrasen des Büchleins nichts. Es ist als hätte der Verfasser eine Anleitung behufs eventueller Inszenierung der sophokleischen Tragoedien in der Gegenwart schreiben wollen, nicht eine Untersuchung darüber, wie sie vor über 2000 Jahren inszeniert worden sind. Alles wird in den Text hineingetragen, nichts aus dem Texte geschöpft. Man wird unwillkürlich an jene Scherzaufgaben erinnert, worin verlangt wird, daß in einen gegebenen Schattenriß ein Bild hineingezeichnet werde; je mehr grundverschiedene Bilder dabei ermöglicht werden, desto gelungener erscheint die Lösung. So könnte auch ich — wenn ich Zeit und Lust hätte, mich mit Scherzaufgaben zu befassen — der Diathesis OHenses in beliebiger Anzahl andere Diathesen entgegensetzen, οὐδὲν ἀλλήλαιον ὁμοίας καὶ πάσας δεξιάς. Den Hauptgedanken der Arbeit — daß die Vermehrung der Agonistenzahl mit der Vergrößerung des Chores innig zusammenhänge —

strict zu beweisen, darauf läßt sich OHense nirgends ein; wohl aber wird dieser Gedanke überall wo es Not tut als bewiesen vorausgesetzt.

Viel wissenschaftlicher praesentiert sich die zweite Publication OHenses über dasselbe Thema (Rh. M. 32, 485 ff.). Der Verfasser räumt zunächst ein, daß die Methode CMuffs keinen Anspruch auf Obiectivität erheben darf; darauf wird auf die 'triadischen Figuren' als auf dasjenige Indicium hingewiesen, aus dem sich der Vortrag der Stasima mit Sicherheit ermitteln ließe. 'Triadische Figuren' giebt es bei Sophokles im ganzen sechs, und sie zerfallen in zwei Gruppen. Die erste Gruppe umfaßt folgende drei Figuren: 1) Phil. 963 f., 1045 f., 1072 f.; 2) El. 1100, 1102, 1105; 3) Trach. 665, 668, 671. Die zweite Gruppe besteht ebenfalls aus drei Figuren, nämlich: 1) Ant. 766 f., 770, 772; 2) Ant. 1091 ff., 1100 f., 1103 f.; 3) KO. 1232 f., 1236, 1286. In der ersten Gruppe verhalten sich die 'Megethe' der drei Äußerungen des Chors wie 1 : 1 : 1, in der zweiten wie 2 : 1 : 1. Nun postuliert OHense zunächst, daß die drei Äußerungen an die 'drei chorischen Hauptrepräsentanten' verteilt werden, nämlich den Koryphaios und die beiden Halbchorführer; dann wird weiter geschlossen: 'An allen Stellen, wo Sophokles an seine drei chorischen Hauptrepräsentanten die Megethe nach isomerem Verhältnis verteilt, befanden sich die Choreuten in Halbchorstellung. Und andererseits: an allen Stellen, wo der Dichter die Megethe der Lexis unter die Führer nach dem Verhältnis von 2 : 1 : 1 verteilt, befand sich der Chor in der Tetragonalstellung'. Und endlich: 'Vor den in Halbchorstellung von den drei Führern vorgetragene Figuren ist eine Veränderung der chorischen Stellung nicht eingetreten: folglich ist die Halbchorstellung auch für die, diesen Figuren vorausgehenden Stasima erwiesen. Vor den im Verhältnis von 2 : 1 : 1 vorgetragene Figuren findet sich überall im Beginn der betreffenden Epeisodia eine Stelle, in welcher ein Übergang in die für jene Figuren notwendige Tetragonalstellung stattfinden konnte. Daraus folgt mit Wahrscheinlichkeit, daß das vorausgehende Stasimon in einer anderen als in der Tetragonalstellung vorgetragen worden ist'. Und das Resultat ist, daß für Sophokles durchgreifende Antichorie,



also in weit größerem Umfang, als dies selbst CMuff befürwortet hatte, angenommen werden muß.

Folgen wir einmal dieser Beweisführung Schritt für Schritt.

Erstens: was giebt uns das Recht, die aufgezählten sechs Beispiele als 'triadische Figuren' von den übrigen trimetrischen Äußerungen des Chors abzusondern und in ihrer Dreifaltigkeit Absicht, nicht Zufall zu sehen? Das Recht hätten wir, entweder, wenn die Trias für alle trimetrischen Äußerungen des Chors kanonisch wäre, oder, wenn sie an gewissen, durch ein gemeinsames Merkmal gekennzeichneten Stellen der Episodia regelmäßig oder doch mit Vorliebe wiederkehrte. Letzteres war, wie der Leser sich erinnern wird, bei unserem Epirrhemation der Fall. Für OHenses triadische Figuren trifft aber keines von beiden zu. Im 'König Oidipus', beispielsweise, haben wir — abgesehen vom Gespräche des Königs mit dem Chor nach der Parodos — folgende dem Chor gehörige Dialogstellen: 1) V. 523 f., 527, 530 f.; 2) 616 f., 631—633; 3) 834 f.; 4) 927 f., 1051—1053, 1073—1075; 5) 1177 f.; 6) 1367 f., 1424—1426. Während also OHense selber nur eine 'triadische Figur' im ganzen Drama aufzufinden weiß, finden wir zwei 'dyadische' und zwei 'monadische'. Kann demnach überhaupt von einer Absicht die Rede sein, so ist für die dyadischen und monadischen Figuren die Gewähr gerade doppelt so groß, wie für die triadischen.

Zweitens: geben wir einmal zu, daß gerade den triadischen Figuren innerhalb der trimetrischen Äußerungen des Chors eine gewisse Bedeutung zuzusprechen ist — was berechtigt OHense, unter ihnen gerade diejenigen auszusuchen, deren Metre sie sich entweder wie 1 : 1 : 1, oder wie 2 : 1 : 1 verhalten, und die übrigen einfach über Bord zu werfen? So haben wir in der obigen Aufzählung im 'König Oidipus' zwei triadische Figuren, die eine mit dem Verhältnis 2 : 1 : 2, die andere 2 : 3 : 3. Sind die Zahlen sonst bedeutsam, so sind sie es auch hier; sind sie es hier nicht, so sind sie es nirgends.

Drittens müssen wir uns gegen die Willkür verwahren, mit der OHense seine Figuren abgegrenzt hat. Nach Analogie der Figur im 'Philoktet' müssen wir zur ersten Figur

der Antigone auch V. 681 f. und 724 f. rechnen, so daß wir hier eine pempadische Figur (2 : 2 : 2 : 1 : 1) haben; oder aber wir müssen auf den 'Philoktet' verzichten. Ferner ist die zweite Figur der 'Antigone' aufzugeben, da wir auch hier, wie jeder sich überzeugen kann, eine pempadische Figur haben (4 : 1 : 2 : 2 : 1). Damit schrumpft die ohnehin spottkleine Figurenanzahl auf 4 zusammen.

Viertens wird es doch erlaubt sein zu fragen, warum die von OHense zu Figuren zusammengefaßten Äußerungen des Chors nicht vom selben Choreuten — dem Koryphaios — gesprochen sein konnten. OHense giebt einen Grund an, der, auch wenn man sehr milde sein will, nur für zwei Figuren unter sechsen, nämlich für den 'Philoktet' und die 'Elektra' gilt. Im 'Philoktet' wendet sich der Chor mit der ersten Äußerung an Neoptolemos, mit der zweiten an Odysseus, mit der dritten an Philoktet; in der 'Elektra' sind zwar alle drei Äußerungen an Orestes gerichtet, aber während die erste nur seine Frage zum Gegenstande hat, steht die zweite in engerer Beziehung zu Aigisthos, die dritte zu Elektra. Nun sind Neoptolemos und Orestes Deuteragonisten, Odysseus und Aigisthos Tritagonisten, Philoktet und Elektra Protagonisten; und da die beiden Halbchorführer mit dem Koryphaios die chorischen Gegenbilder der Agonisten sind — ich muß freilich gestehen, daß ich mir unter diesen 'Gegenbildern' nichts denken kann — so sind die drei Äußerungen entsprechend unter sie zu verteilen. Sollen wir nun die Stimme unseres Gewissens gewaltsam zum Schweigen bringen, die uns sagt, daß dazu nicht der geringste Zwang, ja nicht die geringste Veranlassung vorliegt? Aber ach! zwei Figuren unter sechs . . . und sechs unter unzähligen . . .!

Und wenn wir damit doch wenigstens am Ziele wären! Aber selbst wenn wir mit den größten Opfern unserer besseren Einsicht dem Verfasser alles Verlangte zugegeben haben — es stehen uns immer größere bevor. Bedingt denn die Beteiligung der drei 'chorischen Hauptrepräsentanten' notwendig die Halbchorstellung? . . . Hier kommen uns eben die zwei Gruppen zu Statten. In der ersten hatten wir ein isomeres Verhältnis der Megethe, in der zweiten ein diplasisches; in

der ersten sprach der Chorführer ebensoviel wie jeder Halbchorführer, in der zweiten ebensoviel wie beide zusammen. Das kann natürlich nicht Zufall sein; also, wie hat man das zu erklären? Im zweiten Fall war der Koryphaios in seiner 'prominenten' Stellung weit mehr gekennzeichnet als im ersten; folglich bedurfte er dieser Kennzeichnung weit mehr, als im ersten Fall; folglich fiel er durch seine Aufstellung unter den übrigen Choreuten weit weniger auf; folglich war der Chor in diesem Fall tetragonal aufgestellt . . .

Mitnichten; dieser Schluß beruht auf einer gründlichen Verkennung der Intentionen des Dichters. Bei Sophokles ist alles von Bedeutung, jede Kleinigkeit steht im Dienste einer höheren Idee; zweifelsohne war auch die jeweilige Chorstellung Ausfluß eines bestimmten, bewußten Gedankens. Wenn also der Dichter den Chor tetragonal aufstellte, wobei der Koryphaios seinen bescheidenen Platz unter den übrigen Choreuten erhielt, so geschah es offenbar deswegen, weil er ihn nicht vor den anderen herausgehoben wissen wollte; und jeder wird zugeben, daß dieser Intention weit mehr das isomere Verhältnis in den triadischen Figuren entspricht, als das diplasische . . . Und nun können wir uns zufrieden geben. Denn nun folgt nach dem zweiten Princip OHenses mit Notwendigkeit, daß die Stasima in Tetragonalstellung, nicht in Halbchorstellung vorgetragen wurden.

Wenn nur dieses zweite Princip nicht selber die bodenloseste Willkür wäre. Was soll man davon halten, wenn OHense aus dem Dialog, der doch nirgends auf die Stellung und die Bewegungen des Chors die leiseste Anspielung enthält, erschließen zu können vorgiebt, wo der Chor seine Lage verändert habe und wo nicht? Kann man zu einer Methode, die sich der Grenzen des Erkennbaren so wenig bewußt ist, auch nur das geringste Vertrauen haben? —

Nach dem Gesagten wird es mir erlaubt sein, mein Urteil dahin abzugeben, daß die ganze Beweisführung OHenses ein mit aner kennenswerter Energie und Grazie ausgeführter Schlag ins Wasser ist. Damit ist die Discussion über die angebliche Antichorie bei Sophokles für mich wenigstens geschlossen.

Wenn ich mich bei diesem Dichter länger aufgehalten

habe, so hatte das seinen Grund darin, daß die Gegensätze gerade hier ihren heftigsten Kampf ausgekämpft haben. Kürzer kann ich mich bei den beiden anderen Tragikern fassen. Bei Euripides schon deswegen, weil RArnoldt für die Stasima dieses Dichters den hemichorischen Vortrag mit Entschiedenheit in Abrede gestellt hat. Positiv erweisen läßt sich derselbe nirgends; wo die Handschriften ihr HM haben, kann man ebensogut und noch besser mit der Annahme des Einzelvortrags auskommen — natürlich nicht jenes widerwärtigen und unnatürlichen Vortrags der 15 Choreuten nacheinander, sondern eines frischen, unmittelbaren, ungeordneten Auftretens einzelner Choreuten, den näher zu praecisieren uns alle Handhaben fehlen.

Etwas anders steht die Sache bei Aischylos. Hier haben wir an einigen Stellen Wechselgesang entschieden anzuerkennen; aber nicht Antichorie tritt hier ein, sondern Dichorie. Das ist erstens der Fall beim Schlußgesange der 'Schutzfliehenden' (V. 1018 ff.). Das erste Strophenpaar wurde vollstimmig von den Danaiden gesungen; das zweite ebenso vollstimmig von den Dienerinnen; das dritte amoebaeisch von den Danaiden und den Dienerinnen, und zwar, wie es scheint, antodisch. Das vierte Strophenpaar endlich gehört wiederum den Danaiden an. — Der zweite Fall betrifft die Exodos der 'Eumeniden'. Zu den Eumeniden haben sich die Propompen gesellt; die beiden Abzuglieder werden von beiden Chören amoebaeisch vorgetragen, so daß den Eumeniden jedesmal das Ephymnion zufällt.<sup>1)</sup> — Zum dritten gehört hieher die Exodos der 'Sieben gegen Theben'. Gegen den Schluß der Tragödie hat sich zum eigentlichen Chor ein Nebenchor zugesellt, der mit Antigone und Polyneikes sympathisiert und V. 1069 beim Weggehen sich selbst als den Chor der Propompen bezeichnet

ἡμεῖς μὲν ἴμεν καὶ συνθάψομεν  
αἶδε προπομποί.

Damit ist die Unabhängigkeit dieses Chors dem Hauptchor gegenüber hinreichend bezeugt. Auf beide Chöre verteilt sich

1) S. RWestphal Proll. z. Aesch. Trag. S. 23.

nun der Threnos V. 832 ff. in amoebaeischer Weise; auf die Einzelheiten einzugehen verbietet uns der Raum.

Somit traten bei Aischylos tatsächlich mehr als einmal vierundzwanzig Choreuten auf; daraus folgt wohl, daß damals die 'ionische Tragoedie' noch in lebhaftem Andenken war.

Wie sind aber die Fälle zu beurteilen, wo die epirrhematische Composition in die Tragoedie eingreift? Je nach den zwei Gruppen, die wir oben festgestellt haben, verschieden. Wo die Syzygie als Epeisodion auftritt, lehrt schon das Verhältniß, daß jede Ode von einem einzigen Choreuten vorgetragen worden ist; wir werden also für das Odenpaar die Beteiligung zweier hervorragender Choreuten annehmen können. Die Syzygie als Stasimon wird ebenso zu beurteilen sein, wie die übrigen Stasima; die Oden wurden vom ganzen Chor vollstimmig vorgetragen. Es ist somit den Überlebseln der ionischen Tragoedie in der dorischen Tragoedie ebenso ergangen, wie in der ionischen Komoedie den Überlebseln der dorischen Komoedie. Das äußere Schema wurde gewahrt, im übrigen mußten die Kunstmittel der überwiegenden Form auch auf die herübergenommenen fremdartigen Gebilde ausgedehnt werden.

---

## Zweiter Abschnitt.

### Die Vortragsweise.

§ 1. Je geringer die Anzahl der Kunstmittel war, welche der antiken Musik zur Verfügung standen, um so sorgfältiger wurden sie ausgenutzt. Während ihr die Effecte verschiedener bald zusammenwirkender, bald wechselnder Klangfarben so gut wie unbekannt waren, während die Harmonisierung in ihr den Charakter einer fast dürftigen Einfachheit hatte, hat sie doch andererseits ein System von Tonarten ausgebildet, das — wenn auch nicht so byzantinisch verworren, wie man vor RWestphal anzunehmen pflegte, — so doch viel mannichfaltiger war als das moderne; sie haben das Ethos dieser Tonarten, das ohnehin scharf gesondert war, durch Anwendung sämtlicher möglicher Melodieschlüsse noch besonders variiert, sind auch, wie die ausschließliche Verwendung gewisser Transpositionsscalen für bestimmte Gattungen der Musik beweist, dem verschiedenen Ethos der ersteren nachgegangen; endlich hat die hohe Vollendung ihrer Rhythmik und Periodologie ihnen die Möglichkeit gewährt, Tonstücke von wahrhaft architektonischem Ebenmaß zu schaffen, wie sie von Modernen schwerlich anders als mit dem Verstande erfaßt werden können. So dürfen wir denn auch ohne Weiteres voraussetzen, daß alle vier Hauptarten des Vortrags, die bei uns im Gebrauche sind, samt ihren Schattirungen — soweit diese für die antike Musik nicht außerhalb der Grenzen der Ausführbarkeit liegen — auch den Alten bekannt waren.

Ursprünglich freilich sind von diesen vier Hauptarten auch bei uns nur drei. Der Gesang, das Recitativ und der Gesprächston wurzeln alle drei im Boden der Volksnatur, während der melodramatische Vortrag, wie bekannt, eine erst

im vorigen Jahrhundert geschaffene Kunstform ist. Man könnte sich daher geneigt fühlen, sie dem Altertum überhaupt abzusprechen; und für die ältesten Zeiten eines Archilochos oder Terpander gewiß mit Recht. Wenn man aber bedenkt, welch einen hohen Grad von Ausbildung die Musik zur Zeit des peloponnesischen Krieges erreicht hatte, und daß der melodramatische Vortrag der einzige war, der auf kunstmäßiger Weise geschaffen werden konnte, so wird man es von vornherein nicht unwahrscheinlich finden, daß er um die angegebene Zeit in der Kunstpoesie in Übung gewesen sei.

Für die Bestimmung des Vortrags ist bei Aristophanes § 2. ein doppelter Gesichtspunct maßgebend: erstens, der metrische, und zweitens — wenn ich mich so ausdrücken darf — der tektonische.

Metrisch gliedert sich die Komoedie von selbst nach μέλη und ἔπη. Letztere zerfallen ebenso ungezwungen in ἔπη im engeren Sinne, oder Tetrameter<sup>1)</sup>, und Dimeter — denn die wenigen Hexameter fallen wenigstens für Aristophanes außer

1) Bei TKock (zu Wolk. 541) sonderbarerweise durch alle Auflagen hindurch 'Trimeter'; allein die Stelle, auf die er sich beruft (Fr. 885), beweist deutlich, daß er 'Tetrameter' meint; sowie dort τῶπι λέγειν auf die Tetrameter des Agons geht, so geht λέγοντας ἔπη Ritt. 508 auf die Tetrameter der Parabase; darnach ist der Sinn von Wolk. 541 οὐδ' ὁ πρεσβύτης ὁ λέγων τῶπι τῇ βακτηρίᾳ τύπτει τὸν παρόντ', ἀφανίζων πονηρὰ κώμματα klar. TKock erklärt: *der Schauspieler, der in den 'Prospaltioi' des Eupolis die Rolle des Greises spielte, cf. die Stelle des Strattis* [Fgm. 1 K]. Aber erstens bietet die Stelle des Strattis keine Ähnlichkeit, zweitens bezieht sie sich auf die Tragoedie, drittens haben die 'Prospaltier' mit unserer Stelle nichts zu tun, sondern sind vom Scholiasten zu V. 539 mit zweifelhaftem Recht herangezogen, viertens giebt die Erklärung keinen vernünftigen Sinn, fünftens entspricht sie nicht dem aristophanischen Ausdruck 'der Greis, der die ἔπη spricht'. Letzterer zwingt uns vielmehr, anzunehmen, daß die Personen der Komoedie fürs gewöhnliche etwas Anderes sprechen, als die ἔπη. Ist aber ἔπη = Tetrameter, so schwindet jede Schwierigkeit; der πρεσβύτης ist dann der eine von den beiden Gegnern im Agon. Wie würdig diese Partie bei Aristophanes gehalten war, davon ist oben die Rede gewesen; um so unangenehmer fiel es ihm auf, wenn gerade sie bei seinen Gegnern der Tummelplatz wohlfeiler Späße war. — Warum ἔπη in der Tragoedie = Trimeter, in der Komoedie aber = Tetrameter ist, das wird die gegenwärtige Untersuchung zeigen.





Versen, die ihm an Bildung so ähnlich sind, nicht in gleicher Weise möglich sein. Hier haben wir eine ununterbrochene Leiter, die von den μέλη zu den ἔπη führt.

Um sicher zu gehen, müssen wir alle solche Übergangsbildungen in eine besondere Kategorie einordnen. Wir werden daher Strophen dorischer und Strophen ionischer Bildung unterscheiden; sie verhalten sich zueinander ungefähr wie Kunstlied und Volkslied. Die ionischen Strophen — bei denen der Leser nicht unbedingt an die ionische Tonart oder ionische Tacte zu denken braucht — sind auf das iambotrochäische und das (anaklastisch)ionische Versmafs beschränkt; sie umfassen stichische, distichische bis hexastichische Bildungen. Wir werden im dritten Abschnitt zu ihnen zurückkehren.

Die dorischen Strophen kommen auferhalb der epirrhematischen und epeisodischen Oden nicht vor — abgesehen, natürlich, von den Monodien. Ebenso sind die ἔπη und Trimeter auf die Epirrhemen beschränkt. Die ionischen Strophen dagegen verteilen sich anscheinend gesetzlos auf Oden und Epirrhemen. Wir haben also zu unterscheiden

Mele		Epe	
Dorische Strophen.	Ionische Strophen.	Epe.	Trimeter.
Oden		Epirrhemen.	

Wir nehmen nun zweierlei als keines Beweises bedürftig an. Erstens, dafs die Verschiedenheit des Vortrags mit der Verschiedenheit der metrischen Behandlung in inniger Verbindung steht, so dafs die letztere nur bei ganz starren, keiner Allotropie fähigen Metra trotz wechselnden Vortrags dieselbe bleibt; zweitens, dafs entsprechend der Bedeutung der Wörter 'Ode' und 'Epirrhema' letzteres hinsichtlich der Vortragsweise mindestens eine Stufe unter der ersteren steht — wenn wir unter dem Kunstgesang die höchste, unter der gesprochenen Rede die niedrigste Stufe des Vortrags verstehen.

Prüfen wir das erste Gesetz. Eine Verschiedenheit des Vortrags für dorische Strophen, ionische Strophen, Epe und Trimeter geht aus ihm nicht unbedingt hervor; wir müssen



bar tragische Gesänge parodiert werden (Ach. 1191 ff.; Wolk. 1155 ff.; Wesp. 729 ff. = 743 ff., 868 = 885(?); Thesm. 1032<sup>1)</sup>).

Interessanter ist der tragische Trimeter, von dessen Existenz in der Komoedie bisher nichts vermutet worden ist; und doch ist er überall anzunehmen, wo der Chor, richtiger der Chorführer in Trimetern spricht. Das werden folgende Zahlen beweisen:

	Zahl der Verse	Aufgelöste Arsen	Kyklische Anapaeste	Hepthemer	Vernachlässigte Caesur
‘Acharner’ 364 f., 391 f., 492 f., 557, 557—565, 569, 575— 578, 1069 f. . . . .	20	—	1 <sup>3)</sup>	3	—
‘Ritter’ 467, 470, 611—615	6	—	—	1	—
‘Wolk.’ 794—796, 799, 1454 f., 1458—1461, 1508 f. . .	12	1 <sup>3)</sup>	—	2	—
‘Wespen’ 1297 f. . . . .	2	—	—	—	—
‘Eirene’ 435—438 . . . . .	4	—	—	1	—
‘Vögel’ 1164 f., 1197 f. . .	4	—	—	—	—
‘Lysistrate’ 399—402, 706 f., 712, 714, 1074 f., 1078 f., 1082—1085, 1088 f., 1093 f., 1219—1221 . . . . .	23	8 <sup>4)</sup>	—	5	1
‘Thesmophoriazusen’ 582 f., 586, 589, 597—602, 607, 613 f., 1164, 1170 f., 1217— 1221, 1224 f. . . . .	23	2 <sup>5)</sup>	—	1	1
‘Ekklesiazusen’ 1127, 1134, 1151—1153 . . . . .	5	2 <sup>6)</sup>	2 <sup>7)</sup>	4	1
‘Plutos’ 328—331, 631 f., 962 f.	8	—	—	1	2
Im ganzen	107	13	3	18	5

1) Auch ist dieser Trimeter eher als Hexapodie zu bezeichnen; wenigstens ist die Form, in der er Ach. 1191 erscheint, nicht bloß für den lyrischen Trimeter, sondern selbst für den komischen unstatthaft. —

2) Und selbst hier (V. 559) läßt sich der Anapaest durch die Synzese (μιᾶρῶτατε) rechtfertigen. — 3) V. 799 *cū δ' ἐπιτρέπεις*, also unter prosodischem Zwange. — 4) V. 402 *ἐνεουρηκότες*, 714 *ὄ τι*, 1083 *ἀπό*, 1084 *θαίματι*, 1093 *θαίματιᾶ*, 1094 *ἐρμοκοπιδῶν*, 1219 *πάνυ*, 1221 *μετά*. — 5) V. 613 *ἀνάμενε*, 1221 *καταλάβοις*. — 6) V. 1151 *διᾶτρίβεις*, 1152 *καταβαίνεις*. — 7) V. 1134 *εὐδαμονικόν γ'*, 1152 *ἐν δ' αὖ*.

Die Tabelle bedarf der Rechtfertigung. Da die Rollenverteilung nicht selten strittig ist, so schien mir die einzige richtige Methode die zu sein, zunächst nur die unzweifelhaft dem Chor gehörenden Trimeter aufzunehmen; dahin gehören — bis auf Ritt. 467, 470 und Eir. 435 ff. — alle im Vorstehenden aufgezählten Verse. Ich erhielt 101 Trimeter mit 13 Auflösungen. Das gab mir wiederum das Recht, in solchen Fällen, wo außer dem Chor noch ein Agonist in Frage kommen könnte, alle losen Trimeter dem letzteren zu geben. Es geschah an folgenden Stellen: Ritt. 482 ff. (Chor: Demosthenes) 1254 (id.) Eir. 435 ff. (Chor: Trygaios) 484 f. (id.) 922 ff. (Chor: Sklave) Vög. 440 (Chor: Kuckuck) Ekkl. 30 ff. (Chor: γυνὴ α'). An erster Stelle geben die Handschriften auch V. 490 f., 493, 494 f., 495 ff. dem Chor; mit Recht haben seit R. Enger alle Herausgeber die Person des Demosthenes für ihn eintreten lassen; nur mußte man dann consequent sein und durfte nicht V. 482 ff., mit denen das Gespräch beginnt, dem Chore lassen. Bezüglich V. 1254 ff. sind die Handschriften — bis auf den Parisinus A — und auch die Herausgeber<sup>1)</sup> einig; aber wie seltsam ist es, wenn der Chorführer Agorakritos bittet, ihn zum ὑπογραφεὺς δικῶν zu machen! Auch hätte man längst die drei Verse Demosthenes gegeben — den man doch auch ungern beim Triumphe seines Freundes vermisst, — wenn man sich vor der Notwendigkeit nicht gescheut hätte, Demosthenes hier durch ein Parachoregem spielen zu lassen, während er zu Anfang des Stückes dem Tritagonisten zugefallen war. Aber dieser ist für das antike Drama ganz unbedenklich; genau so wird ja im 'Plutos' die Titelrolle im Prolog vom Deuteragonisten, von V. 771 an aber vom Tritagonisten gespielt. Mein Gesetz vollends scheint mir die Frage zu Gunsten des Demosthenes zu entscheiden. — Über Eir. 435 ff. ist oben das Nötige gesagt; ich habe dort auf Grund der Scholien die Verse des Gebets unter Hermes und Trygaios verteilt; das neue Gesetz bestätigt diese Verteilung durchaus. V. 484 f. giebt nur T. Bergk mit dem Venetus (?) und den Scholien (implicite ein Schol. zu 481) dem Chor; die übrigen Herausgeber dem Trygaios. V. 922 ff. läßt sich die richtige Verteilung, auch ohne auf die Metrik

1) Außerdem noch C. Beer, Zahl der Schauspieler S. 31; C. Muff, Vor-

Rücksicht zu nehmen, herausfinden. Zwei Personen sind anwesend, Trygaios und der Sklave, als κωπὰ πρόσωπα wohl noch andere Sklaven. V. 922

ἄγε δὴ, τί νῦν ἐντευθεὶ ποιητέον

giebt der Ravennas dem Sklaven. JRichter folgt der Logik zum Trotz dem Venetus und giebt ihn dem Chor; TBergk in richtiger Einsicht, daß es dann zum mindesten ἡμῖν hätte heißen müssen, dem Trygaios. Ich meinesteihs sehe keinen Grund, vom Ravennas abzuweichen. Daß sich dann auch das übrige Gespräch auf Trygaios und den Sklaven verteilt, ist das allernatürlichste.<sup>1)</sup> — Von der Teilnahme am Agon der 'Vögel' habe ich den Chor schon oben ausgeschlossen; eine natürliche Folge davon ist, daß wir ihm auch den Proagon nehmen. Mit V. 440 ἦν μὴ διαθῶνται γ' οἶδε wendet sich Peithetairos an den Kuckuck, nicht an den Chor: es ist daher auch billig, daß der Kuckuck, dem der Chor schon V. 385 und 432 ff. sein Vertrauen wiedergegeben hatte, ihm antwortet; im Namen des Chors schließt er mit Peithetairos den Vertrag.<sup>2)</sup> Ferner wird das Gespräch V. 809—836 von einigen Gelehrten<sup>3)</sup> auf Peithetairos und den Chorführer verteilt, der Überlieferung zum Trotz, wonach Peithetairos sich mit dem Kuckuck unterhält. Ich sehe nicht ein, warum man den Handschriften nicht folgen soll. Daß in den 'Ekklesiazusen' V. 285 das erste Wort des Chores ist, sollte nie bezweifelt worden sein; oder weiß Jemand ein Beispiel, daß der Chor im Prolog gesprochen hätte?

Bleiben wir also bei dem Gesetze: die vom Chor in den Epirrhemen gesprochenen Trimeter sind von strengem, tragischem Bau. Durchaus parallel ist die Scheidung, die wir an den iambischen Tetrametern wahrnehmen. Von den beiden folgenden Tabellen enthält die erste nur die dialogischen Tetrameter, d. h. die Epirrhemen der Agone mit Ausschluß der Katakaleusmoi und Mesoden; die zweite die chorischen, und zwar ebensowohl die rein, wie die gemischt chorischen, also die Parodoi und Exodia.

tragsw. S. 105. — 1) Ähnlich schon PDobree (II, 211), der aber zwei Sklaven annimmt. — 2) Diese Einsicht scheint auch GDroysen bei seiner Rollenverteilung geleitet zu haben. — 3) CBeer (Zahl d. Schausp. 37), CMuff (Vortragsw. 7), TKock. TBergk läßt statt des Kuckucks Euelpides eintreten.

## I. Dialogische Tetrameter.

	Zahl der Verse	Aufgelöste Arsen	Kyklische Anapaeste	Weibliche Caesur	Vernachlässigte Caesur
'Ritter' Nebenagon (V. 303 ff.) . .	64	28	15 <sup>1)</sup>	10	4
„ Hauptagon (V. 756 ff.) . .	68	27	7	11	13
'Wolken' Hauptagon (V. 949 ff.) . .	49	23	6 <sup>2)</sup>	7	2
„ Nebenagon (V. 1345 ff.) . .	80	27	2 <sup>3)</sup>	13	7
'Thesmophoriazusen'					
Agon <sup>4)</sup> (V. 531 ff.) . .	38	20	15	5	3
'Frösche' Agon (V. 895 ff.) . . .	64	30 <sup>5)</sup>	16	6	3
Im ganzen	363	155	61	52	32
		oder	oder	oder	oder
		42,5%	16,7%	14,3%	8,8%

## II. Chorische Tetrameter.

	Zahl der Verse	Aufgelöste Arsen	Kyklische Anapaeste	Weibliche Caesur	Vernachlässigte Caesur
'Acharner' Exodion (V. 1226 ff.) . .	6	—	—	—	—
'Wespen' Parodos I (V. 230 ff.) . .	18	2 <sup>6)</sup>	—	2	—
'Eirene' Parodos (V. 508 ff.) . . .	4	—	—	3	—
„ Exodion (V. 1304 ff.) . . .	8	1 <sup>7)</sup>	—	2	1
'Lysistrate' Parodos I (V. 254 ff.)	25	1 <sup>8)</sup>	—	—	2
„ Parodos III (V. 350 ff.)	32	2 <sup>9)</sup>	—	1	—
'Ekklesiazusen' Parodos I (V. 285 ff.)	4	1 <sup>10)</sup>	—	1	—
„ Parodos II (V. 478 ff.)	13	3 <sup>11)</sup>	— <sup>12)</sup>	4	—
'Plutos' Parodos (V. 253 ff.) . . .	36	2 <sup>13)</sup>	—	3	1
Im ganzen	146	12	—	16	4
		oder		oder	oder
		8,2%		10,9%	2,7%

1) TBergks Coniectur zu V. 418 schafft eine Auflösung mehr. V. 428 nach TBergk; AvVelsen schafft eine Auflösung weniger und einen Anapaest mehr. — 2) Nach TKock; TBergk weicht V. 1063 ab. — 3) V. 1359 nach TBergk. — 4) Mit Ausschluss der Verse des Chors. — 5) V. 948 lese ich οὐδένα. — 6) V. 237 περιπατοῦντε und 246 δμα. — 7) V. 1315 μεταμελήειν. — 8) V. 281 ἐπολιόρκης. AMeinekes (VA. 122) Coniectur zu V. 285 ἐν τῇ τετραπόλει empfiehlt sich daher nicht. — 9) V. 373 f., beidemale ἴνα. — 10) V. 288 ἐνδύομεναι. — 11) V. 475 ἐπακολουθεῖ, 482 καταφυλάξει, 493 ἐπαναμενούσας. — 12) Die Coniectur AMeinekes (VA. 190) zu V. 286 λέγειν ἴνα μ. ist daher zu verwerfen. — 13) V. 274 ὑγιές; 278 ὁ δὲ Χάρων.

Diese Zahlen sind ebenfalls sprechend.<sup>1)</sup> Nachzutragen sind noch die 10 Katakeleusmoi<sup>2)</sup>, eine Sphragis (Ritt. Nebenag.) sowie die Schlufsverse des Agons in den 'Thesmophoriazusen', dann die Prooden des Agons der 'Lysistrate'; wir hätten 38 Verse mit 2 Auflösungen<sup>3)</sup> und einem kyklischen Anapaest<sup>4)</sup>, den man nicht ohne Not mit AvVelsen um einen zweiten<sup>5)</sup> vermehren darf. Sie gehören also auch unter die chorischen Verse. Bezüglich der Mesoden im Wespenagon (8 Verse mit 2 Auflösungen), die nur von den Agonisten gesprochen werden, läßt sich nichts Bestimmtes sagen.

Eine dritte Klasse bilden die lyrischen Tetrameter.<sup>6)</sup> Wir finden deren Ach. 836 ff.; Ritt. 756, 759 f. = 836, 839 f.; Eir. 859,—863 f. = 912,—916 f.; 942, 948-f. = 1026, 1032 f.; Vög. 1324 (?); Plut. 290—292 = 296—298; 302 f. = 309 f.; 316. Sie entsprechen durchaus den lyrischen Trimetern; während einerseits ihr Bau im ganzen sehr streng ist<sup>7)</sup>, kommen andererseits gehäufte Auflösungen vor, und zwar mit (loser) Responson; Plut. 292 = 298.

1) Der Unterschied ist bereits von RWestphal (Metrik II<sup>2</sup> 495 ff.; cf. CMuff, Vortrag S. 38) bemerkt und für den Vortrag, wenn auch nicht ganz zutreffend, verwertet worden. Die Caesuren habe ich nur zum Beweise aufgezählt, daß sie kein Kriterium zur Unterscheidung darbieten. — 2) Einschließlich Thesm. 381 f. — 3) Lys. 539 ἀπό τῶν, Thesm. 381 πρόσειε. — 4) Ritt. 407 τὸν 'λουλου, also bei einem Eigennamen. Selt-sam ist der Name wohl, wird aber nicht zu ändern sein. Der Greis wird als Verehrer der Demeter geschildert (πυροπίπην hat der Rav.), und ἴουλος ist der technische Name für den Hymnus auf Demeter (Poll. I, 38), parallel ἡπαιῶν und βακχέβακχος. Daß freilich die Stelle durch diese Zusammenhänge an Klarheit gewonnen hätte, kann ich nicht behaupten. — 5) Und dazu noch im zweiten Fufse (ἡσθέντ' ἄν ἡπ. Ritt. 408), was selbst bei dialogischen Trimetern unstatthaft ist (Ausnahmen wie Ritt. 414 f. sind natürlich unbeweisend). — 6) Oft freilich erscheint er in den Ausgaben da, wo statt seiner — wie die Nachbarverse beweisen — zwei Dimeter am Platze wären. Dahin gehört Wolk. 1310 = 1320, Lys. 386, (Fr. 414 ist sicher ein Trimeter), Ekkl. 485, 488 = 495, 499, Plut. 295 = 301; 305 = 312; 321. — 7) Kyklische Anapaeste finden wir nur Ach. 849 Κρατινός δέι (die bekannte crux) und Eir. 948 τὸ κανόν; doch sind möglicherweise die angeführten Verse der 'Eirene', da sie sämtlich mesodisch sind, mit den Mesoden des Wespenagons unter die ἀμφικρη-τήσιμα zu rechnen. Auflösungen kommen mit Ausnahme der im Texte angeführten gar nicht vor.

ὕμας ἄγειν· ἄλλ' εἶα τέκεα θαμίν' ἐπαναβοῶντες  
πῆραν ἔχοντα λάχανα τ' ἄγρια δροσερὰ κραιπαλῶντα

ähnlich der Trimeter Ach. 1191

στυγερὰ τὰδε γε κρυερὰ πάθει. τάλας ἐγώ.

Wir haben somit auch für die iambischen Tetrameter dreierlei metrische Behandlung, also dreierlei Vortrag festgestellt. Die prokatalektischen und dikatalektischen Tetrameter treten bald für die lyrischen, bald für die chorischen (nie für die dialogischen) Tetrameter ein; das ist das Grenzgebiet, das der ionischen Strophe zukommt.

Nur zweierlei Behandlung hat der trochaeische Tetrameter erfahren.

Wir unterscheiden den lyrischen und den epischen Tetrameter.<sup>1)</sup> Ersterer kommt nicht eben häufig vor; in den Mesoden (Ach. Par. II; Ritt. Nebenag.; Wesp. Par. II) werden wir ihn nicht anerkennen können, ebensowenig in der epirrhematicischen Anrede Ekkl. 1155 ff.; Thesm. 947 ff. und Fr. 1099 sind die Tetrameter in Dimeter zu zerlegen; übrig bleibt Eir. 349 f., 357, [395] = 588, 595; Lys. 619, 622 = 640, 645; 661—663 = 685—687. Auflösungen kommen nicht vor, die Caesur wird gar nicht selten vernachlässigt; übrigens läßt sich aus 16 Versen nicht viel erschließen. Die lyrischen Tetrameter wechseln gern mit binnenkatalektischen Versen von trochaeischem Rhythmus ab; bei den epischen ist das nicht statthaft, doch kommt es mitunter vor, daß eine ganze Partie in binnenkatalektischen Versen geschrieben ist, abgesehen vom letzten Vers, der notwendig ein rein trochaeischer Tetrameter sein muß (Nebenparab. der 'Acharner' und 'Wespen', Binnenparodos der 'Lysistrate'). Daß die epischen Tetrameter nicht wieder in chorische und dialogische zerfallen, hat seinen Grund darin, daß der trochaeische Tetrameter in der aristophanischen

1) RWestphal will den Bau des Verses in den parabatichen Epirrhemen loser gefunden haben, als in den Parodoi (betreffs der Caesuren Metrik II S. 459); doch bestätigt eine genauere Zählung dies Resultat nicht. So enthalten in den 5 ersten Komoedien die Parodoi auf 256 Tetrameter 38, die parabatichen Epirrhemen auf 224 Tetrameter 25 vernachlässigte Caesuren.



Komoedie, recht im Gegensatz zur dorischen und jungattischen, kein Dialogvers ist; die Dialoge, in denen er vorkommt, sind Verhandlungen zwischen der Bühne und der Orchestra, und letztere war für den Vortrag maßgebend.

Noch weniger allotropisch ist der anapaestische Tetrameter; er läßt nur einerlei Behandlung zu.

Kehren wir zum iambischen Tetrameter zurück. Seine § 3. drei Erscheinungsformen entsprechen drei verschiedenen Stufen des Vortrags; aber welche? Da der lyrische Vers in Oden vorkommt, also zweifellos melisch vorgetragen wurde, könnten wir für den chorisch epischen das Recitativ, für den dialogischen den melodramatischen Vortrag, oder, mit Übersprungung dieser immerhin nicht ganz sicheren Sprosse, geradezu die *ψιλή λέξις* annehmen.

Nun haben wir aber ziemlich sichere Anzeichen dafür, daß der Vortrag der agonischen Epirrheme, und mit ihnen des iambischen Tetrameters kein rein declamatorischer war. Das beweist, erstens, das Scholion zu Wolk. 1352 *χρή δὴ λέγειν πρὸς τὸν χορὸν οὕτως ἔλεγον πρὸς χορὸν λέγειν, ὅτε τοῦ ὑποκριτοῦ διατιθεμένου τὴν ῥῆσιν ὁ χορὸς ὠρχεῖτο. διὸ καὶ ἐκλέγονται ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἐν τοῖς τοιοῦτοις τὰ τετράμετρα, ἢ τὰ ἀναπαικτικά, ἢ τὰ ιαμβικά, διὰ τὸ ῥαδίως ἐμπίπτειν ἐν τούτοις τὸν τοιοῦτον ῥυθμόν.* Daß das Scholion auf gute Quellen zurückgeht, sieht man auf den ersten Blick; der Verfasser weiß, daß der Tanzrhythmus — denn das soll wohl der τοιοῦτος ῥυθμὸς bedeuten — Tetrameter verlangt, er weiß ferner, daß in den Agonen — denn das will er wohl mit τοῖς τοιοῦτοις sagen — nur das iambische oder anapaestische Versmaß zugelassen ist. Wir dürfen ihm also Glauben schenken und die Tanzbegleitung der Agone für erwiesen betrachten. Zum Tanz gehört aber Musik; und wenn die Musik spielte, so war der Vortrag kein rein declamatorischer, sondern zum mindesten ein melodramatischer; er war sicher ein melodramatischer, da das Recitativ bereits vom chorisch epischen Tetrameter besetzt ist.

Was vom iambischen Tetrameter gilt, das gilt auch vom anapaestischen; der Scholiast sagt es, und es ist auch an sich wahrscheinlich, da beide Metra promiscue in den Epirrhemen

der Agone gebraucht werden. Zum Ueberflufs wird es uns durch Aristophanes selbst bestätigt. In der Antode des Ly-sistrateagons sagt der Frauenchor

ἀπαίρει' ὦ γυναῖκες ἀπὸ τῶν καλπίδων, ὅπως ἂν  
 ἐν τῷ μέρει χῆμεις τι ταῖς φίλαισι συλλάβωμεν.  
 ἐγὼ γὰρ οὐπώποτε κάμοιμ' ἂν ὀρχουμένη,  
 οὐδὲ τὰ γόνατα κόπος ἐλεί μου καματηρός . . .

Der letzte Vers ist verderbt, daher will ich auf das Futurum ἐλεί kein allzugroßes Gewicht legen; auch so leuchtet es ein, daß die Frauen einen langen Tanz aufführen wollen, um ihren Freundinnen auf der Bühne Mut einzuflösens; und zwar ἐν τῷ μέρει, im Gegensatz zum Tanze, den die Männer ihrem Kämpfen zu Ehren aufgeführt haben. Natürlich meinen sie nicht den Tanz, der etwa — wenn überhaupt — die kurze Antode begleitet hätte; es ist kein κόπος καματηρός, zwanzig Tacte durchzutanzten. Sie meinen den Tanz, der nach der Meinung des Scholiasten zu Wolk. 1352 den Tetrameter begleitete; im Epirrhema hatten die Männer getanzt, das Antepirrhema gehört den Frauen. Brauchten wir für unsere Meinung von der Antichorie noch eine Bestätigung, so könnten wir sie aus dieser einzig kostbaren Stelle schöpfen.

Darf ich aber — ohne dem Verdachte zu verfallen, als wollte ich das Gras wachsen hören — dem oben angeführten Scholion die Behauptung entnehmen, daß für die Komödie der melodramatische Vortrag, dessen Urgrund der Tanz war, auf die Tanzverse, die Tetrameter beschränkt war, also auf die Trimeter keine Anwendung fand? Denn daß der rein komische Trimeter dem Gebiete der ψιλή λέξις angehört, daran zweifelt gegenwärtig niemand, das soll zum Überflufs im vierten Abschnitt dargetan werden: und da wir nicht vier, sondern nur drei Arten Trimeter haben und der lyrische sicher gesungen wurde, so ist es klar, daß eine von den beiden nachgebliebenen Stufen des Vortrags für die Trimeter keine Verwendung fand. Von dem Recitativ dieses anzunehmen hat keinen Sinn; der Trimeter eignet sich vortrefflich für recitativischen Vortrag, und obendrein wäre es recht sonderbar, wenn der dem recitativischen chorisch-epischen Tetrameter metrisch durchaus entsprechende tragische Trimeter nicht recitativisch, sondern melo-

dramatisch vorgetragen sein sollte. Schliesen wir dagegen den melodramatischen Vortrag aus, so ist alles in schönster Ordnung.

Also wurde der tragische Trimeter recitativisch vorgetragen? Für die Komoedie könnte man das hingehen lassen; aber mein erstes Axiom verlangt, daß Veränderung der Vortragsweise Veränderung der metrischen Behandlung zur Folge habe; ist also die metrische Behandlung bei einem so allotropischen Verse, wie der Trimeter, die gleiche in der Komoedie wie in der Tragoedie, so müssen wir auch für den tragischen Trimeter der Tragoedie recitativischen Vortrag annehmen. Damit würden wir zur Meinung KGepperts<sup>1)</sup>, Genellis<sup>2)</sup>, ANaekes<sup>3)</sup> und RWestphals<sup>4)</sup> zurückkommen; mit der Modification jedoch, daß die genannten Gelehrten — soweit sie die beiden Vortragsarten unterschieden haben — für den tragischen Trimeter den melodramatischen, nicht den recitativischen Vortrag annehmen. Dem gegenüber muß ich jedoch bei meiner Behauptung bleiben; die Worte Plutarchs *περὶ μουσ. c. 28* ἐτι δὲ τῶν ἰαμβείων τὸ τὰ μὲν λέγεσθαι παρὰ τὴν κρούσιν, τὰ δὲ ᾄδεσθαι Ἄρχιλοχόν φασι καταδείξαι, εἶθ' οὕτω χρῆσασθαι τοὺς τραγικοὺς ποιητὰς können ebensogut das begleitete Recitativ, wie den melodramatischen Vortrag meinen. Für meine Ansicht vom Vortrage des tragischen Trimeters kann ich noch aus Aristophanes selbst zwei Zeugnisse anführen. Erstens, Ach. 1183 ff. (von Lamachos)

πίλον δὲ τὸ μέγα κομπολακύθου περὸν  
 πρὸς ταῖς πέτραισι, δεινὸν ἐξηύδα μέλος  
 ὧ κλεινὸν ὄμμα, νῦν πανύστατόν σ' ἰδῶν  
 ἄλειπω φάος γε τοῦμόν, οὐδὲν εἴμ' ἐγώ.  
 τοσαῦτα λέξας . . .

Leider sagen uns die Scholiasten nicht, aus welcher Tragoedie die zwei Verse genommen sind; daß sie tragisch sind, das unterliegt keinem Zweifel. Sie werden μέλος genannt; das setzt gesungenen Vortrag, nicht bloß Declamation unter

1) Altgriechische Bühne S. 240; auch er läugnet für den komischen Trimeter den musikalischen Vortrag. — 2) Das Theater zu Athen S. 132. — 3) Rh. M. 17, 521. — 4) Proll. z. Aesch. S. 200.

Musikbegleitung — die hier doch wegfiel — voraus. Dasselbe belehrt uns eine zweite Stelle, Wolk. 1370 f.

λέξων τι τῶν νεωτέρων, ἄττ' ἐστὶ τὰ σοφὰ ταῦτα·  
ὁ δ' εὐθὺς ἦε' Εὐριπίδου ῥῆσιν. . .

Für WChrist<sup>1)</sup> werden sonst Partien *in das Mittelgebiet der Parakataloge dadurch verwiesen, daß sie bald als Lexis und bald als μέλος bezeichnet werden*, — mit Unrecht, denn wo es nur auf den Text, nicht auch auf den Vortrag ankam, konnte auch eine Ode recht gut λέξις genannt werden. Hier soll Aristophanes die beiden Begriffe einfach *confundiert* haben<sup>2)</sup>, während, wie wir weiter erfahren, der tragische Trimeter *einfach declamiert werde, ohne jede musikalische Begleitung*. Für diese 'Confusion' beruft sich WChrist zunächst auf die Römer — eine Analogie, die ich entschieden ablehnen muß, da in römischer Zeit das 'Singen' oft schon ein 'Überlebsel' geworden war, ganz wie in 'singe unsterbliche Seele' — sodann auf Homer, Aischylos und Solon; aber bei letzterem ist ἐν ψῶδι eben wörtlich zu nehmen<sup>3)</sup>, bei Homer ebenfalls, und bei Aischylos wird λέγειν von einem melischen Gedichte gebraucht, was doch nichts Auffallendes hat.

Der Annahme, daß der tragische Trimeter παρακαταλογάδην — um diesen unbestimmten Ausdruck zu gebrauchen — vorgetragen worden sei, hat am entschiedensten WChrist widersprochen, aber mit Gründen, die selbst der schonendsten Prüfung nicht Stand halten. Um von der Responsion, die uns im vierten Abschnitt beschäftigen wird, vorläufig zu schweigen, ist erstens die Stelle Lucians π. ὄρχ. c. 27 anzuführen, wo es von einem schlechten Schauspieler heißt: ἐνίστε περιῶδων τὰ ἰαμβεῖα καὶ τὸ δὴ αἰσχιστον, μελωδῶν τὰς συμφοράς.<sup>4)</sup> Da dies als übler Ton angesehen wird, so folgert WChrist daraus, daß die Trimeter in der Regel gesprochen, nicht ge-

1) Metrik<sup>2</sup> S. 680. — 2) a. O. S. 681. — 3) s. RPrinz de Solonis Plut. font. S. 3 f.; ERohde d. griech. Roman S. 139 A. Daß die Frage umstritten ist, weiß ich wohl; aber eben darum hätte sie WChrist nicht berühren dürfen. — 4) Auch diese Stelle könnte übrigens für den recitativen und gegen den melodramatischen Vortrag ins Feld geführt werden.

sungen wurden<sup>1)</sup>. Ganz gewiß; aber doch nur zur Zeit Lucians, also erst sechs Jahrhunderte nach der classischen Tragoedie; da nun der Übergang des Recitativs in die bloße Declamation etwas ganz Natürliches ist — wir selbst haben Ähnliches erlebt — so ist diese Analogie fast ebenso verfehlt, wie die von WChrist sonderbarerweise gleichfalls herangezogene Analogie der römischen Komoedie<sup>2)</sup>. Sodann wird, um die Autorität Plutarchs — d. h. des Glaukos von Rhegion, des denkbar sichersten Gewährsmannes — abzuschwächen, geltend gemacht 'wir müßten dann auch annehmen, daß die Dithyramben des Krexos aus iambischen Trimetern bestanden hätten<sup>3)</sup>; da dieses aber absurd ist', u. s. w. Zunächst doch nur, daß in den Dithyramben des Krexos beiderlei Trimeter vorkamen; und da wir von Krexos und seinen Dithyramben sonst nichts wissen, so hat diese Annahme auch gar nichts gegen sich. Ferner wird Xen. Symp. c. 6 citirt: ἡ οὖν βούλεσθε, ἔφη, ὡς περ Νικόστρατος ὁ ὑποκριτῆς τετράμετρα πρὸς τὸν αὐλὸν κατέλεγε, οὕτω καὶ <ἐγὼ> ὑπὸ τὸν αὐλὸν ὑμῖν καταλέγωμαι; *Warum nennt er die Trimeter nicht?* fragt WChrist.<sup>4)</sup> Das möchte ich auch fragen; aber hier ist nicht der Ort dazu. *Endlich*, meint er, *würde auch die lebensvolle Kunst des Schauspielers... auf eine unerträgliche Weise durch die Begleitung eines gewöhnlichen (?) Flötenbläusers gestört und behindert worden sein.*<sup>5)</sup> Der Gesang ist allerdings die Maske des Vortrags; und die Maske, so sehr sie auch unserem Gefühle widerstrebt, wird doch der antiken Tragoedie nicht abzusprechen sein.

Der von uns betonte Unterschied im Vortrage des tragischen und des komischen Trimeters findet in einem anderen Unterschied seine Bestätigung. In der Tragoedie kommt es sehr häufig vor, daß lyrische Partien durch eingelegte Trimeter unterbrochen werden (s. oben S. 230); in der Komoedie niemals, dagegen spielen hier (in den Mesoden und sonst) die Tetrameter dieselbe Rolle. Daraus geht wohl hervor, daß die Trimeter der Tragoedie bezüglich des Vortrags auf derselben

---

1) Die Parakataloge S. 179; Metrik<sup>2</sup> S. 604. — 2) Die Parakataloge S. 194. Metrik S. 321. — 3) Die Parakataloge S. 180. — 4) Die Parakat S. 195. — 5) Metrik<sup>2</sup> S. 604.

Stufe stehen mit den Tetrametern der Komödie; beide wurden recitativisch vorgetragen. Die μεταβολή des Gesanges in die ψιλὴ λέξις mochte den Griechen zu schroff erscheinen; die μεταβολή ins begleitete Recitativ dagegen war ganz unbedenklich.

Damit hängt auch der oben S. 289 A. berührte Sprachgebrauch zusammen, daß in der Tragödie die Trimeter, in der Komödie dagegen erst die Tetrameter als ἔπη gelten.

Übrigens wird der Vortrag des tragischen Trimeters seine Geschichte gehabt haben; und ich neige mich sehr zur Annahme, daß die Befreiung der Declamation von der Melodie mit der Befreiung des Verses von der streng epischen Behandlung Hand in Hand ging. Möglicherweise bildete der Ausbruch des peloponnesischen Krieges, wenigstens für Euripides, den Wendepunct.

§ 4 Fassen wir das Gewonnene zusammen. Wir haben die uns bekannten vier Hauptarten des Vortrags alle bei Aristophanes wiedergefunden; und es sind Anzeichen vorhanden, daß auch die verschiedenen Nuancen derselben in ziemlicher Vollständigkeit vertreten waren.

Da ist zunächst der Unterschied zwischen den dorischen und ionischen Strophen; ich habe, um diesen zu verdeutlichen, die Ausdrücke 'Kunstlied' und 'Volkslied' in Vorschlag gebracht. Dabei schwebten mir nicht sowohl die melodischen deutschen und slavischen Volkslieder — obgleich auch hier die Verschiedenheit unverkennbar ist — als vielmehr die südländischen, die Stornelli und Rispetti Italiens, die patriotischen Lieder Griechenlands, deren Vortrag sich weit mehr dem gesungenen Recitativ nähert. Es läßt sich wohl denken, daß die kunstgemäß componierten dorischen Strophen sich von solchen Liedern kräftig genug abhoben, und wir dürfen uns daher nicht wundern, daß diese quasi-recitativischen ionischen Strophen einmal (Wesp. Parod. I) sogar als Epirrhemen verwendet worden sind.

Wie stellt sich nun nach dem Gesagten das Verhältnis zwischen Ode und Epirrhema heraus? Es sind folgende Variationen möglich:

Ode.	Epirrhema.
Kunstgesang	Gesungenes Recitativ (ion. Str.)
•	(‘Wespen’ Parod. I)
Kunstgesang	Recitativ
	(Parabasen und die meisten Parodoi)
Kunstgesang	Melodramatischer Vortrag
	(Die meisten Agone)
Kunstgesang	Declamation
	(Die meisten trimetr. Syzygien)
Gesungenes Recitativ	Recitativ
	(Die späteren Parodoi)
Gesungenes Recitativ	Melodramatischer Vortrag
	(‘Ritter’ Agon, ‘Wolken’ Nebenagon)
Gesungenes Recitativ	Declamation
	(Viele trimetr. Syzygien, z. B. Ach. 1008 ff.).

Fügt man nun hinzu, daß die Oden hin und wieder nicht den ganzen Halbchören, sondern ihren Führern zufielen, so wird man gestehen müssen, daß für Abwechslung in reichem Maße gesorgt war. Aber noch eine Nuance ist nachzutragen.

Wir unterscheiden begleitetes und unbegleitetes Recitativ. Daß das Recitativ der griechischen Komoedie im allgemeinen begleitet war, ist evident; das geht aus dem Charakter des Tetrameters, der ein Marschvers war, hervor. War aber das Secco gänzlich ausgeschlossen?

Ganz gewiß nicht. Aristophanes selber bezeugt uns sein Vorkommen in einer Weise, die an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt.

Der Kuckuck schickt sich an, die Vögel zur Versammlung zu rufen; Peithetairos ist neugierig, wie er das anstellen will. ‘Ganz einfach’, lautet die Antwort, ‘ich begeben mich stehenden Fußes ins Gebüsch und wecke meine Nachtigall, dann werden wir sie rufen;

οἱ δὲ νῶν τοῦ φθέγματος  
ἐάνπερ ἐπακούσῃ, θεύσονται δρόμῳ’.

‘Das tue nur’, sagt Peithetairos. Sogleich stimmt der Kuckuck das Wecklied an

ἄγε σύννομέ μοι, παῦσαι μὲν ὕπνου...

Die Nachtigall antwortet ihm mit einem Flötenspiel; darauf beginnt das eigentliche Lied, mit dem die Vögel gerufen werden:

ἐποποποποποποποποποποποι . . .

Warum die Nachtigall dabei sein mußte, erfahren wir erst später (V. 659 ff.).<sup>1)</sup> Sie war die Flötenbläserin, welche den Gesang zu begleiten hatte. Nun ist es klar, daß sie das Wecklied noch nicht begleitet haben kann; dieses wurde also ohne Begleitung gesungen. Nun ist es ein Hypermetron, also ein Gedicht, bei dem der melische Vortrag ebenso ausgeschlossen ist, wie die nackte Declamation; es bleibt also — da ein melodramatischer Vortrag ohne Begleitung ein Unding ist — nur das Recitativ nach, und zwar das unbegleitete, das Seccorecitativ.

Leider läßt dieser Fall keine Generalisierung zu; höchstens könnten wir das Gesagte auf Thesm. 39 ff. ausdehnen, dieses allerdings mit hoher Wahrscheinlichkeit. Etwas weiter kommen wir mit der folgenden Stelle. Vög. 669 f. fordert der Chor den Kuckuck auf, die Nachtigall zu rufen; damit er mit ihr spielen könne. Bald tritt diese hervor und wird enthusiastisch vom Chorführer begrüßt in der arrhythmischen Anrede V. 676 ff., die das Kommation der Parabase bildet

ὦ φίλη, ὦ ξουθή . . .  
 ἀλλ' ὦ καλλιβόαν κρέκουσ'  
 αὐλὸν φθέγμασιν ἡρινοῖς,  
 ἄρχου τῶν ἀναπαίστων.

Wenn die Nachtigall erst jetzt aufgefordert wird, die Begleitung zu den Anapaesten zu spielen, so kann sie bis dahin nicht gespielt haben; es ist das auch nur natürlich, sie mußte erst

1) Daraus geht auch hervor, daß die vier Vögel V. 268 ff. nicht die Musikanten gewesen sein können; so dürftig dies auch ist, wir müssen annehmen, daß zur Begleitung des Gesanges nur ein Flötenspieler anwesend war. Jenes nimmt FWieseler an (Adv. in Aesch. Prom. et Ar. Av. 37 ff.); doch sind seine Gründe so kleinlich und gesucht, daß sie mich wenigstens nicht zu überzeugen vermögen. Die Bestimmung jener vier Vögel ist allerdings unklar: aber es ist auch die gleichgültigste Frage in der Welt.



in stummer Pantomime den Gruß der anderen Vögel beantworten. Also wurde das Kommation wiederum ohne Begleitung vorgetragen. Nun fragt sich: melisch oder recitativisch? Man könnte aus Rücksicht auf das Versmaß sich versucht fühlen, das erstere anzunehmen, wenn nicht der natürliche Zwang vorhanden wäre, sämtliche Kommata unter einen Gesichtspunct zusammenzufassen. Und da nicht wenige von ihnen in anapaestischen Hypermetra oder Tetrametern geschrieben sind, so ist der melische Vortrag wiederum ausgeschlossen; wir sehen uns gezwungen, das Seccorecitativ heranzuziehen.

Dasselbe möchte für V. 851—858 = 895—902 zu empfehlen sein. Diesmal ist es nicht die Nachtigall, sondern der Rabe, welcher die Flöte spielen soll; der Chor<sup>1)</sup> redet ihn mit Chairis an. Da er nun auch erst gegen das Ende des Opferliedes aufgefördert wird, den Gesang zu begleiten, so muß dieser der Begleitung entbehren haben.

Hiebei drängt sich noch eine Betrachtung auf. Der letzte Vers der Ode lautet — nach GHermanns evident<sup>r</sup> Coniectur —

ξυναλείτω δὲ Χαῖρις ψδᾶ.

Dafs Chairis, der Rabe, allsogleich zu blasen anfängt, ist klar; mit V. 859 παύσαι δὲ φουῶν bringt ihn Peithetairos zum Schweigen. Aber wo bleibt die ψδᾶ, die er begleiten soll? Im Texte steht sie nicht. Noch mehr. Auch in der Antode wird uns ein Lied versprochen (V. 895 ff. εἶτ' αὖθις αὖ τᾶρα κοί δεῖ με δεύτερον μέλος χέρνιβι θεοσεβῆς δσιον ἐπιβοᾶν), und auch dieses bleibt aus. Man möge nicht einwenden, dafs hier der Vorsatz durch die Dazwischenkunft des Dichters vereitelt worden ist; der Dichter meldet sich erst nachdem die χέρνιβι vorüber ist und das eigentliche Opfer beginnen soll (V. 903 θύοντες εὐξόμεθα τοῖς περίνοις θεοῖς); das Lied aber sollte gerade zur Chernibs gesungen werden. Nach dem, was wir wiederholt bemerkt haben, fällt die Erklärung nicht schwer. Beide Gesänge wurden ausgeführt, nur in den Text aufgenommen

1) Nach FWieseler (Advv. in Aesch. Prom. et Ar. Av. 108) hätten wir freilich die Oden dem Priester zu geben. Da es aber in der Komödie sonst keine antistrophischen Lieder ἀπὸ κληνῆς giebt, so haben wir kein Recht, hier ein solches zu statuieren.

wurden sie nicht, weil sie nicht geistiges Eigentum des Dichters waren. Er wird irgend ein beliebtes Prosodion herangezogen haben; die Strophe gab die Ode, die Antistrophe die Antode ab. Unter diesen Umständen wird es uns auch nicht Wunder nehmen, daß hier sogar epirrhematische Oden im Seccorecitativ vorgetragen wurden; es waren eben keine Oden, sondern nur Kommatia, und als solche waren sie der gemeinsamen Regel unterworfen, wonach für das Kommation das Seccorecitativ die kanonische Vortragsweise war — einer Regel, die eben durch unseren Fall eine schöne Bestätigung erhält.

Zum Schlusse möchte ich den Versuch machen, wenigstens eine aristophanische Komoedie mit Rücksicht auf die in diesem und dem vorigen Abschnitt dargelegten Principien zu zerlegen. Ich sehe mir dazu die 'Vögel' aus.

V. 1—208	}	Trimeter. Einfache Declamation
„ 209—222		Hypermetron. Wecklied. Seccorecitativ
„ 223—226		Trimeter. Declamation. Gleichzeitig
		Prolog praeludiert die Nachtigall auf der Flöte
„ 227—262	}	Monodie des Epops. Kunstgesang
„ 263—267		Trimeter. Declamation.
„ 268—326	}	Tetrameter. Begleitetes Recitativ
„ 327—335		Ode. Kunstgesang d. rechten Halbchors
„ 336—342		Tetrameter. Begleitetes Recitativ
„ 343—351		Parodos Antode. Kunstgesang des linken Halbchors
„ 352—386	}	Tetrameter. Begleitetes Recitativ
„ 387—399		Dimeter. Begleitetes Recitativ.
„ 400—405	}	Ode. Kunstgesang des ganzen Chors
„ 406—434		I Zwi- Wechselgesang des Chorführers mit dem schensc. Epops. Gesungenes Recitativ
„ 435—450		Trimeter. Declamation.

V. 451—459	}		Ode. Kunstgesang d. rechten Halbchors	
„ 460 f.			Katakeleusmos. Begleitetes Recitativ des rechten Halbchorführers (Kory- phaios)	
„ 462—522			Epirrhema. Melodramatisch	
„ 523—538			Pnigos. Melodramatisch	
„ 539—547		} Agon		Antode. Kunstgesang des linken Halb- chors
„ 548 f.				Antikatakeleusmos. Begleitetes Re- citativ des linken Halbchorführers
„ 550—610				Antepirrhema. Melodramatisch
„ 611—626				Antipnigos. Melodramatisch
„ 627f.637f.				Sphragis. Begleitetes Recitativ des Koryphaios.
„ 629—636		}		Ode. (Secco-?) Recitativ des Koryphaios
„ 639—657			Trimeter. Declamation	
„ 658—660	} II Zwi- schensc.			Tetrameter. Begleitetes Recitativ des Koryphaios
„ 661—675				Trimeter. Declamation, z. A. auch Flötenspiel.
„ 676—684	}		Kommation. Seccorecitativ des Kory- phaios	
„ 685—722			Anapaeste. Tetrameter. Begleitetes Recitativ des Koryphaios	
„ 723—736			Pnigos. Begleitetes Recitativ des Koryphaios	
„ 737—752		} Para- base		Ode. Kunstgesang des rechten Halb- chors
„ 753—768				Epirrhema. Begleitetes Recitativ des rechten Halbchorführers (= Kory- phaios)
„ 769—784				Antode. Kunstgesang des linken Halb- chors
„ 785—800				Antepirrhema. Begleitetes Recitativ des l. Halbchorführers.

V. 801 — 850	I Syzygie	Epirrhema. Trimeter. Declamation
„ 851 — 858		(Kommation) Seccorecitativ d. rechten Halbchorführers (= Kor.)
—		Ode. Kunstgesang d. rechten Halbchors
„ 859 — 894		Antepirrhema. Trimeter, untermischt mit Prosa. Declamation
„ 895 — 902		(Kommation) Seccorecitativ d. linken Halbchorführers
—		Antode. Kunstgesang d. link. Halbchors.
„ 903 — 953	III Zwischensc.	Trimeter, dazwischen monodische Partien des Dichters, wohl ohne Begleitung gesungen
„ 954 — 991		Trimeter, dazwischen Hexameter des Propheten und des Peithetairos (wohl Seccorecitativ)
„ 992 — 1020		Trimeter. Declamation
„ 1021 — 1057		Trimeter, untermischt mit Prosa. Declamation.
„ 1058 — 1071		
„ 1072 — 1087	Nebenparab.	Epirrhema. Begleitetes Recitativ des r. Halbchorführers (= Kor.)
„ 1088 — 1101		Antode. Kunstgesang des l. Halbchors
„ 1102 — 1117		Antepirrhema. Begleitetes Recitativ des linken Halbchorführers.
„ 1118 — 1187		Epirrhema. Trimeter. Declamation (abges. von 1164 f., die in begleitetem Recitativ vom Chorführer vorgelesen wurden)
„ 1188 — 1195	II Syzygie	Ode. Gesungenes Recitativ des rechten Halbchorführers
„ 1196 — 1261		Antepirrhema. Trimeter. Declamation (abges. von den beiden ersten Trimetern, die in begleitetem Recitativ vom Koryphaeos vorgelesen wurden)
„ 1262 — 1265		Antode. Gesungenes Recitativ d. linken Halbchorführers.
„ 1266 — 1312	I Epeis.	Trimeter. Declamation.

V. 1313—1334	I Stasi-	Kunstgesang der beiden Halbchöre, von mon Peithetairos in gesungenem Recitativ unterbrochen.
„ 1335—1469	II Epeis-	Trimeter. Declamation. Dazwischenmonodion odische Partien, unbegleiteter Gesang.
„ 1470—1493	II Stasi-	Gesungenes Recitativ der beiden Halbmon chöre.
„ 1494—1552	III Sy- zygie	Epirrhema. Trimeter. Declamation
„ 1553—1564		Ode. Gesungenes Recitativ des rechten Halbchors
„ 1565—1693		Antepirrhema. Trimeter (und Prosa). Declamation
„ 1694—1705		Antode. Gesungenes Recitativ d. linken Halbchors.
„ 1706—1719		Trimeter. Declamation
„ 1720—1730	Exodos	Kommation. Seccorecitativ des Chorführers
„ 1731—1742		Hymenaios. Gesungenes Recitativ der beiden Halbchöre. Das Ephygnion
„ 1743—1747		wohl vom ganzen Chor wiederholt Kommation. Seccorecitativ des Chorführers
„ 1748—1754		Kunstgesang des ganzen Chors
„ 1755—1765		Gesungenes Recitativ des Peithetairos und des Chors.

Das soeben Dargetane legt uns eine kleine Betrachtung § 5. nahe. Es ist vielleicht die sicherste Bürgschaft für die Richtigkeit einer Theorie, wenn Resultate, die auf verschiedenen Wegen gewonnen sind, miteinander so gut übereinstimmen, als wenn sie sich auseinander ergeben hätten; deswegen würde ich es ungern versäumen, auf solche Übereinstimmungen, wo sie vorhanden sind, hinzuweisen.

Oben ist auf dem Wege der Induction erwiesen worden, daß in den Agonen die Teilnahme des Chors auf die Katakeleusmoi beschränkt war. Schon damals machte ich den Versuch, diese Erscheinung zu begründen, indem ich das Schieds-

richteramt des Chores betonte; doch hätte der Leser fragen können, warum denn auf die Rolle des Chores nicht einmal solche Äußerungen fallen, die sonst dem Schiedsrichter wohl anstehen. — Der Grund ist ein rein technischer. Wir haben gesehen, daß alle Tetrameter des Chores recitativisch vorgelesen wurden. Hätte nun der Chor mitten im Epirrhema des Agons das Wort ergriffen, so würde der Fluß der melodramatisch vorgetragenen Tetrameter durch ein Recitativ unterbrochen worden sein; und wenn das auch beim Epeisodion ziemlich unbedenklich ist, bei einer Syzygie geht das nicht an, da hier die Einheitlichkeit der Vortragsweise Hauptfordernis ist. Die Katakeleusmoi verstossen gegen diese Regel nicht; sie stehen zwischen den Oden und dem Epirrhema — eine Stellung, wie sie dem vermittelnden Charakter des Recitativs zwischen Gesang und melodramatischem Vortrag wohl angemessen ist.

Aus dem Gesagten erhellt auch, daß die Epirrhemen für sich allein, ohne die Katakeleusmoi, ein Ganzes bildeten; die *μεταβολή* der Vortragsweise betonte hier die Commissur aufs deutlichste. Wie steht es aber um die Katakeleusmoi der Parodos, wo der recitativische Vortrag sich ins Epirrhema hinein fortsetzte? Zunächst sei bemerkt, daß der Katakeleusmos in der Parodos — eben darum — keinen kanonischen Platz hat. Wo er vorkommt, — wie in der 'Eirene' — da haben wir an ein bewußtes Experiment, eine Entlehnung aus dem Agon zu denken; und es versteht sich, daß die Gesetze des Agons dann auch für die parodischen Katakeleusmoi galten. Wir müssen daher auch in der Parodos die Epirrhemen als ein selbständiges Ganzes betrachten, dem Componisten standen genug Mittel zu Gebote, um die Commissur auch ohne die Nachhülfe der genannten Metabole seinem Publicum zu Bewußtsein zu bringen. Was es aber mit dem Ausdrucke 'als ein selbständiges Ganzes betrachten' für eine Bewandnis hat — darüber das nähere im vierten Abschnitt.

Auch sonst ist unsere Scala durchaus naturgemäfs. Daß die Kunstform des Agons jünger ist, als die der Parabase, das ist schon mehrfach betont worden. In der vorkratineischen Komödie muß der Agon ähnlich ausgesehen haben, wie die

Parabase der 'Lysistrate'; den Streit führten die beiden Halbchorführer. Natürlich war damals auch die Vortragsweise im Agon dieselbe, wie in der Parodos und in der Parabase. Damit ist der jüngere Ursprung des melodramatischen Vortrags erwiesen — und das versteht sich eigentlich von selbst, das ergibt sich direct aus dem kunstmäßigen Charakter dieser Vortragsweise.

Wenn dem aber so ist, so ist auch die Bedeutung des Wortes παρακαταλογή außer Zweifel gestellt. Nach der bekannten Stelle des Plutarch<sup>1)</sup> hätte sie Archilochos 'erfunden', und zwar für seine iambischen Verse; diese Verse wurden teilweise gesungen, teilweise mit Musikbegleitung 'gesprochen'. Archilochos, der das Volkslied in die Kunstpoesie eingeführt hat, ist auch, wie oben gezeigt worden ist, als der Vater der ionischen Komoedie zu betrachten; was Plutarch von der Verwendung der Parakataloge in seinen Gedichten sagt, gilt genau von der epirrhematischen Composition. Ich trage keinen Anstand, mir die Gedichte, die Plutarch im Sinne hat, der 'Lysistrate'-Parabase möglichst ähnlich vorzustellen.

Natürlich ist Parakataloge unter diesen Umständen durch 'begleitetes Recitativ' wiederzugeben, nicht durch 'melodramatischer Vortrag'. Der Ausdruck λέγεσθαι παρά τὴν κροῦσιν kann an sich zwar beides bedeuten; aber für die erste Bedeutung spricht die Analogie der ionischen Komoedie ebenso wie der Charakter des Volksliedes, für die zweite gar nichts.

Übrigens sind wir zum Glücke im Stande, nachzuweisen, daß der melodramatische Vortrag neben der Parakataloge bei den Griechen üblich war. Es geht dies aus den schon oben herangezogenen xenophonteischen Worten hervor (Cυμπ. 6) ἢ οὖν βούλεσθε, ἔφη, ὡςπερ Νικόστρατος ὁ ὑποκριτῆς τετράμετρα

1) π. μου. 28<sup>1)</sup> Ἀρχίλοχος τὴν τῶν τριμέτρων ῥυθμοποιίαν προεξεῖρε καὶ τὴν εἰς τοὺς οὐχ ὁμογενεῖς ῥυθμοὺς ἔντασιν καὶ τὴν παρακαταλογίην καὶ τὴν περὶ ταῦτα κροῦσιν... ἔτι δὲ τῶν ἱαμβείων τὸ τὰ μὲν λέγεσθαι παρά τὴν κροῦσιν, τὰ δὲ ᾄδεσθαι Ἀρχίλοχόν φασι καταδείξει, εἰθ' οὕτω χρήσασθαι τοὺς τραγικοὺς ποιητάς. Cf. RWestphal Gesch. d. Musik S. 117, mit dessen Erklärung ich aus den im Texte dargelegten Gründen nicht einverstanden bin. Die Stelle aus Aristoteles (probl. XIX) trägt zur Deutung nichts bei.

πρὸς τὸν αὐλὸν κατέλεγεν, οὕτω καὶ <ἐγὼ> ὑπὸ τὸν αὐλὸν ὑμῖν καταλέγωμαι. Damit ist, wie der Zusammenhang lehrt, die einfache Rede gemeint, vom Flötenspiel begleitet, also genau das, was wir unter dem melodramatischen Vortrag verstehen. Diese Vortragsweise hatte der (tragische) Schauspieler Nikostratos — wohl an Stelle des Recitativs — für die Tetrameter eingeführt, also genau für diejenigen Teile des Dialogs, für die in der Komödie der melodramatische Vortrag üblich war. Damit ist zugleich die S. 303 aufgeworfene Frage, warum Xenophon nicht auch die Trimeter nennt, beantwortet; für die Trimeter war eben in der Tragödie das Recitativ im Gebrauch.

Endlich möge erwähnt werden, daß allem Anscheine nach die Griechen auch für den melodramatischen Vortrag einen technischen Ausdruck gehabt haben, und zwar den Ausdruck καταλογή. Hierauf bezieht sich die Glosse des Hesychios: καταλογή· τὸ τὰ ᾄσματα μὴ ὑπὸ μέλει λέγειν. Leider können wir sie nur aus sich selbst erklären; denn καταλέγειν bedeutet einfach 'hersagen', καταλογάδην heißt 'in Prosa', die καταλογάδην ἱαμβοὶ sind rätselhaft. Soviel ist klar, daß Hesychios eine Vortragsweise meint. Μέλος ist selbstverständlich = Melodie<sup>1</sup>); also ist der Gesang ausgeschlossen und auch das Recitativ. Ausgeschlossen ist aber auch die ψιλή λέξις, da diese auf die ᾄσματα nicht beschränkt war. Es bleibt also nur der melodramatische Vortrag nach, — so sonderbar es auch ist, daß Hesychios das Hauptcharacteristicum des melodramatischen Vortrags, die musikalische Begleitung, gar nicht einmal erwähnt.

Und nun können wir unsere Untersuchung schliessen. Wir würden sie weit über die erlaubten Grenzen ausdehnen müssen, wollten wir sämtliche Schriftquellen behandeln, die auf die Vortragsweise des antiken Dramas Bezug nehmen. Das erscheint jedoch überflüssig — wie es am besten die an dankenswerthem Material so reiche, und doch so resultatlose Untersuchung WChrist's über die Parakataloge lehrt.

1) Nicht = Begleitung, wie das WChrist (Parak. S. 197) annimmt; dann hätte Hesychios wohl παρὰ τὴν κροῦσιν gesagt.



## Dritter Abschnitt.

### Die Errhythmie der Chorgesänge.

Es sei mir gestattet, auf den folgenden Seiten den Lesern § 1. einige Wahrnehmungen mitzuteilen, die sich mir beim Studium des Aristophanes unwillkürlich aufgedrängt haben. Dafs ich mich hier mehr als anderswo unsicher fühle, ist in der Natur des zur Bearbeitung vorliegenden Materials begründet und wird der Beweiskraft der Tatsachen keinen Eintrag tun — vorausgesetzt, dafs der Beurteiler mehr auf das Prüfen, als auf das Widerlegen ausgeht und nicht gesonnen ist, es die Sache entgelten zu lassen, wenn sie einen ungeschickten Verfechter gefunden hat.

Der Antagonismus zwischen der Aeolodoris und der Ias, der sich tiefgreifend durch die gesamte althellenische Cultur zieht und erst durch die endgültige Anerkennung der geistigen Hegemonie Athens zum Austrag gekommen ist, macht sich in der musischen Kunst in dreifacher Weise geltend. Zunächst, in der Harmonik. Es ist RWestphals Verdienst, in die verworrene Überlieferung über das System der antiken ἀρμονίαι zuerst Ordnung gebracht und fünf Haupttonarten des diatonischen Tropos herausgeschält zu haben, die uns immerhin in ihrer Mannichfaltigkeit fremdartig genug anmuten, aber doch unserem Verständnis unendlich näher stehen, als die mechanischen Tonfolgen, die man früher bei den Hellenen vorauszusetzen pflegte. Die erste trägt je nach der Höhe des Schlufstons die Namen der dorischen, aeolischen oder boeotischen — wir erschöpfen die Nomenclatur, indem wir diese Tonart die aeolodorische nennen; sie entspricht ziemlich unserem Moll. Die zweite heifst die phrygische, ionische oder hypophrygische; nennen wir sie die phrygioionische; es ist ein etwas modificiertes Dur. Die dritte

wird in ihren drei Stufen die lydische, syntonolydische und hypolydische genannt, kürzer die lydische; ein Seitenstück zur phrygoionischen, in der Melodie nur wenig, in der Harmonisierung gar nicht von ihr unterschieden. Die vierte, lokrische, eine ephemere Erscheinung, repraesentiert das dem lydischen Dur entsprechende Moll. Die fünfte, mixolydische, verhält sich zur phrygoionischen wie die lokrische zur lydischen. Die beiden letzteren sind kunstmäßigen Ursprungs. Bemerkenswert ist, daß die zweite unter ihnen — und von den beiden die einzige, die ihren Platz dauernd behauptet hat — die mixolydische, zur Heimat den Boden hat, auf dem Aeolodoris und Ias zusammenstießen, die Insel Lesbos, und zur Erfinderin die Dichterin Sappho, welche zuerst die ionische Lyrik in der aeolischen Mundart einbürgerte; das poetische Zwitterwesen verlangte ein musikalisches, und das wurde die mixolydische Tonart, welche die Innigkeit des aeolodorischen Moll mit dem Ungestüm des ionischen Dur verband. — Lassen wir also die lydische Tonart als die Abart der ionischen außer Betracht und sehen wir von den beiden kunstmäßigen Zwittertonarten ab, so finden wir den Gegensatz, den wir in Dur und Moll empfinden, bei den Alten in der ionischen und aeolodorischen Tonart verkörpert.

Sodann, in der Rhythmik. Die Vorliebe für gewisse Tactarten, die sich noch jetzt in den Volksliedern gewisser Völker nachweisen läßt, trotz des immer mehr um sich greifenden Synkretismus, — diese Vorliebe ist bei den beiden altgriechischen Stämmen, von denen die Rede ist, deutlich wahrnehmbar. Am aeolodorischen Ursprung des Hexameters wird mit der Zeit wohl jeder Zweifel schwinden; das Distichon ist eine Kunstschöpfung des ionischen Stammes, welcher auf den fremden Vers die einheimische Compositionsweise übertragen wollte; im übrigen ist bei keinem echt ionischen Dichter, weder bei Archilochos noch bei Anakreon der Gebrauch des vierzeitigen Daktylos nachweisbar. Der Daktylos ist demnach der echte aeolodorische Tact, trat ursprünglich wohl nur in Verbindung mit der aeolodorischen Tonart auf und trug viel dazu bei, der letzteren den Charakter der Männlichkeit und Festigkeit zu geben, den die Alten ihr nachrühmen, wir aber mit

dem besten Willen nicht nachempfinden können. Nächst dem Daktylos ist der Fünfzeitler unzweifelhaft aeolodorischen, möglicherweise geradezu dorischen Ursprungs; nicht zufällig heißt seine hauptsächlichste Erscheinungsform dem dorischen Nationalgott zu Ehren Paion, in compacter Gestalt nach der dorischen Insel, dem Ursitz dorischer Weistümer, Kretikos, in aufgelöster Orthios — ein dunkler Name, der aber zweifelsohne mit dem Beinamen der dorischen Artemis Orthia zusammenhängt. Fragen wir nach dem Versmafs des ionischen Stammes, so giebt uns der Name selbst die Antwort; es ist der Ionikos in seinen drei Erscheinungsformen als ἰων. ἀπὸ μείζονος, ἰων. ἀπ' ἐλάττονος und Choriambus, früher dem phrygoionischen Nationalgott zu Ehren, der zusammen mit Kybele in ionischen Anaklomenoi besungen wurde, Bakcheios genannt. Der Grundtact der ionischen Lyrik des Anakreon, wird er von den dorischen Lyrikern gemieden; angewandt hat ihn von den letzteren nur Stesichoros in einem Gedichte, welches das traurige Los der ionischen Liebesheldin Rhadina zum Gegenstande hat. Die Erfinderin der mixolydischen Tonart, Sappho, hat auch hinsichtlich der Rhythmik eine Brücke zwischen beiden Volksstämmen zu schlagen gesucht, indem sie nach ionischer Compositionsweise zwei daktylische Verse zu einem Distichon verband. — Beiden Stämmen gemeinsam ist der älteste Tact, der Dreizeitler; während er einerseits durch das ungerade Verhältniß der Arsis zur Thesis dem ionischen Versmafs ähnlich war und überhaupt ein Ionikos mit beschleunigtem Tempo genannt werden konnte, kam er wieder durch die dipodische Behandlung, die er verlangte, dem dorischen γένοϛ ἴcov nahe.

Endlich, in der Composition. Die Aeolodoris kannte blofs § 2. die stichische Aneinanderreihung gleichartiger Verse und den Perikopenbau; die Ias bevorzugt jene gleichartigen Compositionsabschnitte, die ich oben ionische Strophen genannt habe. Der Unterschied ist wohl bekannt, nur dafs man ihn gewöhnlich zwischen dorischer und aeolischer Lyrik statuirt, Anakreon nur ein Anhängsel der letzteren sein läßt und Archilochos ganz entfernt — ohne dabei zu berücksichtigen, dafs die meisten Vertreter der sog. dorischen Lyrik Aeolier waren, und dafs die Aeolis, sonst in jeder Beziehung der Doris ver-

wandt, schwerlich einzig darin einen Gegensatz zu ihr gebildet haben wird. Das Merkmal der Ias ist somit die polystichische Composition, deren einfachste Form, die distichische, bereits von Archilochos angewandt worden ist. Es wurden entweder zwei gleichwertige Verse zusammengereiht, oder ein Ganzes von 5 Tacten nach dem goldenen Schnitt auf zwei Verse, einen Trimeter und einen Dimeter verteilt. Wie es möglich war, daß eine Melodie von nur fünf Tacten sich immer wiederholte, ohne die Hörer zu ermüden, das beweist am besten das von L<sup>E</sup>reck<sup>1)</sup> mitgeteilte deutsche Volkslied 'es spielt ein Ritter mit einer Magd'. Zwei unter den vier gangbaren Melodien haben einen streng epodischen Bau, und wären sie nicht so schwermütig, so würde man ihnen recht gut die Worte αἰνός τις ἀνθρώπων ὄδε, | ὡς ἄρ' ἀλώπηξ καίετος ξυνωνήν als Text unterlegen können. In ihrer Entwicklung zur polystichischen Composition wurde sie vielfach variiert, als Gesetz galt aber, daß nicht nur wenigstens zwei Verse innerhalb der Strophe ganz gleich blieben, sondern überhaupt durch den Wechsel rationeller und kyklischer Füße ein eurythmisches Ganzes geschaffen wurde.

Durch Archilochos überkam die ionische Compositionsweise Kratinos, durch Kratinos die altattische Komoedie. Die distichische Composition scheint bei Kratinos in noch ausgedehnterem Maße die Chorgesänge beherrscht zu haben, als bei Aristophanes.<sup>2)</sup> Von den Gesängen des Aristophanes gehören folgende Bildungen hieher.

Erstens, distichische Strophen, die an der Grenze der stichischen und distichischen Composition stehen. Auch führe ich sie nicht an, um ihre distichische Schreibung zu be-

1) Liederhort S. 81. — 2) Cf. Fgm. 199 K.

„οἰνός τοι χαρίεντι πέλει ταχύς ἵππος ἀοιδῶ·

ὕδωρ δὲ πίνων οὐδὲν ἄν τέκοις σοφόν.“

ταῦτ' ἔλεγεν, Διόνυσε, καὶ ἔπνεεν οὐχ ἑνὸς ἀσκοῦ

Κρατίνου, ἀλλὰ παντὸς ὠδῶδει πιθοῦ.

Daß das Distichon wörtlich auf Kratinos zurückgeht, ist unzweifelhaft; nur dadurch ist es zu erklären, warum der Dichter der Anthologie das absonderliche Metrum gewählt hat. Nun ist das Metrum aber das bekannte archilochische Distichon; ein solches würde bei Kratinos, einem bewußten Nachahmer des Archilochos, gar sehr am Platze sein. Aristophanes kennt es nicht.

fürworten, sondern um einen Markstein für die folgende Auseinandersetzung zu gewinnen.

- I.  $\bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma}$             τὸν πηλόν, ὦ πάτερ, πάτερ,  
        $\bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma}$                     τουτοῖ φύλασαι  
 cf. Ritt. 757 f. = 837 f. Wesp. 248 ff. Lys. 256 f. = 271 f.;  
       Fr. 395 f.; 441 f.; 445 f.
- II.  $\bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma}$             ἔπεσθε νῦν γάμοισιν, ὦ  
        $\bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma}$                     φύλα πάντα ξυνόμων  
       cf. Vög. 1755 ff. EkkI. 289 = 300.
- III.  $\bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma}$         τρόβει, παράβαινε κύκλω καὶ  
        $\bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma}$                     γάστρicon σεαυτόν  
       cf. Wesp. 1528 ff.

Von diesen Bildungen sieht namentlich die erste einem einzigen Verse sehr ähnlich; sie wird auch bald promiscue mit dem iambischen Tetrameter gebraucht, bald muß sie diesen ablösen. Die dritte ist ein episynthetischer Vers in echt archilochischem Stil<sup>1)</sup>, der sich durch Wiederholung der ersten Hälfte zu einer polystichischen Strophe erweitern läßt:

- IV.  $\bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma}$         ἄγ', ὦ μεγαλόνυμα τέκνα  
        $\bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma}$                     τοῦ θαλασσίου θεοῦ,  
        $\bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma}$         πηδάτε παρὰ ψάμαθον καὶ  
        $\bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma}$         θῖν' ἄλός ἀτρυγέτιο  
        $\bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma}$                     καρίδων ἀδελφοί  
       cf. Wesp. 1518 ff. = 1523 ff.

Nichts als eine Erweiterung dieses Verses ist auch die Bildung, die sich in einem γεφυρισμός bei Kratinos vorfindet. Den γεφυρισμός ergänze ich auf gut Glück also:

- $\bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma}$                     <ἀλλ' εἶα, τί φήσομεν>  
 $\bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma}$                     Λάμπωνα, τὸν οὐ βροτῶν  
 $\bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma}$     ψήφος δύναται φλεγυρὰ δείπνων φίλων  
    ἀπείργειν;  
 $\bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma}$                     <ἔκαπτε μὲν ἀρτίως,>  
 $\bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma}$                     νῦν δ' αὖθις ἐρυγγάνει·  
 $\bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma} \ \bar{\sigma}$     βρῦκει γὰρ ἅπαν τὸ παρόν· τρίγλη δὲ  
    κἄν μάχοιτο  
 cf. die 'Flüchtigen' Fgm. 57 f. K.<sup>2)</sup>

1) WChrist, Metrik<sup>2</sup> S. 570. — 2) Daß es ein γεφυρισμός ist, scheint



vor allen Dingen die mehrfach erwähnte Form der Gephyrismoi zu nennen

VII	υ _ υ _ υ _ υ	βούλεσθε δήθα κοινή
	υ _ υ _ υ _ υ	κώψωμεν Ἀρχέδημον
	υ _ υ _ υ _ υ _ υ	δς ἐπέτης ὦν οὐκ ἔφουε φράτορας.

cf. Fr. 416 ff.

Zwei solche Tristicha bilden eine Strophe. Sonst wird der Trimeter nur einmal in solchen ionischen Strophen verwendet, nämlich

VIII	υ _ υ _ υ _ υ	Ἰακχε πολυτίμητε, μέλος ἑορτῆς
	υ _ υ _ υ _ υ	ἥδικτον εὐρών, δεῦρο συνακολουθεῖ
	υ _ υ _ υ _ υ	πρὸς τὴν θεόν, καὶ δεῖξον ὡς
	υ _ υ _ υ _ υ	ἄνευ πόνου πολλὴν ὁδὸν περαίνεις.
	υ _ υ _ υ _ υ	Ἰακχε φιλοχορευτά, συμπρόπεμπέ με.

cf. Fr. 398 ff.; 404 ff.; 409 ff.

Desto häufiger kommen Tetrapodien vor; und zwar können wir hier zwei Gruppen unterscheiden, je nachdem wir die Strophe als Erweiterung des katalektischen oder des prokatalektischen Tetrameters auffassen. Um mit der ersten anzufangen, so ist zweifelsohne die einfachste Form

IX	υ _ υ _ υ _ υ	Δήμητερ, ἀγνῶν ὀργίων
	υ _ υ _ υ _ υ	ἄνασσα, συμπαραστάει
	υ _ υ _ υ _ υ	καὶ κῶζε τὸν καυτῆς χορὸν
	υ _ υ _ υ _ υ	καὶ μ' ἀσφαλῶς πανήμερον
	υ _ υ _ υ _ υ	παῖσαι τε καὶ χορευταί.

cf. Fr. 384 ff. = 389 ff.

ein regelrechtes Pnigos der metrischen Formation nach. Hier gehören ferner die beiden Oden der zweiten Parodos der 'Ekklesiazusen', nur dafs hier eine distichische Strophe mit einer tristichischen und einer pentastichischen verbunden erscheint (V. 484 ff. = 494 ff.); ferner die Oden der Parodos des 'Plutos', die uns aber als Sologesänge hier nichts angehen; endlich zwei Bildungen, die eine unverkennbare Ähnlichkeit miteinander haben. Es gehen nämlich beidemale der dimetrischen Strophe zwei Tetrameter voraus, ausserdem erscheint

der letzte Vers der Strophe variiert; im einen Falle ist die katalektische iambische Tetrapodie durch eine katalektische kyklische Tripodie ersetzt, im andern Falle hat sich zu ihr ein Ithyphallikos gesellt:

X εὐδαιμονεῖ γ' ἄνθρωπος· οὐκ ἤκουσας οἱ προβαίνει  
τὸ πρᾶγμα τοῦ βουλευματος· καρπύσεται γὰρ ἀνὴρ  
ἐν τάγορᾳ καθήμενος·  
κᾶν εἰσὶν τις Κτησίας  
ἢ κυκοφάντης ἄλλος, οἰ-  
μύζων καθεδεῖται.

Cf. Ach. 836 ff. = 842 ff. = 848 ff. = 854 ff.

XI ἡ πόλλ' ἄελπτ' ἔνεστιν ἐν τῷ μακρῷ βίῳ, φεῦ,  
ἐπεὶ τίς ἄν ποτ' ἤλπις', ὦ Στυμόδωρ', ἀκούσαι  
γυναῖκας, ὅς ἐβώσκομεν  
κατ' οἶκον ἐμφανές κακόν,  
κατὰ μὲν ἄγιον ἔχειν βρέτας,  
κατὰ δ' ἀκρόπολιν ἐμὰν λαβεῖν,  
κλήθροισι δὲ καὶ μοχλοῖσιν  
τὰ προπύλαια πακτοῦν;

Cf. Lys. 256 ff. = 271 ff.

Welche Mannichfaltigkeit in der Eurythmie erreicht werden konnte durch zweckmäfsig verwandte Katalexis, davon liefern die beiden amoebaeischen Lieder der 'Acharner' Beispiele. Da der Vers immer der iambische Dimeter bleibt, mit Monometern untermischt, so möge hier nur das Zahlenschema folgen.

XII Ch. Dik. Ch. Dik. Dik.  
4. 4. 2. 3½. 4. 4. 2. 3½. 3½. 3½. 4. 4. 2. 3½.

Cf. Ach. 929 ff. = 940 ff.

XIII Ch. Dik. Ch. Dik. Ch.  
4. 4. 3½. 4. 3½. 4. 3½. 4. 4. 3½.

Cf. Ach. 1008 ff. = 1037 ff.



Die zweite Gruppe, die als eine Erweiterung des prokatalektischen Tetrameters betrachtet werden könnte, ist nur durch ein einziges Beispiel vertreten. Es gliedert sich in vier Teile, indem auf den prokatalektischen Tetrameter erst ein Trimeter, dann zweimal ein trochaeischer Tetrameter folgt; das zweite Mal ist auch die Anakrusis im ersten Dimeter weggeblieben; den Schluss bildet das Ephymnion. Das Zahlenschema ist demnach

XIV      4. 4. 6.    4. 4. 7½.    4. 4. 7½.    2. 4.

Cf. Lys. 286 ff. = 296 ff.

Zum zweiten wären die ionischen Strophen der *trochaeischen Gattung* aufzuzählen. Hier ist die metrische Zusammensetzung außerordentlich einfach; der trochaeische Dimeter bildet überall den Grundvers, jede einzelne Strophe kann als Erweiterung des trochaeischen Tetrameters aufgefaßt werden. Nur durch Wechsel in der Katalexis wird eine eurythmische Mannichfaltigkeit erzielt. Die Zahlenschemen sind dabei folgende

XV    4. 3½.    3½.    4. 4. 3½.    3½. 3½.    4. 4. 4. 3½.

Cf. Vög. 1470 ff. 1482 ff. 1553 ff. 1694 ff.

Die Progression in der Aufeinanderfolge der Strophen wird dem aufmerksamen Beobachter nicht entgehen. Viel einfacher ist das folgende Schema

XVI    4. 4. 3½.    4. 4. 3½.    4. 4. 3½.    4. 3½.

Cf. Fr. 534 ff. = 590 ff.

Sowie sonst um den Schluss einer Strophe zu bezeichnen für den akatalektischen Dimeter der katalektische eintritt, so wird hier, um den Schluss des Gedichtes zu bezeichnen, die tristiche Strophe, deren mehrfache Wiederholung das Gedicht ausmacht, durch die distichische vertreten. Ferner ist anzuführen

XVII    4. 3½.    4. 4. 4. 3½.    4. 4. 3½.    4. 4. 4. 4. 3½.

Cf. Fr. 1099 ff. = 1109 ff.

Auch hier macht sich das Princip der Progression geltend, aber in getrübtter Aufeinanderfolge; statt 2345 haben wir 2435. Nun kommt die Reihe an zwei weitere Chorgesänge der 'Frösche', ein Stasimon und eins jener beiden unsymmetrischen Lieder. Hier die Schemen.

$$\underline{3\frac{1}{2}. 3\frac{1}{2}. 3\frac{1}{2}.} \quad \underline{4. 4. 4. 4. 3.}$$

Cf. Fr. 1370 ff.

XVIII

$$\underline{3\frac{1}{2}. 3\frac{1}{2}. 3\frac{1}{2}.} \quad \underline{4. 3\frac{1}{2}.} \quad \underline{4. 4. 4. 3.}$$

Cf. Fr. 1482 ff. = 1491 ff.

Die Aehnlichkeit ist auffallend; man beachte namentlich den Ithyphallicos, der sonst als Schlufsvers trochaeischer Strophen nicht nachweisbar ist. Sie wäre vollständig, wenn die Ode des Stasimons folgende Gestalt hätte (zweite Colonne):

ἐπίπονοί γ' οἱ δεξιοί.	μακάριός γ' ἀνήρ ἔχων
τόδε γὰρ ἕτερον αὖ τέρας	εὐνεκὶν ἠκριβωμένην·
νεοχμόν, ἀτοπίας πλέων,	ὄδε γὰρ εὖ φρονεῖν δοκῶν
ὃ τίς ἂν ἐπενόησεν ἄλλος;	πάλιν ἄπεισιν οἴκαδ' αὖθις
μὰ τόν, ἐγὼ μὲν οὐδ' ἂν εἶ τις	ἐπ' ἀγαθῶ μὲν τοῖς πολίταις
ἔλεγέ μοι τῶν ἐπιτυχόντων	ἐπ' ἀγαθῶ δὲ τοῖς ἑαυτοῦ
ἐπιθόμην, ἀλλ' ὑπόμην ἂν	ζυγγενέει τε καὶ φίλοις
αὐτὸν αὐτὰ ληρεῖν.	διὰ τὸ συνετός εἶναι.

Das soll selbstverständlich keine Coniectur sein. Aber der Versuch mußte doch gemacht werden, die im dritten Abschnitt des ersten Theiles aufgeworfene Frage nach der Composition der zweiten Hälfte der 'Frösche' zu beantworten. Und dazu scheint mir die hervorgehobene Aehnlichkeit der anantistrophischen Ode V. 1370 ff. mit dem Stasimon V. 1482 ff. ein wertvoller Fingerzeig zu sein. Bis V. 1098 ging der Agon; es folgen: 1) das Stasimon V. 1099—1118; 2) der Dialog 1119—1250, die Musterung der Prologe; 3) die anantistrophische Ode 1250—1260, wo sich die alte Fassung neben die neue gedrängt hat; 4) der Dialog 1261—1369, die Musterung der Chorlieder enthaltend; 5) die zweite anantistrophische Ode V. 1370—1377; 6) der Dialog 1378—1481,

die Wageprobe und die politischen Ratschläge; 7) das Stasimon 1482—1499 und 8) die Exodos. Die Ode 3 verlangt eine Antode, die wir am natürlichsten in 5 suchen. In 3 hat sich die alte Fassung neben die neue gedrängt; ist es zu kühn anzunehmen, daß in 5 die alte Fassung die neue verdrängt habe? Das angenommen löst sich die Schwierigkeit ohne Mühe; die neue Fassung enthielt I das Stasimon V. 1099—1118; II das Epeisodion V. 1119—1250; III das Stasimon (?) V. 1251—1260; IV das Epeisodion V. 1261—1369; V das Stasimon (?) V. 1370—1377; VI das Epeisodion V. 1378—1481; VII das Stasimon 1482—1499 und VIII die Exodos. Wie aber die alte Fassung? Da die alte Ode 1256—1260 der gleichfalls alten Ode 1370—1377 nicht entspricht, so können sie nicht zu derselben Syzygie gehört haben; 1256—1260 wird die Ode eines Stasimons gebildet haben; 1370—1377 wird eben die Ode einer Syzygie gewesen sein — und da ist es wohl kein Zufall, daß sie mit den Oden des Stasimons 1482—1499, in deren einen wir unter allen Umständen die Antode zu suchen haben, metrisch so wohl übereinstimmt. Die ältere Fassung bestand somit aus: I Stasimon 1099—1118; II Epeisodion 1119—1250; III Stasimon 1256—1260; IV Epeisodion 1261—1369; V Syzygie: Ode 1370—1377, Epirrhema 1378—1481, Antode 1482—1490. Wo bliebe aber das Antepirrhema? Wir sahen oben, daß die Exodos umgearbeitet worden ist; nichts hindert uns anzunehmen, daß dabei das Antepirrhema verloren gegangen ist. Es ist freilich nur eine Annahme; wer darüber die Achseln zuckt, möge etwas besseres vorschlagen oder aber beweisen, daß in der altattischen Komoedie Ode und Antode sich nicht zu entsprechen brauchten.

An letzter Stelle sind zwei Odenpaare anzuführen, die eine Seltsamkeit miteinander gemeinsam haben. Sie heben anapaestisch an; aber kaum ist der erste Dimeter vollendet, so schlägt das Versmaß um und der Trochaeus kommt zu seinem Recht; ohne Zweifel wird damit ein musicalischer Effect beabsichtigt.

καὶ μὴν ἡμεῖς ἐπιθυμοῦμεν      τὰδε μὲν λεύσσεις, φαίδιμ' Ἀχιλλεῦ·  
 παρὰ σοφοῖν ἀνδρῶν ἀκοῦσαι      οὐδὲ τί φέρε πρὸς ταῦτα λέξεις;  
 τίνα λόγων, τίν' ἐμμελείας . . . . μόνον ὅπως . . . .



Noch kunstreicher ist die Bildung der Oden in der Parodos der 'Ekklesiazusen'; hier treffen wir außerdem die Eigentümlichkeit, daß den logaoedischen Strophen ein prokatalektischer iambischer Tetrameter voraufgeht (vgl. X, XI)

## XXIV

8.  $\underbrace{3. 3. 3. 2\frac{1}{2}.}$   $\underbrace{3. 3. 3. 3. 2\frac{1}{2}.}$   $\underbrace{3. 3. 2\frac{1}{2}.}$   $\underbrace{3. 3. 3. 2\frac{1}{2}.}$   $\underbrace{3. 3. 3. 2\frac{1}{2}.}$

Cf. Ekkl. 289 ff. = 300 ff.

Diese Eigentümlichkeit ist nicht vereinzelt; sie kehrt in der folgenden Strophe wieder, nur daß hier der Tetrameter ein gewöhnlicher iambischer ist

## XXV

8. 3. 3. 3.  $2\frac{1}{2}$ .

Cf. Fr. 448 ff. = 454 ff.

Und im folgenden Gedichte wird die logaoedische Strophe zuletzt durch eine iambische ersetzt. Der Bau ist sehr anmutig: zweimal antwortet Trygaios auf je eine logaoedische Strophe des Chors mit je einem Tetrameter; hierauf folgt ein Tetrameter des Chors, auf den Trygaios mit einer iambischen Strophe antwortet

XXVI  $\underbrace{3. 3. 2\frac{1}{2}.}$   $\underbrace{8.}$   $\underbrace{3. 3. 2\frac{1}{2}.}$   $\underbrace{8.}$   $\underbrace{8.}$  4. 4. 4. 2. 4.  $3\frac{1}{2}$ .

Cf. Eir. 856 ff. = 909 ff.

Jetzt bleiben uns nur noch *Strophen des ionischen Rhythmus* übrig. Solcher giebt es zwar bei Aristophanes genug, doch ist die Composition zum größten Teil nicht ionisch. Die ionische Composition beschränkt sich auf einen einzigen Grundvers, den Priapeios; und es sind im ganzen nur zwei Fälle, wo wir sie antreffen. Das eine Gedicht scheint uns nur zum Teil erhalten

## XXVII

•  $\underbrace{2. 2. 1\frac{2}{3}.}$   $\underbrace{2. 2. 1\frac{2}{3}.}$  . . . . .

Cf. Fr. 1251 ff.

Das zweite ist vollständig; hier ist die Strophe tetrastichisch, drei solche Strophen bilden die Ode

XXVIII	- x - ∞ - ∪ -	Ἦδιον φάος ἡμέρας
	- x - ∞ - ∪ -	ἔσται τοῖσι παροῦσι καὶ
	- x - ∞ - ∪ -	τοῖσιν εἰσαφικνουμένοις
	- x - ∞ - -	ἦν Κλέων ἀπόληται.

§ 3. Hiemit sind die ionischen Strophen, denen wir bei Aristophanes begegnen, aufgezählt. Dafs sie sich von den dorischen nicht nur in metrischer, sondern noch weit mehr in musicalischer Beziehung unterschieden, scheint mir sicher; schon oben ist die Vermutung geäußert worden, dafs sie sich zu ihnen verhielten, wie das volkstümliche Lied zum Kunstlied. Im folgenden werden wir unser Augenmerk auf die dorischen Strophen richten. Ihr Kennzeichen ist eine grofse Freiheit in dem Gebrauch der Versmaße. Die Eurythmie wird zwar nicht aufgehoben, aber ihre Forderungen sind anderer Art; es wird nicht mehr verlangt, dafs die Reihen gleiche Ausdehnung haben — ein Gesetz, von dem innerhalb der ionischen Composition nur die Epode eine sehr feste Ausnahme macht. Hexapodien wechseln mit Pentapodien oder Heptapodien ab; wenn auch die Tetrapodie im grofsen Ganzen die bevorzugte Stellung einnimmt, die ihr die Natur selbst verliehen hat. Ferner wird die Reinheit der Versfüße nicht gewahrt; die Binnenkatalexis (innerhalb desselben Verses = *Sýnkope*), in der ionischen Composition unerhört<sup>1)</sup>, ist hier an der Tagesordnung; der kyklische Daktylos, der dort nur in fester Reihenfolge wiederkehren durfte, ist hier an keine Regel gebunden. Bei den Ionikern wird die Anaklasis nach Belieben angewandt. Endlich kommen hier zwei Versmaße vor, von denen der eine — der Fünfzeitler — eine ionische Behandlung gar nicht, der andere — der Vierzeitler — wenigstens bei Aristophanes nicht zuläfst. Beides sind urdorische Versmaße, so dafs ihre Beschränkung auf die dorischen Strophen uns nicht Wunder nimmt.

Von einem Gesichtspunct war bis jetzt geflissentlich nicht die Rede — von der Errhythmie. Man wird natürlich nicht erwarten, dafs auf dem engen Raum dieser Seiten der grofse Streit zwischen den Anhängern und den Gegnern der Tact-

1) Mit der einzigen Ausnahme Lys. 295 = 305, und zwar in einem Ephemnion (τοῦ τοῦ τοῦ κερνοῦ).

gleichheit zum Austrag komme. Da aber für die folgenden Auseinandersetzungen eine 'Stellungnahme' in dieser Hinsicht notwendig ist, so will ich erklären, dafs ich mich zu den ersteren bekenne.

Für die ionischen Strophen unterliegt die Errhythmie keinem Zweifel. In den trochaeischen Strophen erscheint sie auch metrisch nirgends verletzt; in dem iambischen nur einmal (X), doch werden in diesem Falle selbst die Gegner der Errhythmie lieber die kyklische Messung des Daktylos, als einen Umschlag des Rhythmus für nur einen Fuß annehmen. Ist aber in τοῦ μῆνός ἐκάστου der Daktylos kyklisch, so ist er es höchst wahrscheinlich auch in Ὑμῆν Ὑμέναι ὦ, und damit auch in allen angeführten logaoedischen Strophen. Für die eine episynthetische (IV) wird man keine Ausnahme machen; vielleicht aber für die Strophen des ionischen Rhythmus? Ich müßte überhaupt erst darüber Rede stehen, dafs ich den Priapeios zur ionischen Rhythmengattung rechne; fürs gewöhnliche nimmt man an, dafs er mit dem Choriambus ebensowenig etwas zu schaffen habe, wie dieser mit dem ionischen Rhythmus; er sei einfach ein logaoedischer Vers. Aber zunächst gehört er doch sicher zum selben Geschlecht mit dem kleinen Asklepiadeios, da seine Bestandteile, der Glykoneios und Pherekrateios, in asklepiadeischen Strophen vorkommen; und den kleinen Asklepiadeios wird niemand vom großen trennen wollen. Nun giebt es freilich Gelehrte, die auch diesen Vers logaoedisch messen; aber wer den Anfang der 'Rhadina'

Ἄγε Μοῦσα λιγεί, ἄρξον ἀοιδᾶς ἐρατωνύμου

so kann lesen hören

υ υ | υ υ υ | ᾶ | υ υ υ | ᾶ | υ υ υ | ᾶ υ | υ

statt

$\frac{3}{4}$  υ υ | υ υ υ | υ υ υ | υ υ υ ρ | υ

ohne dafs sich ihm das Herz im Leibe umdreht, mit dem werde ich mich überhaupt nicht verständigen können. Und wie ich diesen großen Asklepiadeios als choriambischen Tetrameter fasse, so ist mir der kleine ein choriambischer Trimeter, der Glykoneios und der Pherekrateios choriambische Dimeter, der erste mit einem Trochaios Disemos im vorletzten Fusse, der andere mit einer reinen Länge

$\frac{3}{4}$  -- | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ -- | ˘ ˘ ˘ | ˘  
 δέξαι | τὰν ἀγαθὰν τυ | χάν, δέξαι | τὰν ὑγίαι- | αν.

Die Errhythmie ist somit gewahrt, allerdings durch die Annahme eines Trochaios Disemos, die aber ganz unbedenklich ist.<sup>1)</sup>

Wie steht es aber um die Errhythmie der dorischen Strophen?

Nach den Lehren der Rhythmiker kann der Daktylos durch den Trochaios Tetrasemos vertreten werden (— ˘); ebenso kann der Paion durch einen doppelten Trochaios ersetzt werden, indem der eine Trochaios dann zweizeitig gemessen wird (˘ ˘ —); aber auch der Ionikos kann durch Anaklasis zu einem doppelten Trochaios werden. Ebenso kann seinerseits der Trochaios nach Belieben mit einem kyklischen Daktylos abwechseln (— ˘ ˘), von dem man dann nicht einsehen, warum er nicht auch, fünfzeitig gemessen (— ˘ ˘ ˘), einen Paion ersetzen könnte; und daß er sehr häufig, sechszeitig gemessen (— ˘ ˘ ˘), einen Ionikos bedeutet, ist bekannt. Nun kann aber auch der Paion, kyklisch gemessen (— ˘ ˘ ˘), für einen Daktylos stehen, und ebensogut, sechszeitig gemessen (— ˘ ˘ ˘, — ˘ ˘), für einen doppelten Trochaios. Kurz, alles kann für alles stehen; und so bequem das auch ist, so erweckt es doch ein gerechtes Mißtrauen. Die Möglichkeit haben wir jedenfalls, fast überall<sup>2)</sup> Errhythmie herzustellen; aber man möchte auch gern wissen, ob irgend ein Zwang dazu vorliegt.

1) So wurde der Vers NB gesungen. Wie er declamiert werden soll, das ist eine andere Frage, bei deren Beantwortung wir uns nach den Alten, die ihn überhaupt nicht declamiert haben, nicht zu richten brauchen. Auch in der deutschen Poesie kommt es ja nicht selten vor, daß die Ictusverhältnisse durch den Gesang geändert werden; man singt 'treu und herznünftig' (˘ — ˘ — ˘ —) und spricht 'treu und herznünftig' (— ˘ ˘ — ˘ ˘). Noch mehr ist das in andern Sprachen der Fall, der französischen und italienischen, am meisten vielleicht in der polnischen. Es ist daher nichts dagegen einzuwenden, wenn einer lieber 'δέξαι τὰν ἀγαθὰν τυχάν, δέξαι τὰν ὑγίαιαν' spricht. Aber wo es angeht, in reinen Choriamben, da sollte der melische Rhythmus doch gewahrt werden. — 2) Fast überall; denn es bleibt uns als Richtschnur das Gesetz, daß eine dreizeitige Länge nicht in zwei Kürzen aufgelöst werden kann.



Dafs wir so glücklich sind, diese Frage oft mit 'ja' beantworten zu können, das verdanken wir einer zwar nur an wenigen, aber um so bedeutsameren Beispielen wahrzunehmenden Erscheinung — der rhythmischen Responsion. Da nämlich nachgewiesenermaßen zwei metrisch verschiedene Füfse rhythmisch gleichwertig sein können, so sieht man nicht ein, warum diese Gleichwertigkeit nicht in der Symmetrie von Ode und Antode hätte zur Geltung kommen sollen. Und das ist in der Tat der Fall, nicht blofs in der uns nicht näher angehenden Erscheinung der Hyperthesis, sondern auch sonst.

Die Oden der Parodos der 'Vögel' heben beide anapaestisch an; erst sind die Anapaeste ganz aufgelöst, mit der Zeit werden sie ganz compact. Der zweite Teil lautet nun in der Ode so (V. 333 ff.)

ἐς δὲ δόλον ἐκάλεσε παρέβαλέ τ' ἐμὲ παρὰ  
γένος ἀνόσιον, ὅπερ\* ὄτ' ἐγένετ' ἐπ' ἐμοὶ  
πολέμιον ἐτράφη.

Also wieder aufgelöste Anapaeste bis auf den ersten Fuß, der ein Paion ist. Diesen Versen entspricht in der Antode (V. 349 ff.)

οὔτε γὰρ ὄρος κιερόν, οὔτε νέφος αἰθέριον  
οὔτε πολιὸν πέλαγος ἔστιν ὃ τι δέζεται  
τῷδ' ἀποφυγόντε με.

Also lauter Paeone. Daraus folgt mit Notwendigkeit eins von beidem: entweder stehen die Anapaeste für Paeone, oder umgekehrt die Paeone für Anapaeste; im ersten Fall würden wir fünfzeitige Anapaeste, im anderen kyklische Paeone haben. Wer nun um jeden Preis die Errhythmie zerstören wollte, könnte das erstere annehmen<sup>1)</sup>; doch das ist gottlob unmöglich; der fünfzeitige Anapaest (υ υ —) kann seine Länge, die ja dreizeitig ist, unmöglich in zwei Kürzen auflösen. Es kann demnach kein Zweifel sein, wir haben reine Anapaeste und kyklische Paeone (— υ υ) vor uns, die ganze Ode hat anapaestischen Rhythmus, und die Errhythmie ist nicht verletzt.

1) RWestphal II<sup>2</sup>, 435 TKock, Ausg. der 'Vögel'.

Ein zweites Beispiel. Das erste Stasimon der 'Lysistrate' fängt trochaeisch an; später werden Paeone immer häufiger. Von V. 787 an heißt es — ich schreibe die gewöhnliche Messung<sup>1)</sup> daneben —

-- υ̇ ω̇ --	κάν τοῖς ὄρεσιν ᾤκει,
-- υ̇ ω̇ --	κᾶτ' ἐλαγοθήρει
-- υ̇ ω̇ --	πλεξάμενος ἄρκυς

in der Hauptsache paeonisch. Nun heißt es in der Antode (V. 811 ff.)

υ̇ υ̇ υ̇ υ̇ --	Ἐρινύων ἀπορρώξ.
υ̇ υ̇ υ̇ υ̇ --	οὔτος οὖν ὁ Τίμων
υ̇ υ̇ υ̇ υ̇ --	ᾤχεθ' ὑπὸ μίκους.

Wir haben also auch hier eine doppelte Wahl; entweder stehen die Ditrochaeen der Antode für Paeone, oder die Paeone der Ode für Ditrochaeen. An sich ist beides möglich; doch wird es diesmal erlaubt sein, der Errhythmie wegen das letztere anzunehmen. Ich messe demnach

-- ω̇ υ̇ --	=	υ̇ υ̇ υ̇ --
-- ω̇ υ̇ --	=	υ̇ υ̇ υ̇ --
-- ω̇ υ̇ --	=	-- ω̇ υ̇ --

Dasselbe Verhältnis kehrt öfter wieder. So entsprechen sich Wesp. 410 ff. = 468 ff.

καὶ κελεύετ' αὐτὸν ἦκειν,	οὔτε τιν' ἔχων πρόφρασιν,
ὡς ἐπ' ἄνδρα μικόπολιν	οὔτε λόγον εὐτράπελον,
ὄντα κάπολούμενον.	αὐτὸς ἄρχων μόνος.

Auch hier bleibt die Alternative offen; doch muß man eine nervöse Abneigung gegen die Errhythmie haben, um hier zu Ende einer sonst rein trochaeischen Strophe paeonischen Rhythmus zu statuieren. Ich messe

υ̇ υ̇ υ̇ υ̇ --	-- ω̇ υ̇	-- ω̇ υ̇
υ̇ υ̇ υ̇ -- ω̇ υ̇	-- ω̇ υ̇	-- ω̇ υ̇
υ̇ υ̇ υ̇ υ̇ --	υ̇ υ̇ --	υ̇ υ̇ --

1) RWestphal II<sup>2</sup>, 851.

Für mich ist demnach der durch nichts zu erweisende, aber, wie ich meine, natürliche Grundsatz maßgebend, daß der Tact öfter in reiner, als in getrübtet metrischer Form zum Ausdruck gekommen ist, daß daher aus dem Vorwalten eines Versmaßes auf den Rhythmus geschlossen werden darf. Und da wir auf diesem Gebiete nicht gar viele Regeln haben, so sollte man diese nicht geringschätzig behandeln. So sind wir also nur consequent, wenn wir in vorwiegend paeonischen Strophen Eir. 346 ff. = 385 ff.

351. ἀλλ' ἀπαλὸν ἄν μ' ἴδοις 390. μὴ γένη παλίγκοτος  
die Alternative zu Gunsten des paeonischen Rhythmus entscheiden.

Die Beispiele der rhythmischen Responion sind hiemit nicht erschöpft — streng genommen gehört auch die Hyperthesis und oft die Anaklasis hieher — aber ein weiteres Vorgehen ist aus Rücksicht auf die Beschaffenheit unserer Texte nicht geraten. Doch ergibt sich bereits aus dem Gesagten, daß die Errhythmie für die überwiegende Mehrzahl der dori-schen Strophen eine unabweisliche Forderung ist.

Nicht für alle. So weit unser Gesetz auszudehnen, verbietet uns die metrische Überlieferung der Alten, mit der wir uns doch nicht in Widerspruch setzen dürfen; diese redet ganz deutlich von μεταβολαί und unterscheidet deren vier Arten: Umschlag des Ethos, des Tempo, der ῥυθμοποιίας θέσις und des Tactes. Wir werden das Register vervollständigt haben, wenn wir eine fünfte nennen: den Umschlag der Vortragsweise. Streng genommen wird die Errhythmie nur durch die vierte dieser μεταβολαί verletzt, den Tactwechsel; doch kann diesen jede von den übrigen zur Folge haben — bis auf die dritte, die ihre Existenz einer Metrikerlaune verdankt. — Freilich, daß der Tactwechsel innerhalb derselben Periode eintreten könne, davon sagt Aristides keine Silbe; RWestphal<sup>1)</sup> nimmt es stillschweigend an, aber die Beispiele, mit denen er seine Behauptung belegt, sind sämtlich zweifelhafter Art; die Anaklasis kann doch ebensowenig ein Tactwechsel genannt werden, wie die moderne Synkópe; für die Skazonten steht melischer

1) Metrik I<sup>1</sup>, 685 ff.

Vortrag nicht fest; der pseudo-trochaeischpaeonische Vers ist nichts als ein dikatalektischer Tetrameter, und der Dochmios ist zu umstritten, um ein Beispiel abgeben zu können. Im übrigen läßt sich bei Aristophanes der Tactwechsel wohl innerhalb desselben Gedichts, aber nie innerhalb derselben Periode nachweisen. Der μεταβολή κατ' ἤθος begegnen wir häufig; sie bildet ein echtkomisches Effectmittel und dürfte sogar außerhalb der Komoedie nicht nachweisbar sein. Tritt sie innerhalb derselben Periode ein, so hat sie keinen Tactwechsel zur Folge. So Eir. 797 ff.

τοιάδε χρὴ Χαρίτων δαμώματα καλλικόμων  
 τὸν σοφὸν ποιητὴν  
 ὑμνεῖν, ὅταν ἠρινὰ μὲν φωνῆ χειλίδων  
 ἤδομένη κελαδῆ — χορὸν δὲ μὴ 'χη Μόρσιμος u. s. w.

Das Lied geht daktylisch weiter. An derselben Stelle tritt die Metabole natürlich auch in der Ode ein. Fällt sie dagegen mit dem Ende der Periode zusammen, so ist Tactwechsel die gewöhnliche Begleiterscheinung. Als Beispiel mögen die Oden im ersten Teile der Wespenparodos dienen (V. 273 ff.). Sie heben ionisch an:

τί ποτ' οὐ πρὸ θυρῶν φαίνεται ἄρ' ἡμῖν ὁ γέρων οὐδ' ὑπακούει;

Das klingt recht tragisch; man wird beinahe an die Beschwörung des Dareios in den 'Persern' erinnert (V. 633 ff.). Nun kommt aber der Umschlag

μῶν ἀπολώλεκε τὰς  
 ἐμβάδας, ἧ προσέκοψε . . .

Stimmung und Rhythmus wechseln; für die Ioniker treten Daktyle ein, und zwar kyklische, denn die Ode ist im übrigen trochaeisch. Man darf annehmen, daß diese Metabole durch den Wechsel der Tonart noch betont wurde, indem die Melodie aus der ionischen nach der aeolodorischen hinübermoduliert wurde. Ein solcher Tactwechsel ist sogar in ionischen Strophen erlaubt; denn daß der anapaestische Dimeter in XIX und XX eine Periode für sich bildet, beweist am besten das Zahlenschema zu XIX. Gerade dieses letztere Beispiel mutet uns sehr vertraut an; wäre es nicht zu profan, so könnte man

an das Verhältnis so vieler Walzerpraeludien zu den Tanzweisen selbst erinnern. — Die übrigen Fälle der μεταβολή κατ' ἤθους aufzuzählen, wird man mir hoffentlich erlassen; die Entscheidung hängt zu sehr vom subiectiven Ermessen ab, als dafs der Katalog erschöpfend und nützlich erscheinen könnte. Bezüglich des Angeführten ist wohl kein Zweifel möglich.

Wenden wir uns nun ausschliesslich zur μεταβολή κατὰ ῥυθμόν, so unterscheidet Aristeides vier Fälle, von denen für uns nur zwei Wichtigkeit haben; der eine betrifft die Ungleichheit der Tactgruppen, der andere den eigentlichen Tactwechsel; der eine lockert die Eurythmie, der andere die Errhythmie. Der erste Fall ist in modernen Volksliedern nachweisbar, wenn auch recht selten; in den ionischen Strophen kommt er aber nicht vor — von der Epode abgesehen. Desto häufiger ist er in den dorischen. Und zwar kommt er ebensowohl innerhalb derselben Periode, wie beim Zusammenstossen zweier Perioden vor. Für beides liefert uns das Stasimon Ach. 1150 ff. Beispiele. Jede Ode besteht aus drei Perioden; die erste, choriambische, hat folgendes Schema: 5. 4. 5; es gruppieren sich demnach die beiden Pentapodien symmetrisch um die eine Tetrapodie, die beiden paeonischen πόδες um den daktylischen. Das gewährt uns einen Einblick in die kunstreiche Eurythmie der dorischen Strophen. Die beiden folgenden Perioden sind iambisch; und zwar enthält die zweite zwei Tetrapodien, die dritte drei Hexapodien:

II	$\bar{\cup} - \cup - \cup - \cup - \cup -$ $\cup - \cup - \cup - \cup - \cup -$	III	$\bar{\cup} - \cup - \cup - \cup - \cup - \bar{\cup} - \cup -$ $\cup - \cup - \cup - \cup - \cup - \bar{\cup} - \cup -$ $\bar{\cup} - \cup - \cup - \cup - \cup - \cup - \cup -$
----	--	-----	--

Will man beide Gattungen bei Aristophanes weiter verfolgen, so ist freilich das κατὰ δάκτυλον εἶδος auszuschliessen; dasselbe wird zwar ebensogut seine eurythmischen Gesetze gehabt haben, wie die übrigen, aber dieselben sind für uns, nachdem die Musik verloren ist, nicht mehr zu erkennen. Eine leidliche Eurythmie herzustellen ist ohne Anwendung von vier- bis sechszeitigen Längen und Pausen nicht möglich. Sonst wären zur ersten Gattung nur noch die Strophen im ionischen Rhythmus Ritt. 551 ff. und Wesp. 291 ff. anzuführen, wo unter dipodischen Perioden je eine tripodische eingestreut ist, cf. auch

Wesp. 729 ff. Verbreiteter ist die zweite Gattung, namentlich unter dem paeonischen und ionischen Geschlecht; hier treffen wir auf mehrere eurythmische Figuren, von denen ich doch sehr bezweifle, ob sie blofs für das Auge und nicht auch für das Ohr da seien. Zunächst, die bereits erwähnte, wobei ein kürzerer Vers von zwei längeren (oder umgekehrt) eingeschlossen wird. Hieher gehören: das paeonische Gedicht Ach. 971 ff. (6. 5. 6. 4), das choriambische Wolk. 700 ff. (4. 2. 3. 2. 4. 3. 4.) 949 ff. (4. 4. 4. 3. 4.). Sodann, die progressive; Beispiele sind Ach. 204 ff. (6. 6. 5. 4. 4.), Fr. 814 ff. (6. 6. 5. 4.). Endlich die parallelistische; vgl. Ach. 284 ff., die interessanteste:

(4.) 5. (4.) 4. 4. 4. (4.) 5. (4.) 4. 4. 4.

Eingeklammert sind die Recitative; denn das Gedicht liefert uns auch ein Beispiel für den Umschlag der Vortragsweise, der bei Aristophanes nicht selten ist. Von den zwei Pentapodien ist die erste anapaestisch, die zweite paeonisch; an einen Tactwechsel wird niemand gern denken, und da im übrigen das Gedicht paeonisch ist, so werden auch die Anapaeste paeonisch zu messen sein, etwa mit Anwendung der Syntópe folgendermassen:  $\infty - | \infty - | \infty - | \infty - | \infty - \wedge |$ .

Doch ist diese Art Metabole für unsere Zwecke minder wichtig; ich gehe daher zum reinen Tactwechsel über. Hier sind folgende Fälle zu unterscheiden: 1) Übergang aus dem ionischen Versmafs (Choriambus mit inbegriffen) ins iambotrochaeische: Beispiele: Ach. 1150 ff. Ἀντίμαχον τὸν Ψακάδος . . . δν ἔτ' ἐπίδοιμι τευθίδος; Wesp. 273 ff. τί ποτ' οὐ πρὸ θυρῶν φαίνεται ἄρ' ἡμῖν . . . μῶν ἀπολώλεκε τάς . . . λίθον ἔπεις, ἔλεγεν (hier durch die μεταβολή κατ' ἦθος motiviert). 2) Übergang aus dem ionischen Versmafs ins daktylische: Wolk. 563 ff. ὑψιμέδοντα μὲν θεῶν . . . καὶ μεγάλωνυμον ἡμέτερον πατέρ' (wobei freilich die Möglichkeit vorhanden ist, die Daktylen kyklisch zu messen, sodafs sich dieser Fall vom vorangeführten nicht unterscheiden würde). 3) Übergang aus dem trochaeischen ins daktylische Versmafs: Ritt. 303 ff. ὦ μαρὰ καὶ βδελυρῆ . . . ἀλλ' ἐφάνη γὰρ ἀνήρ (hier ist der Übergang auch noch dadurch gemildert,

dafs zwischen je zwei Perioden Recitative eingeflochten sind); Lys. 476 ff. ὦ Ζεῦ, τί ποτε χρῆσόμεθα... τότε σοι τὸ πάθος. Eigentlich müßten wir, wenn wir die metrische Form dieser Chorlieder ins Auge faßten, eher von einem Übergang aus dem paeonischen Versmafs ins dactylisch-anapaestische reden; doch da sich die scheinbaren Paeone Lys. 781 ff. als Trochaeen erwiesen haben, so wird es erlaubt sein, auch hier dasselbe anzunehmen. Das paeonische Versmafs ist sehr starr und gestattet nicht leicht Tactwechsel: wo man solchen wahrzunehmen glaubt, ist derselbe nur scheinbar. So sind Eir. 346 ff. die paeonischen Strophen durch trochaeische Tetrameter unterbrochen; aber hier haben wir vielmehr eine μεταβολή der Vortragsweise, indem die Tetrameter gewifs im gesungenen Recitativ vorgetragen wurden. Ebenso wechseln Vög. 1058 ff. anapaestische Perioden mit paeonischen ab; aber die Paeone sind ebenso sicher vierzeitig zu messen, wie Vög. 327 ff. Im übrigen ist mein Verzeichnis vollständig. —

Doch nun ist es an der Zeit, den Zweck anzugeben, um § 4. dessentwillen diese etwas langwierige Untersuchung geführt worden ist. Fassen wir also die Chorgesänge des Aristophanes ins Auge, ich meine die Leistungen des vollstimmigen Chors, nicht die des Koryphaios; sehen wir dabei von den ionischen Strophen ab und berücksichtigen wir die dorischen allein, die ja den kunstvollsten Vortrag verlangten und daher untereinander recht wohl ein Ganzes bilden konnten; sehen wir ferner von den Nebenparodoi ab — unten wird gezeigt werden, warum —; so hat der musikalische Teil der aristophanischen Komödien folgenden Bestand.

#### I. 'Acharner'.

1. V. 208—218 ἐκπέφευγ', οἴχεται... = V. 223—233 ὅστις, ὦ Ζεῦ πάτερ...

Erste Parodos; rein paeonisch

2. V. 284—301 ἐν μὲν οὖν καταλεύομεν... τοῦτ' ἐρωτᾶς; ἀναίχυντος... = V. 335—346 ἀπολείς ἄρ' ὀμήλικα... ἀλλὰ νυνὶ λέγ' εἰ...

Zweite Parodos; paeonisch; die Strophen des Chors werden durch recitativische Tetrameter des Dikaiopolis unterbro-

chen; die anapaestische Pentapodie ist, wie gesagt (oben S. 336), fünfzeitig zu messen.

3. V. 665—675 δεῦρο Μοῦς' ἔλθε φλεγυρά... = V. 692—702 ταῦτα πῶς εἰκότα...

Parabase; rein paeonisch

4. V. 971—977 εἶδες ᾧ, εἶδες ᾧ... = V. 988—990 <οὐ-  
τοσι δ' ἐπτόη>ται...

Zweite Parabase; rein paeonisch

5. V. 1150—1161 Ἀντίμαχον τὸν Ψακάδος... δν ἔτ' ἐπί-  
δομι... = V. 1162—1173 τοῦτο μὲν αὐτῷ κακὸν  
ἔν... μαινόμενος· ὁ δέ...

Zweites Stasimon; choriambisch-iambisch.

Was lehrt uns diese Zusammenstellung? Von den fünf kunstvolleren Tonstücken der Komoedie sind vier in paeonischem Rhythmus ausgeführt. Eine einzige Composition ist im durchaus fremden Dreiviertel- bzw. Sechsstact gehalten; und von dieser ist oben nachgewiesen worden, dafs sie mit der ursprünglichen Anlage der Komoedie nichts gemein hat, sondern erst später gedichtet wurde, als der Dichter mit dem Plane umging, das Stück zum Zwecke einer zweiten Aufführung umzuarbeiten. Auf die Gefahr hin, durch die weiteren Beispiele widerlegt zu werden, könnten wir jetzt folgende zwei Behauptungen aufstellen:

Erstens: Die Errhythmie war nicht blofs für jeden einzelnen Chorgesang, sondern auch für die gesamten Compositionen desselben Stückes, soweit sie vom Chor vorgetragen wurden und nicht blofse Tanzweisen waren, ein festes Gesetz. Die 'Acharner' speciell sind in paeonischem Tacte componiert.

Zweitens: Die Diaskeue eines Stückes betraf in erster Linie die Musik. So sollten die zweiten 'Acharner' in Sechszählern componiert werden.

In den 'Acharnern' ist übrigens die Errhythmie nicht blofs κατὰ ῥυθμόν, sondern auch κατὰ ῥυθμοποιίας θέειν gewahrt. Nirgends ist ein Paion durch einen Ditrochaios ersetzt; nur einmal, im Momente der höchsten Aufregung des Chors sind an Stelle der Paeone durch eine eigentümliche Anaklasis Anapaeste getreten.



## II. 'Ritter'.

1. V. 303—334 ὦ μιὰρὲ καὶ βδελυρέ... ἄρα δῆτ' οὐκ ἀπ'  
ἀρχῆς... ἀλλ' ἐφάνη γὰρ ἀνήρ... πανουργία τε καί...  
= V. 382—408 ἦν ἄρα πυρός γ' ἕτερα... ὡς δὲ πρός  
πάν... ὦ περὶ πάντ' ἐπὶ πάσι... ἕξαιμι γάρ...

Nebenagon; trochaeisch(-dactylisch). Volle Errhythmie läßt sich herstellen, wenn man annimmt, daß die Dactylen kyklisch gemessen wurden.

2. V. 551—564 ἴππι' ἀναξ Πόσειδον, ὦ... = V. 581—594  
ὦ πολιοῦχε Παλλάς, ὦ...

Parabase; choriambisch

3. V. 616—623 νῦν ἄρ' ἄξιόν γε πάσι... = V. 683—690  
πάντα τοι πέπραγας...

Erste Syzygie; trochaeisch

4. V. 1264—1273 τί κάλλιον ἀρχομένοιιν... = V. 1290—1299  
ἦ πολλάκις ἐννουχίαισι...

Zweite Parabase; trochaeisch. Das Gedicht besteht aus episynthetischen Versen, in denen Trochaeen und Dactylen sich ziemlich die Wage halten.

Wir könnten demnach die Composition der 'Ritter' für trochaeisch-choriambisch, kurz für sechszeitig halten. Zur Steuer der Wahrheit muß hinzugefügt werden, daß die Tabelle absolut gar nichts beweist; wer sich darauf legen wollte, die Errhythmie nicht zu Stande kommen zu lassen, könnte das erste Tonstück paeonisch, dactylisch und iambisch, das vierte dactylisch messen und dann behaupten, in der Composition der 'Ritter' fänden sich ziemlich alle Versmaße wieder. Doch würde dies, denke ich, auch nichts weiter als Willkür sein. Am vorsichtigsten ist es jedenfalls zu gestehen, daß durch die 'Ritter' unser Gesetz weder bestätigt noch widerlegt wird. Das eine ist sicher: wenn die Errhythmie im angenommenen Umfange sich als Gesetz herausstellen sollte, dann können die 'Ritter' nur trochaeisch sein.

## III. 'Wolken'.

1. V. 275—290 ἀέναοι Νεφέλαι... = V. 299—313 παρθένοι  
ὄμβροφόροι...

Parodos; fast rein dactylisch.

2. V. 457—475 λήμα μὲν πάρεστι . . . ταῦτα μαθὼν παρ' ἐμοῦ . . .

Der alte Agon; fast rein dactylisch; nur zu Anfang einige vierzeitige Trochaeen.

3. V. 563—574 ὑπιμέδοντα μὲν θεῶν = V. 595—626 ἀμφίμοι αὐτε, Φοῖβ' ἄναξ.

Parabase; choriambisch; die dritte Periode dactylisch bezw. trochaeisch.

4. V. 700—706 φρόντιζε δὴ καὶ διάθρει = V. 804—812 ἄρ' αἰσθάνει πλείστα δι' ἡμᾶς.

Erste Syzygie; choriambisch

5. V. 949—958 νῦν δείζετον τῷ πικύνω = V. 1024—1033 ὦ καλλίπυργον σοφίαν.

Hauptagon; choriambisch.

Beweist diese Tabelle etwas? Unter fünf Tonstücken zwei dactylische und drei choriambische. Doch möge der Leser prüfen, was im ersten Teil über die Diaskeue der 'Wolken' gesagt worden ist, und zwar recht genau prüfen, um sich zu überzeugen, daß mich damals durchaus nicht die Absicht leitete, der gegenwärtigen Untersuchung vorzuarbeiten; wenigstens war meine Ansicht von der Überarbeitung des Stückes längst fertig, noch ehe der Gedanke an die Errhythmie bei mir auftauchte. Darnach verteilen sich die fünf Tonstücke auf die beiden Recensionen wie folgt:

Erste 'Wolken'

1. dactylisch
2. dactylisch

Zweite 'Wolken'

3. choriambisch
4. choriambisch
5. choriambisch.

Und das ist entweder ein sehr seltsamer Zufall, oder es bestätigt beide Gesetze, die oben aufgestellt worden sind. Die ersten 'Wolken' waren demnach in Dactylen componiert; die zweiten sollten es in Choriamben werden. Gehen wir weiter.

IV. 'Wespen'.

1. V. 273—280 τί ποτ' οὐ πρὸ θυρῶν . . . = V. 281—289 τάχα δ' ἂν διὰ τὸν . . .

Erster Teil der Parodos; ionisch-trochaeisch, mit kyklischen Dactylen untermischt; das trochaeische Versmaß waltet vor, nur der erste und letzte Vers ist ionisch.

2. V. 333—345 τίς γάρ ἐσθ' ὁ ταῦτα . . . = V. 365—378  
ἀλλὰ καὶ νῦν ἐκπόριζε . . .

Zweiter Teil der Parodos; trochaeisch; die Strophen werden von recitativischen Tetrametern Philokleons unterbrochen.

3. V. 405—414 νῦν ἐκείνο, νῦν ἐκείνο . . . = V. 463—470  
ἄρα δῆτ' οὐκ αὐτά . . .

Dritter Teil der Parodos; trochaeisch; die beiden Perioden jeder Strophe werden durch je zwei recitativische Tetrameter eingeleitet; die Antode ist verstümmelt.

4. V. 526—545 νῦν σε τὸν ἐκ θήμετέρου . . . = V. 631—641  
οὐπώποθ' οὕτω καθαρῶς . . .

Agon; choriambisch; in die Strophen sind recitativische Tetrameter der Agonisten eingestreut.

5. V. 729—749 πιθοῦ, πιθοῦ λόγοιαι . . . ~ V. 868—890 εὐ-  
φημία μὲν πρῶτα . . .

Erste Syzygie; iambotrochaeisch. Von der eigentümlichen Responision dieser Oden war oben (S. 202) die Rede.

6. V. 1060—1070 ὦ πάλαι ποτ' ὄντες ὑμεῖς . . . = V. 1091  
—1110 ἄρα δεινὸς ἦν . . .

Parabase; trochaeisch.

7. V. 1265—1274 πολλάκις δὴ 'δοξ' ἔμαυτῷ . . .

Zweite Parabase; trochaeisch; die Antode ist nicht erhalten.

8. V. 1450—1461 ζηλῶ γε τῆς εὐτυχίας = V. 1462—1473  
πολλοῦ δ' ἐπαίνου . . .

Erstes Stasimon; choriambisch.

Einer solchen Übereinstimmung gegenüber ist die Zurückhaltung, die ich betreffs der 'Ritter' geübt habe, wohl nicht mehr am Platze. Auch ist die Tabelle reichhaltig genug, um einen Schluss zu gestatten. Alle Strophen haben sechszeitigen Rhythmus; die vereinzelt Vier- und Fünfzeitler können an den Fingern hergezählt werden. Kein Zweifel, die Komoedie ist in choriambisch-choreischem Rhythmus componiert; keine Strophe macht eine Ausnahme; ein neuer Beweis dafür, daß wir ein einheitliches Drama vor uns haben, daß demnach von einer Diaskeue im Sinne JStangers oder gar EBrentanos nicht die Rede sein kann. Nur κατὰ ῥυθμοποιίας θέειν kann zwischen den einzelnen Strophen ein Unterschied bemerkt werden; wäh-

rend das erste Tonstück kyklische Bildung bevorzugt, fällt bei den übrigen eine mehr oder minder häufige Anwendung der Binnenkatalexis auf.

V. 'Eirene'.

1. V. 346—360 πολλὰ γὰρ ἀνεσχόμεν . . . = V. 385—399 εἶ  
τι κεχαρισμένον = V. 582—600 εἴ γὰρ ἐδάμην πῶψ . . .

Parodos und erste Syzygie; paeonisch. Recitativische Tetrameter sind untermischt. Über die eigentümliche Function der ersten Ode, die zugleich Ode der Parodos und der ersten Syzygie zu sein scheint, s. oben S. 205.

2. V. 459—472 ὦ εἶα . . . ἀλλ' οὐχ ἔλκουσ' . . . = V. 486—499  
ὦ εἶα . . . οὐκουν δεινόν . . .

Zweite Syzygie. Streng genommen kann man diese Lieder nicht unter die kunstvollen Tonstücke rechnen, da sie fast nur aus Ausrufen und Zurufen bestehen; will man es dennoch tun mit Rücksicht auf ihre Symmetrie, so ist das anapaestische Versmaß das einzige, das selbständig auftritt.

3. V. 775—796 Μοῦσα cὐ μὲν πολέμουσ . . . = V. 797—117  
τοιάδε χρὴ Χαρίτων.

Parabase; dactylisch

4. V. 939—955 ὡς πάνθ' . . . χωρεῖ κατὰ νοῦν . . . = V. 1023  
—1038 cé τοι . . . χρίζας δευρί . . .

Vierte Syzygie; anapaestisch. Eingestrente recitativische Tetrameter unterbrechen den Fluß der Strophen.

5. V. 1127—1139 ἦδομαί γ', ἦδομαι . . . = V. 1159—1171  
ἦνίκ' ἄν δ' ἀχέτας . . .

Zweite Parabase; paeonisch.

Wären noch mehr Beweise für die Behauptung nötig, daß wir in unserer 'Eirene' das zweite, spätere Stück dieses Namens besitzen, so würde die mitgeteilte Tabelle sie liefern. Die Composition ist nicht einheitlich, wie die der 'Wespen'; zwei ganz verschiedene Rhythmen beherrschen sie ziemlich in gleichem Umfange. Dem Fünfzeitler gehört die Parodos und die zweite Parabase, dem Vierzeitler die erste Parabase und noch eine Syzygie, vielleicht auch deren zwei an. Nun sind wir allerdings bloß von der ersten Parabase im Stande anzugeben, daß sie bestimmt erst bei der Diaskeue gedichtet worden ist;

aber diesmal ist es wohl erlaubt, vom Versmafs einen Rückschlufs auf die Zugehörigkeit zu ziehen. Wir verteilen daher die Gesänge wie folgt:

Erste 'Eirene'	Zweite 'Eirene'
1. Parodos; paeonisch	2. Zweite Syzygie; anapaestisch
Erste Syzygie; paeonisch	3. Erste Parabase; dactylisch
5. Zweite Parabase; paeonisch	4. Vierte Syzygie; anapaestisch.

Und diese Verteilung verdient auch aus anderen Gründen gut geheifsen zu werden; auch in den 'Wolken' gehört ja, wie alle zugeben, die Parodos und die zweite Parabase der ursprünglichen Anlage, die erste Parabase der Ueberarbeitung an.

Die hier entwickelten Gesetze würden uns bei unseren Untersuchungen über die fragmentarisch überlieferten Stücke von grossem Nutzen sein können, wenn die Bruchstücke der dorischen Strophen nicht gar so unbedeutend wären. Eine kleine Unterstützung gewähren sie aber doch. So läfst sich die Frage, ob die 'Landleute' mit der verlorenen 'Eirene' identisch waren, mit ihrer Hülfe endgültig, und zwar in negativem Sinne entscheiden. Aus den 'Landleuten' ist uns die dorische Strophe erhalten Fgm. 109 K.

Εἰρήνη βαθύπλουτε καὶ Ζευγάριον βοεικόν,  
εἰ γὰρ ἐμοὶ παυσαμένῃ τοῦ πολέμου γένοιτο  
κκάσαι κάποκλάσαι τε καὶ λουσαμένῃ διελκύσαι,  
τῆς τρυγῆς ἄρτον λιπαρὸν καὶ ῥάφανον φαγόντι,

aus der wir ersehen, dafs die Komoedie in choriambischem oder choriambisch-trochaeischem, jedenfalls sechszeitigem Rhythmus verfaßt war, sich also weder mit der ersten, noch mit der zweiten 'Eirene' deckte. — Auf Fgm. 110 und 111 möge man sich nicht berufen; sie stammen sicher aus den Epirrhemen der zweiten Parabase, cf. Ach. 979 ff., Wesp. 1275 ff.

#### VI. 'Vögel'.

1. V. 327—335 ξα, ξα, προδεδόμεθ' . . . = V. 343—351 ἰὼ  
ἰὼ, ἔπαγ' ἔπιθ' . . .

Parodos; anapaestisch, mit vielen Auflösungen; die zweiten Perioden z. T. scheinbar paeonisch mit anapaestischem Rhythmus; s. oben S. 331.

2. V. 400—405 ἀναγ' ἐς τάξιν . . .

Erste Zwischenscene; anapaestisch. Dafs es kein Pnigos ist, beweisen die Proceleusmatici und der Schluß. Dagegen gehört das folgende, ein Gespräch zwischen dem Chorführer und dem Epops, als Einzelgesang nicht hieher.

3. V. 451—459 δολερὸν μὲν αἶεί . . . = V. 539—547 πολὺ δὴ, πολὺ δὴ . . .

Agon; anapaestisch

4. V. 737—752 Μοῦσα λοχμαία . . . = V. 769—784 τοιάδε κύκνοι . . .  
Parabase; dactylisch.

5. V. 1058—1071 ἤδη μοι τῷ παντόπτῳ . . . = V. 1088—1101 εὐδαιμον φύλον . . .

Zweite Parabase; anapaestisch, und zwar in der ersten Periode durchgehend compact, in der zweiten, wie in der Parodos, in kyklischen Paeonen.

6. V. 1313—1322 ταχὺ δ' ἂν πολυάνορα = V. 1325—1334 φερέτω κάλαθον . . .

Erstes Stasimon; anapaestisch. Die Strophen werden durch Recitative des Peithetairos unterbrochen.

7. V. 1748—1753 ὦ μέγα χρύσειον ἀστεροπῆς φάος . . .  
Exodos; dactylisch.

Auch diese Tabelle liefert uns eine Bestätigung, wie sie voller und schöner nicht verlangt werden kann. Selbst der geschworene Gegner der Errhythmie wird die citierten Gedichte nicht anders messen, als ich es getan habe. Es darf daher behauptet werden, dafs die 'Vögel' in vierzeitigem, dactylo-anapaestischem Rhythmus componiert waren.

#### VII. 'Lysistrate'.

Mit diesem Stück beginnt auch in musikalischer Beziehung der Verfall der ionisch-attischen Komoedie. Die 'Vögel' waren das letzte Stück, in dem die Oden der Parodos durch dorische Strophen gebildet wurden; von nun an werden die Parodoi in unseren Tabellen wegbleiben.

1. V. 476—483 ὦ Ζεὺ τί ποτε . . . = V. 541—548 ἐγὼ γὰρ οὐποτε . . .

Agon; von den beiden Perioden ist die eine trochaeisch, wenn auch in paeonischem Metrum, die andere anapaestisch.







dafs die Parodos der 'Kalligeneia' in trochaeischem, die der 'Nesteia' in dactylischem Rhythmus abgefafst ist. Dactylisch, oder wenigstens vierzeitig sollten auch die anderen Teile der Nesteiaparodos werden; der Rhythmus, den man heraushört, ist überwiegend der anapaestische. Dactylisch ist ferner auch V. 1136 ff. Dasselbe Verhältnis ist auch für die 'Frösche' anzunehmen; nur ist die dorische Composition hier sehr geringfügig. Die Oden der Parabase sind dactylisch, auch V. 815 ff. ἦ που δεινὸν ἐπιβρεμέτας . . . und V. 875 ff. ὦ Διὸς ἐννέα παρθένοι sind in diesem Rhythmus componiert. Die trochaeische Parodos kommt nicht in Betracht, da sie aus lauter ionischen Strophen besteht; dagegen weist die Nebenparodos ionischen Rhythmus auf, der (§ 5) auf ein Stück von trochaeischer Composition schliessen läfst. Die 'Ekklesiazusen' besitzen nur eine einzige dorische Strophe, die Ode des Agons, welche dactylisch ist. Vom 'Plutos' kann hier keine Rede sein.

Vom Standpunkte der Errhythmie zerfallen demnach die Komoedien unseres Dichters in folgende drei Gruppen:

I Trochaeische und trochaeisch-choriambische (von sechszeitigem Rhythmus)

'Acharner II'. 'Ritter'. 'Wolken II'. 'Wespen'. 'Lysistrate'. 'Kalligeneia'. 'Frösche I'.

II Paeonische (von fünfzeitigem Rhythmus)

'Acharner I'. 'Eirene I'.

III Dactylisch-anapaestische (von vierzeitigem Rhythmus)

'Wolken I'. 'Eirene II'. 'Vögel'. 'Nesteia'. 'Frösche II'. ('Ekklesiazusen').

Doch sind wir mit unserer Betrachtung noch nicht zu § 5. Ende. Die Nebenparodoi habe ich vorhin mit Fleifs aus dem Spiel gelassen; nicht als ob sie die dort entwickelten Gesetze in Frage stellten, sondern weil sie für sich ein neues begründen. Ihr Verhältnis zu den Hauptparodoi mag die folgende Tabelle veranschaulichen:

	Hauptparodos.	Nebenparodos.
'Wespen'	trochaeisch	ionisch
'Lysistrate'	trochaeisch	choriambisch
'Kalligeneia'	trochaeisch	ionisch
'Frösche'	trochaeisch	ionisch.

Das Verhältnis ist demnach fest. Nur trochaeisch componierte Stücke lassen eine Nebenparodos zu; und in keinem anderen Rhythmus darf diese dann componiert werden, als im ionischen.

Soweit meine Wahrnehmungen. Sie locken zu recht weitgreifenden Combinationen; doch muß ich es mir diesmal versagen, dieser Lockung zu folgen. Inwiefern sie die Resultate meiner übrigen Untersuchungen bestätigen — das zu entscheiden kann ich getrost dem Leser überlassen. Überhaupt ging meine Absicht bloß dahin, einige nicht wegzuleugnende Tatsachen zusammenzustellen; die Nutzanwendung, die sich für mich aus ihnen ergab, anderen aufzudrängen, ist nicht mein Wille. Neugierig wäre ich zwar, zu wissen, was sich gegen sie einwenden ließe; doch ahne ich fast, daß die Skepsis auf die allerbequemste Ausflucht verfallen wird, sich hinter die 'Unzulänglichkeit des Materials' zu verschanzen. In dieser Position ist sie allerdings unangreifbar; denn daß die neunundzwanzig verlorenen Komoedien des Aristophanes wieder aufgefunden werden, ist kaum zu erwarten.

---

## Vierter Abschnitt.

### Eurythmie und Symmetrie.

In diesem letzten Abschnitt soll über eine Frage gehandelt werden, welche ziemlich auf dem ganzen Gebiet der antiken Poesie eine bedeutende Stellung behauptet. Allerdings wird sie uns nicht in ihrem ganzen Umfange beschäftigen; dazu ist sie zu weit verzweigt, und der Teil, in dem sie die Aristophaniker interessiert, im Verhältnisse zum Ganzen zu gering. Ich verzichte daher darauf, eine Geschichte der Controversen zu geben, die sich an sie knüpfen; wo alle Bedingungen so verschieden sind — wie das z. B. in den Elegien des Properz gegenüber den Komoedien unseres Dichters der Fall ist — da kann eine gemeinsame Behandlung nur zur Confusion und zur Verkennung gerade dessen, was für uns von Bedeutung ist, führen. Sonach will ich lieber an die Resultate der vorangegangenen Untersuchungen anknüpfen und die Frage nur vom Standpuncte der epirrhematischen Composition behandeln.

Gehen wir von der **Parabase** aus. Zwei Halbchöre stehen einander gegenüber; von zwölf Stimmen ist die Ode gesungen worden, jetzt 'recitiert' der Führer des Halbchors das Epirrhema. Der gesangähnliche Vortrag wird von der Musik begleitet; die Verse selbst, in denen das vorgetragene Gedicht gehalten ist, sind trochaeische Tetrameter, also Tanzverse. Wer tanzt aber? Der Vortragende sicher nicht; eine solche Doppelleistung übersteigt die Kräfte der menschlichen Lunge; ebenso wenig aber die übrigen 11 Choreuten des Hemichorions, die eben die Ode gesungen haben und obendrein in ihrer Elfzahl keine regelmässigen Figuren gebildet haben würden. Also wird es der andere Halbchor gewesen sein. Die Tanzweisen haben

aber vor jeder andern Musik den Vorzug strengster Eurythmie; sowie man in ihnen die Teile jedes einzelnen Tactes leicht heraushört, so fällt auch der ganze Satzbau der Melodie leicht ins Ohr. Und zwar ist dieser Satzbau streng tetradisch; vier Tactteile bilden ein Metron, vier Metra ein Tetrametron, einen Satz oder Vers. Und was für unsere Tanzmusik gilt, daß die tetradische Gliederung sich über den Satz hinaus erstreckt und vier Sätze dazu gehören, um die Melodie zu bilden, das wird auch für die antike Musik gegolten haben; es vereinigten sich also vier Verse zu einem größeren Ganzen, der Strophe, welche eine abgeschlossene Melodie bildete. Eine noch weiter gehende Eurythmie würde bei bloßer Wiederholung derselben Melodie fürs Ohr nicht wahrnehmbar sein; nehmen wir aber einen Wechsel an, der für moderne Tanzweisen unerläßlich ist, so war es nur natürlich, wenn vier Strophen sich ihrerseits zu einer höheren Einheit zusammentaten, — der Perikope, wie wir sie nennen wollen. Eine Perikope würde darnach ein Ganzes von sechzehn Tetrametern sein.

Sind nun die Epirrhemen der Parabasen eurythmisch? Jedermann weiß, daß sie aus 8, 16 oder 20 Tetrametern bestehen, und daß 16 die gewöhnliche, kanonische Zahl ist. Es ist demnach klar, daß sie aus einer ganzen Zahl von Strophen, und mit Vorliebe aus einer ganzen Perikope bestehen. Also eurythmisch sind die Epirrhemen sicher; es fragt sich aber, hat diese Eurythmie irgendwelchen Ausdruck im Bau des Textes gefunden? Wenn bei uns einer Tanzweise ein Text untergelegt wird, so entspricht regelmäÙig dem Schluß der Melodie ein Sinnesabschnitt im Text. In der griechischen Lyrik ist das bekanntlich nicht der Fall; wir brauchen uns daher nicht zu wundern, wenn die parabatistischen Epirrhemen dieser Forderung noch viel weniger entsprechen.

Damit ist zugleich die Grundverschiedenheit nachgewiesen, die zwischen unserer Eurythmie obwaltet und jener anderen, die man z. B. in den römischen Elegikern hat finden wollen. Diese besteht im gleichmäÙig wiederkehrenden Sinnesabschnitt und fällt bei der bloßen Declamation schon ins Ohr; die unsrige dagegen wird erst durch den Gesang oder die Begleitung wahrnehmbar und notwendig, ohne Musik weiß niemand, ob

sie da ist, und der Dichter müßte unsinnig sein, wenn er sich diese nutzlose Fessel anlegen wollte.

Wenn das Epirrhema zu Ende ist, singt der andere Halbchor — nach einer kleinen Ruhepause vermutlich — die Antode, die sich metrisch, also auch musikalisch mit der Ode deckt; hierauf tritt der zweite Halbchorführer auf mit dem Antepirrhema. Wäre nun der Vortrag der Epirrhemen bloße Declamation gewesen, so würde niemand bemerkt haben können, ob das Antepirrhema gleich viel, oder mehr, oder weniger Verse enthalte, als das Epirrhema, besonders bei der Ungleichheit, welche der ausdrucksvolle, bald beschleunigte, bald verzögerte Vortrag zur Folge hat. Wir sehen indessen, daß sich die beiden Epirrhemen stets an Verszahl entsprechen; der Grund wird also kein anderer gewesen sein, als daß die Melodie in beiden die gleiche war.

Somit haben wir im Bau der Epirrhemen der Parabase nicht bloß Eurythmie, sondern auch Symmetrie constatirt. Verweilen wir etwas bei diesem — natürlich nichts weniger als neuen — Ergebnis, um uns die Consequenzen desselben zu vergegenwärtigen.

Solange man die Komoedie in compositioneller Beziehung § 2. für einen Blendling der Tragoedie hielt und nur die Parabase, mit oder ohne 'glücklichen Wurf', als ein fremdes Element innerhalb derselben auffaßte, konnte man sich begnügen, Eurythmie und Symmetrie für die parabatischen Epirrhemen festgestellt zu haben. Deshalb konnte aber doch die mitunter auffallende Symmetrie im Bau der übrigen Teile der Komoedie dem geübten Auge scharfsinniger Forscher nicht entgehen; einmal festgestellt, lockte diese Tatsache zu weiteren Untersuchungen. Da es aber an einem leitenden Gesichtspuncte fehlte, so hatten diese immer das Tappende des inductiven Verfahrens an sich; der Zufall legte sich neckisch ins Spiel, und einmal aus dem richtigen Geleise gebracht, wurde die Frage in einem erstaunlich kurzen Zeitraum gänzlich festgefahren. Die Reaction konnte nicht ausbleiben; kopfschüttelnd sahen andere, mehr oder weniger besonnene Forscher der wilden Jagd nach 'Responsionen' zu und ärgerten sich baus ob des 'pythagoräischen Zahlenschwindels'. Dabei blieb es.

Den Coetus der Pythagoraeer zu vermehren hatte unter solchen Umständen wenig Verlockendes. Es bleibt mir aber nichts anderes übrig, da der Gang der Untersuchung selbst zu der Alternative geführt hat: entweder ist die Komödie nach dem Schema der epirrhematischen Composition gegliedert, und dann gelten die dargelegten Forderungen der Eurythmie und Symmetrie auch für die übrigen Epirrhemen; oder sie gelten nicht, und dann hängt die ganze Hypothese in der Luft. Doch ist noch eine Clausel hinzuzufügen, da die Alternative, so schroff gefasst, die Frage nur aufs neue verfahren würde; es ist hohe Zeit, jene Leuchte wieder aufzurichten, die bereits GHermann, der Pythagoras des Bundes, aufgestellt hat, die aber gleich zu Anfang der tollen Fahrt umgeworfen wurde. Da nämlich als der tiefere Grund der Eurythmie sowohl wie der Symmetrie das Moment der Choreutik erkannt ist, so können wir jene beiden Erscheinungen nur bei denjenigen Epirrhemen voraussetzen, deren Vortrag mit Musik und Tanz — oder Marsch — verbunden war; also nicht bei den trimetrischen Syzygien, wohl aber bei den drei Grundpfeilern der komodischen Composition — Parabase, Parodos und Agon.

Von der Parabase gingen wir aus; wenden wir uns jetzt zur **Parodos**. Auch hier will ich von jeder Classification absehen und an der überlieferten Ordnung festhalten.

1. 'Acharner' I V. 204—233. Diese Parodos ist umsomehr geeignet, den Uebergang von der Parabase zu vermitteln, da die Epirrhemen im Tanz- und Laufvers gedichtet sind, der für die parabatischen Epirrhemen kanonisch ist, dem trochaeischen Tetrameter. Unseren Forderungen entspricht sie vollkommen. Das Epirrhema besteht aus vier Tetrametern, also einer Strophe; genau ebensoviel zählt auch das Antepirrhema.

2. 'Acharner' II V. 284—346. Auch hier kehrt der parabatische Vers, der trochaeische Tetrameter wieder. Dafs die Epirrhemen von den Oden eingeschlossen sind, ist bereits bemerkt worden; wir haben das Schema *aba*, richtiger *abba* vor uns. Sondert man die Oden V. 284—302 und V. 335—346 aus, so bleiben für die Epirrhemen die VV. 303—334 nach, also wohlgezählt zweiunddreifsig Tetrameter oder acht Stro-

phen, oder zwei Perikopen. Nun offenbart sich erst, wie sehr ich Recht hatte, aus diesem epischen Teil zwei Epirrhemen zu machen; ein jedes von ihnen besteht aus einer Perikope, genau wie in der Parabase. Was wir sonst dabei gewinnen, ist gehörigen Orts dargelegt worden; eins möchte ich hier nachholen, ein Ergebnis der 'Antichorie'. Darnach sprach bis V. 318 der rechte Halbchorführer die Verse, die in den Handschriften dem Chor gegeben sind; nachdem er sich lange gesträubt, scheint er V. 315 f. in seinem Entschluß schwankend geworden zu sein; es sieht fast aus, als könnte er sich bestimmen lassen, die Verteidigung anzuhören. Wie passend ist es nun, wenn V. 319 f. der linke Halbchorführer dazwischentritt und allem Bedenken ein Ende macht.

3. 'Ritter' V. 242—283 ist nicht durch Oden, sondern nur durch den Personenwechsel gegliedert. Da ist es denn längst aufgefallen, daß der Chor sich zweimal in je acht Tetrametern (V. 247—254 = V. 258—265) vernehmen läßt, und Kleon beide Mal mit je drei Tetrametern antwortet. Diese in die Augen springende Symmetrie hat mich oben veranlaßt, V. 247—257 dem Epirrhema, V. 258—268 dem Antepirrhema zuzuweisen. Der Eurythmie genügen die Partien des Chors vollkommen; sie bestehen aus je zwei Strophen. Den Umstand, daß die Antworten des Kleon nicht je eine volle Strophe ausmachen, kann man sich erklären wie man will. Entweder zieht man die Analogie der Katalexis heran und meint, der Text hätte absichtlich, um die Gliederung zu betonen, je eine Pause von einem Tetrameter nach jedem Epirrhema. Oder — was mir das wahrscheinlichere dünkt — man knüpft an die parabatischen Epirrhemen an und faßt die Regel so: gleichwie die parabatischen Epirrhemen mit Vorliebe aus einer vollen Tetras von Strophen bestehen, aber hin und wieder hinter diesem Maße zurückbleiben oder es überschreiten, indem sie zwei oder fünf Strophen enthalten, — so bestehen auch die kleineren Marschcompositionen wohl mit Vorliebe aus einer vollen Tetras von Versen, bleiben aber doch hin und wieder hinter diesem Maße zurück oder überschreiten es. Außerhalb der Symmetrie steht der Aufruf des Demosthenes V. 242—246, der die Stelle eines Kommations vertritt; des-

gleichen das ἀπλοῦν V. 269—283, an dem sich der Chor wieder durch eine volle Strophe beteiligt. Dieses ἀπλοῦν besteht aus fünfzehn Versen, es fehlt ihm also nur ein Vers zu einer vollen Perikope. Nun ist aber schon längst bemerkt — als noch niemand an eine Eurythmie in meinem Sinne dachte, daß zwischen V. 273 u. 274 ein Tetrameter ausgefallen ist. Ergänzt man diesen, so erhält man sechzehn Tetrameter, oder eine Perikope.

4. 'Ritter' V. 1316—1334. Daß auch die Agonistenparodoi den Gesetzen der Eurythmie folgen — von einer Symmetrie kann natürlich keine Rede sein — ist zwar durch nichts gegeben, aber doch wahrscheinlich, da sie ja auch eine Marschmusik zur Begleitung hatten. Das einzige Beispiel einer ausgedehnteren Agonistenparodos besteht, anscheinend hoffnungslos, aus neunzehn anapaestischen Tetrametern. Sieht man sich aber diese genauer an, so entdeckt man leicht eine Commissur nach V. 1326, wo Demos selbst an der Schwelle der Propyläen erscheint. Von da an zählt man acht Verse, oder zwei Strophen bis zum Schluß; rechnet man die gleiche Anzahl nach dem Anfange zu ab, so scheiden sich nur die V. 1316—1318 ab, die Anrede des Agorakritos, die ebenso wie die Anrede des Demosthenes in Nr. 3 außerhalb der Eurythmie steht und das Kommation vertritt; die Parodos zerfällt demnach in das Kommation und ein ἀπλοῦν von sechzehn Tetrametern, oder einer vollen Perikope.

5. 'Wolken' I V. 263—313. Das Epirrhema besteht aus zwölf anapaestischen Tetrametern, oder drei vollen Strophen. Das Antepirrhema ist, wie oben dargelegt worden, verstümmelt.

6. 'Wolken' II V. 314—438 entzieht sich jeder Eurythmisierung. Das wird niemand Wunder nehmen, der auf die Composition gerade dieser Parodos geachtet hat und weiß, wie hier Altes und Neues, Parodos und Agon durcheinandergeflochten ist.

Nun muß ich aber auf etwas hinweisen, was dem Leser sicher sehr sonderbar erscheinen wird; am allersonderbarsten erscheint es mir selber. Sollte die ganze Parodos, V. 263—438, wie wir sie jetzt lesen, in der Tat die Parodos des neuen



Stückes, der zweiten 'Wolken' werden? Man möchte es kaum glauben, und doch ist es so. Dieses Sammelsurium, das sich uns wie ein nachlässig zusammengefügter Cento darstellt, oder besser, wie ein geistvoller Aufsatz, den ein ungeschickter Redactionsboeotier rücksichtslos 'coupirt' hat — es ist tatsächlich die endgültige neue Form, die der Dichter seiner Parodos gegeben hat. Zu diesem Ergebnis gelangen wir, wenn wir — echt pythagoraeisch — sämtliche Tetrameter, aus denen die Parodos besteht, zusammenaddieren. Da sind

V. 263—274 bis zur Ode . . . . .	12	Tetrameter
„ 291—297 zwischen Ode und Antode . . .	7	„
„ 314—438 von der Antode bis zum Schlufs	125	„

In Summa: 144 Tetrameter

Hundertvierundvierzig Tetrameter — genau neun Perikopen! Ich wiederhole, daß ich selber vor diesem Resultat fast zurückschrecke. Zwar, daß auf diese Weise ein so unorganisch zusammengesetztes Gedicht den Zuhörern als ein Ganzes geboten wurde, das mag noch hingehen; haben es doch zwei Jahrtausende seitdem als ein Ganzes genossen und geliebt. Aber die sonstigen Consequenzen dieser Annahme. Zwischen die dritte und vierte Strophe der ersten Perikope hat sich die Ode gedrängt; noch schlimmer steht es um die Antode, welche den dritten und vierten Vers derselben Strophe auseinanderreißt. Man denke sich: die Marschmelodie wird gerade an der Stelle, wo der Vordersatz in den Nachsatz übergeht, unterbrochen und bleibt solange schweben, bis ein langes Chorlied ausgesungen ist; dann erst kommt der Nachsatz. Sehr seltsam in der That, indessen doch . . . hundertvierundvierzig Tetrameter geben neun Perikopen, trotz alledem. Die eurythmische Einheit, die ich annehme, umfaßt eine zu große Anzahl von Versen, als daß die Teilbarkeit durch sie zufällig sein könnte. Und was das zweite Bedenken anbelangt, so können die Athener von dieser 'Barbarei' leider nicht freigesprochen werden; weiter unten wird uns ein zweites Beispiel begegnen.

7. 'Wespen' I V. 230—272 gehört zu den kleinern Parodoi, deren Epirrhemem nur eine symmetrische, nicht zu-

gleich eine eurythmische Gliederung zulassen. Um die erstere zu erkennen bedienen wir uns folgender Commissuren. Erstens des Umschlags des Versmafses nach V. 247; dadurch werden die achtzehn katalektischen Tetrameter von den fünfundzwanzig dikatalektischen abgetrennt. Innerhalb der ersten Gruppe ist ferner eine Commissur nach V. 234 wahrzunehmen, wo Frage und Antwort zusammenstofsen. Die Antwort zählt fünf Verse, genau ebensoviel machen den Anfang der Parodos bis zur ersten Commissur aus. Es entsprechen sich daher V. 230—234 und V. 235—239 als Epirrhema und Antepirrhema. Übrig bleibt ein ἀπλοῦν von acht Versen, oder einer halben Perikope, V. 240—247. Die zweite Gruppe beginnt mit einem ἀπλοῦν von elf Versen, die das Gespräch des Chorführers mit dem Knaben begreifen V. 248—258. Möglich, dafs nach V. 258 eine Pause von einem Tetrameter eintrat — die natürlich die Musik ausfüllte — um die Gliederung zum Ausdruck zu bringen, so dafs dieses ἀπλοῦν eigentlich drei Strophen hatte. . . . Man wird zwar fragen, warum denn die Pause gerade hier notwendig war, und nicht nach V. 234, 239 und 247. Aber dort war die Gliederung teils durch den Wechsel der Person (V. 234 u. 239) teils durch den Umschlag des Versmafses (247) deutlich genug betont. Was übrig bleibt, die vierzehn Verse V. 259—272, wo der Chor wieder nur mit sich selbst zu tun hat, zerfällt von selbst in Epirrhema V. 259—265 und Antepirrhema V. 266—272 zu je sieben Versen. Wir haben daher folgende Symmetrie:

R. Hlbchf.	L. Hlbchf.	Kor.	Kor.	R. Hlbchf.	L. Hlbchf.
Epirrh.	Antepirrh.	ἀπλ.	ἀπλ.	Epirrh.	Antepirrh.
230—234=235—239;	240—247;	248—258;	259—265=266—272		
5.	= 5.	8.	11.	7.	= 7.

8. 'Wespen' II V. 333—402 ist ein lehrreiches Beispiel eurythmischer Strophengliederung. Die Mesoden bestehen aus je einer Strophe Philokleons, welche die Ode unterbricht und selbst durch einen odischen Teil des Chorlieds unterbrochen wird; im Versmafs ist sie von den Epirrhemen verschieden. Von diesen enthält das Epirrhema V. 346—357 zwölf anaepastische Tetrameter, oder drei Strophen; das Antepirrhema

V. 379—402 vierundzwanzig Tetrameter oder sechs Strophen. Das Antepirrhema ist demnach gerade noch einmal so groß wie das Epirrhema. In den parabatistischen Epirrhemen hatten wir es mit halben, vollen oder großen Perikopen (8, 16 und 20 Tetrameter) zu tun; hier tritt uns zum ersten Mal die kleine Perikope zu 12 Tetrametern entgegen.<sup>1)</sup> Das Epirrhema besteht aus einer, das Antepirrhema aus zwei kleinen Perikopen.

9. 'Wespen' III V. 403—525. Von der eigentümlichen Beschaffenheit dieser Parodos war gehörigen Ortes die Rede. Es ist gezeigt worden, daß jedes Epirrhema zweimal durch eine odische Partie des Chores unterbrochen ist, V. 417—419 = 473—477 und V. 428 f. = 486 f. Rechnet man diese ab, so offenbart es sich, daß das Antepirrhema V. 471—525 achtundvierzig Tetrameter, oder drei volle Perikopen enthält. Zählen wir die Verse des Epirrhemas zusammen, so finden wir deren bloß dreiundvierzig. Was ist nun anzunehmen: ist beides, Eurythmie nicht minder wie Symmetrie, in diesem Epirrhema verletzt, oder sind vielmehr fünf Tetrameter ausgefallen? Glücklicherweise berechtigt uns der Zustand des Textes durchaus zur letzteren Annahme. Bei V. 462, von dem an wir den Ausfall dieser fünf Tetrameter anzunehmen hätten, stößt das Epirrhema an die Antode, und daß diese verstümmelt ist, hat man längst anerkannt. Gleichwie in der Nebenparabase unseres Stückes der Ausfall der Antode zugleich das Verschwinden des ersten Verses im Antepirrhema zur Folge hatte, ebenso sind hier nicht bloß die zwei Verse, mit denen die Antode begann, sondern auch die fünf Schlufsverse des Epirrhemas untergegangen. Wir können daher getrost die Vermutung wagen, daß auch das Epirrhema dem Antepirrhema symmetrisch entsprach und drei volle Perikopen enthielt.

10. 'Eirene' V. 299—656. Gehen wir auch hier vom Antepirrhema aus, so ist zu betonen, daß V. 601 f. ein Kata-

1) Übrigens muß diese Perikope auch für die Parabasen im Gebrauch gewesen sein; das bezeugt uns das Scholion zu Wesp. 1071 εἰ τις ὁμῶν, ὡ θεαταί· τοῦτό ἐστιν ἐπίρρημα· τὸ δὲ ἐπίρρημα ὡς ἐπίπαινον ὀκτώ (so zu lesen statt des ὀκτωκαίδεκα der Hften) τρίχων, ἢ ἰβ', ἢ ἰς· ἐνθάδε δὲ εἰκόσι.

keleusmos ist; ein solcher war uns bisher nicht begegnet, da in den Parodoi, die wir behandelt haben, der Chor entweder alles (Ach. I, Wesp. I), oder viel (Ach. II, Ritt., Wesp. II, III) oder gar nichts sprach (Wolk.). Hier spricht der Chor wenig, das Gespräch führen Hermes und Trygaios, und es erscheint ganz passend, wenn der Chor es eröffnet. Im übrigen hat das Antepirrhema auch hier achtundvierzig Tetrameter, das heißt, drei Perikopen (V. 603—650). Ebensoviele sind wir berechtigt, im Epirrhema zu erwarten; doch fragt es sich, was ist unter dem Epirrhema zu verstehen. Alle Tetrameter gehören sicher nicht dazu: V. 508—511 wird man schon deshalb nicht nehmen, weil sie iambisch sind; sie bilden, vier an Zahl, eine Strophe für sich. Auch die versprengten trochäischen Tetrameter V. 426—430 und 383 f. sind auszuschließen; übrig bleiben sonach die beiden zusammenhängenden Gedichte V. 289—338 und V. 553—570. Das zweite Stück beginnt mit einem Katakeleusmos, der aber drei Verse zählt; schon oben ist die Vermutung ausgesprochen worden, V. 555, der an dieser Stelle tautologisch ist, sei nach V. 568 umzustellen:

ἀλλὰ πᾶς χῶρει πρὸς ἔργον εἰς ἀγρὸν παιωνίας·  
ὡς ἔγωγ' ἤδη 'πιθυμῶ . . .

Hier haben wir die Bestätigung. In der Tat hat das Stück, den Katakeleusmos abgerechnet, dann sechzehn Tetrameter, oder eine volle Perikope. Nicht ganz so leichtes Spiel haben wir im ersten Stück. Die Symmetrie verlangt, daß darin die übrigen zwei Perikopen enthalten seien; statt dessen zählt es vierzig, oder, den Katakeleusmos abgerechnet, achtunddreißig Tetrameter — eine ganz incommensurable Zahl. Doch fragt es sich, ob wir es hier nicht mit einer Dittographie zu tun haben, wozu die Diaskeue die Veranlassung liefern konnte. Die Verse 313 ff. wenigstens gehören sicher der Umarbeitung an; und da sie eine Wiederholung des Motivs von V. 309 ff. enthalten, so liegt der Verdacht nahe, daß sie diese in der zweiten 'Eirene' zu vertreten hatten. Zwar ist auch Polemos eine Figur aus dem umgearbeiteten Stück; aber die Rolle war doch auch in der ursprünglichen Anlage vorhanden, nur daß sie von Zeus selber gespielt wurde. Und was V. 319 anbelangt

ἐκδραμῶν γὰρ πάντα ταυτὶ συνταράξει τοῖν ποδοῖν,

so kann er auf den unmittelbar vorher erwähnten Kleon aus zwei Gründen nicht gehen; einmal, weil sich dieser unter der Erde (κάτωθεν) befindet, die Praeposition ἐκδραμῶν daher unstatthaft ist; sodann, weil er zwar mit seiner Kykloborosstimme Unheil genug anrichtet, aber doch nicht mit den Füßen. Beides ist nur in Beziehung auf den Bewohner des Palastes (ἔνδοθεν) verständlich, man mag sich darunter den ungeschlachten Riesen Polemos oder Zeus selber denken. Soll ich nun einen positiven Vorschlag machen, so glaube ich, daß die zwei Strophen V. 309—322 in den beiden Auflagen also gelautes haben:

## I

- 309 οὐ σιωπήσεσθ', ὅπως μὴ περιχαρεῖς τῷ πράγματι  
τὸν Δί' αὐτ' ἐκζωπυρήσετ' ἔνδοθεν κεκραγότες; —  
ἀλλ' ἀκούσαντες τοιούτου χαίρομεν κηρύγματος.  
312 οὐ γὰρ ἦν ἔχοντας ἦκειν τιτὶ ἡμερῶν τριῶν. —  
318 ἐξολεῖτέ μ', ὦνδρες, εἰ μὴ τῆς βοῆς ἀνήσετε.  
ἐκδραμῶν γὰρ πάντα ταυτὶ συνταράξει τοῖν ποδοῖν. —  
320 ὡς κυκάτω καὶ πατεῖτω πάντα καὶ ταραττέτω. —  
322 τί τὸ κακόν; τί πάσχετ', ὦνδρες; μηδαμῶς, πρὸς τῶν θεῶν...

## II

- 313 εὐλαβεῖσθε νῦν ἐκείνον τὸν κάτωθεν Κέρβερον,  
μὴ παφλάζων καὶ κεκραγῶς, ὡςπερ ἠνίκ' ἐνθάδ' ἦν,  
315 ἐμποδῶν ἡμῖν γένηται τὴν θεὸν μὴ ἔελκύσαι. —  
οὔτι καὶ νῦν ἔστιν αὐτὴν ὅστις ἐξαιρήσεται  
317 ἦν ἅπαξ ἐς χεῖρας ἔλθη τὰς ἐμάς. ἰοῦ ἰοῦ. —  
318 ἐξολεῖτέ μ', ὦνδρες, εἰ μὴ τῆς βοῆς ἀνήσετε. —  
321 οὐ γὰρ ἂν χαίροντες ἡμεῖς τήμερον παυσαίμεθ' ἄν. —  
322 τί τὸ κακόν; τί πάσχετ', ὦνδρες; μηδαμῶς, πρὸς τῶν θεῶν...

Man möge mit dieser Spielerei nicht zu streng ins Gericht gehen; ich zweifle nicht, daß sich noch viel bessere Vorschläge würden machen lassen. Das eine nur muß ich nach-

drücklich betonen: das ein einziges Beispiel, aus einem überarbeiteten Stücke herausgegriffen, nicht gegen ein sonst so wohlbeglaubigtes Gesetz ins Feld geführt werden darf.

11. 'Vögel' V. 268—386. Hier haben wir ein zweites Beispiel jener Composition, die uns bei den zweiten 'Wolken' so sonderbar berührt hat. Der epische Teil wird durch die Oden nicht gegliedert, sondern nur unterbrochen; dagegen ergibt die Summe aller Tetrameter eine hochbedeutsame Zahl

V. 268—326 bis zur Ode <sup>1)</sup> . . . . .	54 Tetrameter
„ 336—342 von der Ode bis zur Antode . . . . .	7 „
„ 352—386 von der Antode bis zum Schluß 35 . . . . .	„

In Summa 96 Tetrameter.

Sechsendneunzig Tetrameter, oder sechs volle Perikopen. Hier einen Zufall sehen wollen hiesse für jede philologische Combination den Boden entziehen. Schon für einmal wäre es höchst seltsam, wenn die Teilbarkeit durch eine so große Einheit, wie die Zahl 16 es ist, auf Zufall beruhen sollte; für zwei derartige Fälle ist es einfach unmöglich.

Die Gliederung in Epirrhema und Antepirrhema ist hier ebensowenig wie in den zweiten 'Wolken' aufrecht zu erhalten. Diese fand ihren Ausdruck, erstens, in der regelmässigen Abwechslung mit den gesungenen Teilen; was weder hier noch dort zutrifft. Zweitens, darin, das der rechte Halbchorführer das Epirrhema, der linke das Antepirrhema vortrug; damit können wir erst recht nichts anfangen, denn in den 'Wolken' kommt der Chor überhaupt erst gegen Ende der vierten, in den 'Vögeln' erst in der dritten Perikope zum Worte, und zwar reden der rechte (V. 336 f.) und der linke (V. 352 f.) Halbchorführer in derselben Perikope. Doch sieht man leicht ein, warum die Gesetze der epirrhematischen Composition hier und dort verletzt werden mußten; sie verlangten einen geordneten Einzug des Chors und duldeten keine solchen Bühneneffekte, wie Gesang des Chors hinter den Coullissen und allmähliches (σποάδην) Erscheinen der Choreuten.

12. 'Lysistrate' I V. 254—285. Die Symmetrie ist

1) V. 318 zählen wir selbstverständlich mit. Jede Länge entspricht hier einem Tact.

streng durchgeführt; zu einer eurythmischen Gliederung sind die Epirrhemen zu klein. Sie bestehen aus je 5 Versen (V. 266—270 = 281—285).

13. 'Lysistrate' II V. 286—318. Hievon gilt dasselbe. Die Epirrhemen werden von je sechs Tetrametern gebildet (V. 307—312 = 313—318). Allerdings ist ohne weiteres zu gestehen, daß nur die Rücksicht auf die Symmetrie uns veranlassen kann, die zwölf Verse zu halbieren und nach V. 312 eine Commissur zu machen. Andererseits giebt es aber auch gar nichts, was dagegen spräche.

14. 'Lysistrate' III V. 350—381 ist ein längeres ἀπλοῦν und entspricht unseren Erwartungen vollkommen. Es umfaßt zweiunddreißig Tetrameter oder zwei Perikopen.

15. 'Lysistrate' Binnenparodos V. 1014—1042 beweist natürlich gar nichts, weder für noch gegen die Composition der Parodos. Ihr Versmaß ist der mehrfach erwähnte synkopierte trochäische Tetrameter, der gegen das Ende durch den reinen Tetrameter vertreten wird. Vollgültige Analogien dazu bilden die zweiten Parabasen Ach. 971 ff. und Wesp. 1265 ff.; aus ihnen können wir die eurythmischen Gesetze solcher Formationen erkennen. Sie bestehen aus je neun Tetrametern, von denen acht synkopierte, der neunte rein ist; daraus folgt: Formationen, die aus synkopierten pseudopaeonischen Tetrametern bestehen, müssen stets mit einem reinen Tetrameter schließen, der indessen außerhalb der Eurythmie steht. Also steht in unserer Binnenparodos V. 1036

καὶ φιλήσω — μὴ φιλήσης — ἤν τε βούλη γ' ἤν τε μὴ

aufserhalb der Eurythmie und schließt das vorangegangene Gedicht ab; die folgenden sechs reinen Tetrameter sind deutlich ein Epirrhemention. Wie dagegen die 22 dikatalektischen Tetrameter zu gliedern seien, das würden wir wissen, wenn wir mehr als diese eine Binnenparodos besäßen.

16. 'Ekklesiazusen' I V. 285—289. Das Epirrhema besteht aus fünf Versen, das Antepirrhema ist entweder ausgefallen, oder es war nie vorhanden.

17. 'Ekklesiazusen' II, V. 478—503. Das Prooimion V. 478—482 zählt fünf Verse, von denen der erste und fünfte

mehrzeitige Längen bzw. Pausen enthält. Das Epirrhema V. 489—492) besteht aus vier Tetrametern oder einer Strophe; von gleichem Umfang ist das Antepirrhema (V. 500—503).

18. 'Plutos' V. 253—289. An Symmetrie zu denken verbietet die Beschaffenheit des ganz dürtigen Chors. Es kann demnach nur von Eurythmie die Rede sein. Nun enthält die Parodos — mit Ausschluss des von allen Herausgebern athetierten V. 281 — sechunddreißig Tetrameter, also drei kleine Perikopen.

Werfen wir jetzt auf die eurythmische Gliederung der Parodos einen Blick zurück.

Die Eurythmie in unserem Sinne verlangt für Tonstücke mittleren Umfangs Gliederung nach Strophen, d. i. Teilbarkeit der Verszahl durch vier, und läßt es wünschenswert erscheinen, daß dieselben nicht mehr und nicht minder als eine Perikope umfassen. Diese Regel auf Gedichte kleineren Umfangs übertragen würde lauten: obligatorisch ist die Gliederung nach Tetrametern; wünschenswert, daß ein solches Gedicht gerade eine Strophe ausfülle.

Das trifft auch zu. Hier die Beispiele für isolierte tetrametrische Strophen: 1) Ritt. 457—460 (Sphragis); 2—3) Wesp. 336f. + 340f. = 368f. + 371f. (Mesodos); 4—5) Wesp. 403f. + 408f. =  $\wedge$  + 466f. (Mesodos); 6—7) Wesp. 529f. + 538f. = 634f. + 642f. (Mesodos); 8) Wesp. 725—728 (Sphragis); 9) Wesp. 875—878 (Gebet); 10) Eir. 508—511 (Aufforderung); 11) Eir. 1316—1319 (Euphemia); 12) Vög. 627f. + 637f. (Sphragis). Eins oder das andere von diesen Beispielen könnte man sich vielleicht wegwünschen: die Zahl wird trotzdem groß genug bleiben. Hiezu kommen dann die Beispiele aus den Parodoi selbst, die der obigen Aufzählung entnommen werden können.

Scheidet man die kleinen Parodoi aus und berücksichtigt nur diejenigen, die an Umfang mindestens einer kleinen Perikope gleich kommen, so findet man folgende Zahlen:

'Acharner' II Epirrh. + Antepirrh. . . . .	32	Tetr.	od.	2	volle	Perik.
'Ritter' ἀπλοῦν . . . . .	16	"	"	1	"	"
'Wolken' gesamte Parodos . . . . .	144	"	"	9	"	"
'Wespen' III Antepirrhema . . . . .	48	"	"	3	"	"



'Eirene' Epirrh. 2. Stück . . . . .	16	Tetr. od. 1 volle Perik.
„ Antepirrhema . . . . .	48	„ „ 3 „ „
'Vögel' gesamte Parodos . . . . .	96	„ „ 6 „ „
'Lysistrate' III ἀπλοῦν . . . . .	32	„ „ 2 „ „
'Wespen' II Epirrhema . . . . .	12	„ „ 1 kleine Perik.
„ Antepirrhema . . . . .	24	„ „ 2 „ „
'Plutos' Parodos . . . . .	36	„ „ 3 „ „

Dafs ich das ἀπλοῦν der 'Ritter', wo die Eurythmie durch Ergänzung eines einzigen schon vor mir vermißten Tetrameters wiederhergestellt wird, sowie das zweite Stück des Epirrhemas in der Eireneparodos, wo es nur der Umstellung eines solchen bedurfte, getrost mitgerechnet habe, — darüber brauche ich mich wohl nicht zu verantworten; aber auch wenn man von diesen beiden Gedichten absieht, die Beispiele sind zu zahlreich, die Zahlen zu sprechend, als dafs man an eine zufällige Übereinstimmung denken könnte — zumal ich nirgends zu einer Lücke oder Athetese meine Zuflucht genommen habe.

Letzteres habe ich nur in folgenden zwei Fällen getan. Erstens, dem Epirrhema von 'Wespen' II, gegen dessen Schluß schon andere eine Lücke erkannt hatten. Zweitens, im ersten Stück vom Epirrhema der 'Eirene', wo die nachgewiesene Diaskeue den Verdacht einer Dittographie nahe legte. Nun frage man sich, ob z. B. die Wiederherstellung von Tetraden in den stichischen Oden des Horaz auch so leicht von statten gegangen ist.

Hat nun auch die Eurythmie irgend einen Einfluss auf die Sinnesabschnitte gehabt? Bezüglich der Parabase mußten wir die Frage verneinen. Nur die Parabase der 'Lysistrate' macht eine allerdings höchst auffällige Ausnahme; im übrigen haben wir folgende Zahlenverhältnisse:

Ach. I . . . 3—0(2) . . . 3—0(1)	Wesp. II . 1—1 . . . . . 1—0(1)
„ II . . . 1—0(1) . . . 1—1	Eir. II . . . 3—2 . . . . . 3—0(3)
Ritt. I . . . 3—1(2) . . . 3—2(3)	Vög. I . . . 3—1(3) . . . 3—2(3)
„ II . . . 3—2(3) . . . 3—0(1)	„ II . . . 3—2(3) . . . 3—2(3)
Wolk. I. . . 4—2(3) . . . 4—1(4)	Thesm. . . 3—0(3) —
„ II. . . 3—1(2) . . . —	Fr. . . . . 4—0(1) . . . 4—1(4)
Wesp. I. . . 4—2(4) . . . 4—2	Ekk. . . . . 1—0(1)

Zur Erklärung bemerke ich, daß von den durch Punkte getrennten Zahlenpaaren die linken auf das Epirrhema, die rechten auf das Antepirrhema gehen; in jedem einzelnen Paare bedeutet die Zahl links vom Gedankenstrich die Commissuren — deren es natürlich immer um 1 weniger giebt als Strophen —, die Zahl rechts die damit zusammenfallenden Sinnesabschnitte, insofern sie durch eine schwere Interpunction (Punct, Kolon oder Fragezeichen) gebildet werden; in der Ziffer, die daneben in Klammern steht, sind die leichten Interpunctionen (Komma) mitgezählt. Alles in allem ergibt sich folgendes Verhältnis: auf 71 Commissuren ist 25mal schwer und 57mal überhaupt interpungiert; negativer hätte das Resultat kaum sein können. Fragen wir nun, warum die Parabase der 'Lysistrate' so seltsam absticht, in der jede Strophe — und sie hat deren zwölf — in Bezug auf den Sinn ein geschlossenes Ganzes bildet? Ihr einziger Unterschied von den übrigen Parabasen besteht darin, daß sie dramatisch ist; sollte das der Grund gewesen sein? Es bietet sich uns eine Combination eigentümlicher Art dar. Von den phrygioionischen Tonarten — auf deren häufige Anwendung in der Komödie uns ihr bacchischer Ursprung, die Flötenbegleitung, die häufigen ionischen Tacte und Strophen zu schließen gestatten — schrieben die Alten der hypophrygischen oder iastischen ein ἦθος πρακτικόν, d. h. dramatisches Ethos, der phrygischen ein enthusiastisches oder bacchisches zu; was jedenfalls darin seinen Grund hat, daß jene in dramatischen, diese vorzugsweise in lyrischen Compositionen verwandt wurde. Nehmen wir also an, die parabatischen Epirrhemen im allgemeinen wären in phrygischer, nur in der 'Lysistrate' in iastischer Tonart componiert, so löst sich das Problem. Bei der phrygischen Tonart schloß die Melodie in der Quinte; ein solcher Schluß giebt der Melodie nach unserem Gefühl etwas Unvollendetes, und man kann sich recht wohl vorstellen, daß er in der Mitte eines grammatischen Satzes eintrat. Anders die iastische Tonart; hier war der Schlußton zugleich Grundton, der Melodieschluß verlangte ein Senken der Stimme, wie es nur zu Ende eines grammatischen Satzes einzutreten pflegt.

Das berechtigt uns zur Erwartung, daß in den Parodien mit ihrem dramatischen Inhalt das Verhältnis zwischen der

Zahl der Commissuren und derjenigen der mit ihnen verknüpften Sinnesabschnitte sich anders herausstellen wird. Und so ist es auch in der Tat, wie die folgende Tabelle beweist.

	Commissuren	Interpunction	Personenwechsel		Commissuren	Interpunction	Personenwechsel
Acharn. II. . . . .	7	7	6	Wesp. II Antep.	5	4(5)	3
Ritt. Epirrh. . . . .	2	2	1	„ III Epirrh.	11	7(9)	5
„ Antep. . . . .	2	2	1	„ Antep. . . . .	10	5(9)	2
„ άπλ. . . . .	3	3	3	Eir. Epirrh. II. . .	3	3	2
„ Agonistenp.	4	4	3	„ Antep. . . . .	11	5(9)	2
Wolk. . . . .	35	23(29)	19	Vög. . . . .	23	16(18)	8
Wesp. I άπλ. . . . .	1	0	—	Lys. III . . . . .	7	7	7
„ II Epirrh.	2	2	2	Plut. . . . .	8	7	7

Auf 134 Commissuren 97 schwere Interpunctionen — hier ist eher etwas von Absicht zu spüren. Am wenigsten befriedigen die still beschaulichen Parodoi der 'Wolken' und der 'Eirene' (Antepirrh.), die man sich am liebsten in der dorischen Tonart mit ihrem ἦθος ἡσύχιον componiert denkt, und die wildverworrene Parodos III der 'Wespen', für die sich die lärmende phrygische Tonart eignen würde.

Also auf die Stropheneinteilung ist in den Parodoi auch bei der Feststellung der Sinnesabschnitte im großen und ganzen Rücksicht genommen. Noch mehr haben wir das für die Gliederung nach Perikopen zu erwarten; für die Parodoi, die hiebei in Betracht kommen, stellt sich das Verhältnis folgendermaßen heraus.

	Commissuren	Interpunction	Personenwechsel		Commissuren	Interpunction	Personenwechsel
Acharn. II . . . . .	1	1	1	Wesp. III Ant.	2	1(2)	0
Wolk. . . . .	8	6(8)	4	Eir. Ant. . . . .	2	1	1
Wesp. II Antep. . . . .	1	1	0	Vög. . . . .	5	5	4
„ III Epirrh.	2	2	0	Lys. III . . . . .	1	1	1

Auf dreiundzwanzig Commissuren zwanzig schwere Interpunctionen — die Observanz ist somit ziemlich strict.

Über die Symmetrie können wir uns kurz fassen. Ernsthaft verletzt erscheint sie nirgends; die Epirrhemen von Wesp. III und Eir. wird man nach dem Gesagten nicht für eigentliche Ausnahmen gelten lassen; Wesp. II liefert uns ein Beispiel für die Regel, daß von den beiden Epirrhemen das eine auch um eine Perikope größer sein kann als das andere — ein Beispiel, das nicht isoliert bleiben wird.

§ 3. Die vorausgegangene Untersuchung hat für die oben dargelegte Tatsache, daß die Parodoi nach dem Schema der epirrhematischen Composition — wenn auch nicht mit Ausschluß einiger Freiheiten — gegliedert sind, die Probe geliefert. Für die Agone steht die Zugehörigkeit zu jener Grundform der komodischen Gliederung noch ungleich fester; der compositionelle Kanon gestattet im großen und ganzen weder Modificationen noch Ausnahmen; daher sind wir zur Erwartung berechtigt, daß auch die Gesetze der Eurythmie und Symmetrie auf die agonischen Epirrhemen angewandt eine ausnahmslose Geltung haben werden.

Gleich der erste Agon in chronologischer Reihenfolge liefert eine vielversprechende Bestätigung unserer Vermutung. Im Nebenagon der 'Ritter' besteht das Epirrhema aus zwei- und dreißig iambischen Tetrametern, oder zwei Perikopen; genau ebensoviel zählt auch das Antepirrhema.

Doch werden wir diesmal nicht in chronologischer Ordnung weiter gehen, und auch das Gesetz der Symmetrie vorläufig nicht weiter verfolgen. Die eigentümliche Beschaffenheit des Materials, mit dem wir es zu tun haben, läßt es wünschenswert erscheinen, daß zuerst die Epirrhemen zusammengestellt werden, die sich unseren Anforderungen ohne weiteres fügen.

Zu diesen gehört vor allen Dingen das oben zu Tage geförderte Epirrhema des alten Wolkenagons, V. 364—411. Über seine Grenzen kann kein Zweifel bestehen; V. 363 ist der letzte Vers in der ersten Rthesis des Wolkenchores, V. 412 der erste Vers in der zweiten; was dazwischen liegt, ist in sich abgeschlossen und zusammenhängend. Wenn also der auf diese Weise herausgeschälte Abschnitt gerade achtundvierzig Tetrameter oder drei Perikopen zählt, so wissen wir,

was das zu bedeuten hat. Und doch — wie seltsam! Diese drei Perikopen, die ursprünglich ein selbständiges Ganzes bildeten, wurden später dazu verwendet, zugleich mit Resten der alten Parodos und neuen Einlagen die neun Perikopen der neuen Parodos vollzumachen. Hat nun der Dichter wenigstens dafür gesorgt, daß die Strophen- und Perikopengliederung dieselbe blieb, die neuen Commissuren auf die alten trafen? Nein. Was früher der erste Vers der ersten Perikope war (V. 364), wurde jetzt der siebente Vers der fünften. So lose und äußerlich war mitunter in diesen melodramatischen und recitativischen Partien der Zusammenhang zwischen Musik und Text.

Das waren drei Beispiele. Fügen wir als viertes das Epirrhema des Agons in den 'Fröschen' hinzu, welches aus vierundsechzig Tetrametern oder vier Perikopen besteht, und halten von dieser ziemlich festen Basis aus Umschau über die anderen Fälle, die wir noch zu registrieren haben. Da treffen wir auf folgende Zahlen:

'Ritter' II Epirrhema	61 Tetr.		'Vögel' Epirrhema	61 Tetr.
„ Antepirrh.	58 „		„ Antepirrhema	61 „
'Wolken' I Epirrhema	47 „		'Lysistrate' Epirrhema	45 „
„ Antepirrh.	49 „		„ Antepirrh.	47 „
„ II Epirrhema	33 „		'Thesmophoriazusen'	38(41),
„ Antepirrh.	46 „		'Frösche' Antepirrh.	71 „
'Wespen' Epirrhema	72 „		'Ekklesiazusen'	106 „
„ Antepirrh.	59 „		'Plutos'	109 „

Es sieht ziemlich bunt aus. Aber ehe wir weiter gehen und die Panacee suchen, welche das scheinbare Widerwillen dieser Gedichte, sich den Gesetzen der epirrhematischen Composition zu unterwerfen, in Gefügigkeit umwandelt, dürfen wir zwei derselben herausgreifen, welche dieser Panacee nicht bedürfen. Es sind 'Wolken' I Antepirrhema und 'Wolken' II Epirrhema. Hätten beide je einen Vers weniger, so würden sie — jenes mit drei, dieses mit zwei Perikopen — herrliche Beispiele für das Gesetz der Eurythmie abgeben. Und sollte das nicht ursprünglich der Fall gewesen sein? sollte die Änderung von Vers 1385

ἔξέφερον ἄν καὶ προὔρχομην σε· κύ δ' ἐμὲ νῦν ἀπάγχων  
in

ἔξέφερον ἄν καὶ προὔρχομην  
ἔξω σε· κύ δ' ἀπάγχων με νῦν

wirklich so schwer sein, schwerer als so viele andere, die um einer Feinheit des attischen Sprachgebrauches willen, oder aus subtil metrischen Rücksichten unternommen werden? Ganz davon zu schweigen, dafs mit dieser Änderung zugleich die — allerdings nicht obligatorische — Symmetrie der Pnige (zu 7 Dimetern) wiederhergestellt wird. Was nun jenes Antepirrhema anbelangt, so ist es zwar sehr leicht, unter 49 Versen einen herauszusuchen, der uns das Wasser trübt; trotz alledem glaube ich, wenn V. 1038 ff. so überliefert wären:

ἐγὼ γὰρ ἦτιτων μὲν λόγος δι' αὐτὸ τοῦτ' ἐκλήθην  
ἐν τοῖσι φροντισταῖσιν, ὅτι πρῶτιστος ἐπενόησα  
τοῖσιν νόμοις καὶ ταῖς δίκαις τάναντί' ἀντιλέξαι·  
καὶ τοῦτο πλεῖν ἢ μυρίων ἔστ' ἄξιον στατήρων.  
κῆψαι δὲ τὴν παιδευσιν ἢ πέποιθεν ὡς ἐλέγξω . . .

so würde niemand daran etwas aussetzen können, niemand etwas vermissen. — Und nun die Panacee.

Vergessen wir nicht, dafs die Forderungen der Eurythmie sowohl wie der Symmetrie in voller Strenge nur der Musik und dem Tanze gegenüber galten, welcher die Epirrhemen begleitete; für den Text nur insofern, als dieser sich genau an die begleitende Musik schmiegte, so dafs je vier Tacten ein Vers entsprach. Das geschah nur dann, wenn die Rede oder das Gespräch ununterbrochen, ohne Pausen dahinflofs; und das geschah, wie wir sahen, sehr häufig. Vor allem in den Epirrhemen der Parabase, die nur von einer Person vorge-  
tragen wurden, so dafs hier zu Pausen keine Veranlassung vorhanden war; sodann durchgängig in den Parodoi, von denen entweder dasselbe gilt, oder aber in denen die Lebhaftigkeit der dramatischen Action keine Pausen zuliefs; endlich in den angeführten sechs agonischen Epirrhemen für die, aus welchen Gründen auch immer, zusammenhängender Vortrag anzunehmen ist.

Nun denken wir uns diesen Gedichten gegenüber einen Fall wie folgenden, aus dem Antepirrhema der 'Frösche': (V. 1019 ff.)

ΕΥΡ. καὶ τί τὸ δράσας οὕτως αὐτοὺς γενναίους ἐξεδίδαξας;  
 ΔΙΟ. Αἰσχύλε, λέξον, μὴδ' αὐθαδῶς σεμνυνόμενος χαλέπαινε.  
 ΑἲΣ. δράμα ποιήσας ἄρεως μετόν. ΔΙΟ. ποῖον; ΑἲΣ. τοὺς  
 ἕπτ' ἐπὶ Θήβας.

Wie hat man sich den Vortrag dieser Verse zu denken? Es bieten sich drei Möglichkeiten dar, oder genauer, eine Möglichkeit und zwei Unmöglichkeiten. Entweder folgte V. 1020 unmittelbar auf V. 1019; dann nahm Dionysos dem Aischylos die Antwort vorweg und hatte keinen Grund, sich über sein Schweigen aufzuhalten. Oder es erfolgte zwischen den beiden Versen eine Pause, die auch die Musik respectierte; der Flötenbläser hielt mit dem Spielen inne, die Choreuten blieben plötzlich wie festgebannt auf einem Beine stehen . . . man male sich das weiter aus. Oder endlich — die Musik spielte ununterbrochen weiter, aber im Dialog entstand eine Pause, hervorgerufen durch die Unlust des Aischylos, sich dem verachteten Nebenbuhler gegenüber zu verantworten; eine Pause, die zum mindesten vier Tacte ausfüllte und einen vollständigen Tetrameter vertrat.

Und die Consequenz? Vorausgesetzt, dafs dieses die einzige Pause im ganzen Epirrhema war, mußte es doch bei strengster Perikopengliederung um einen Tetrameter zu kurz erscheinen; es würde demnach bei zwei Perikopen nur 31, bei drei nur 47, bei vier nur 63 Tetrameter enthalten. Ich betone, dafs dieses nicht etwa eine Hypothese, sondern eine Tatsache ist, durch Aristophanes selbst bezeugt. Jetzt wissen wir, was wir von den folgenden Zahlen zu halten haben: Wolk. I Epirrh. 47 Tetr.; Lys. Antepirrh. 47 Tetr.; Wolk. II Antepirrh. 46 Tetr.; Lys. Epirrh. 45 Tetr. Betrachten wir die 'Lysistrate'. Jeder Freund des Dichters erinnert sich des V. 590

ΛΥΣ. . . . κάκπέμψασαι παῖδας ὀπλίτας. ΠΡΟ. εἴγα, μὴ μνησι-  
 κακήρης

mit seinem eigentümlich schwülen, niederdrückenden Tone.

Sollte Lysistrate gleich darauf mit εἶθ' ἦνίκα χρόν εὐφραν-  
θῆναι... fortfahren, so würde sie die Wirkung abschwächen. Es  
ist daher durchaus angebracht, nach V. 590 eine Pause anzu-  
nehmen; das Publicum hat dann Zeit, sich das Gehörte zu  
überlegen, während Lysistrate ihre Gedanken sammelt, um auf  
einen anderen Gegenstand überzugehen — und wir bekommen  
auf diese Art unsere drei Perikopen voll. Im Epirrhema könnte  
eine Pause passend nach V. 516

ΠΡΟ. κἄν ἄμωξᾶς γ', εἰ μὴ ἴγας. ΛΥΣ. τοιγὰρ ἔγωγ' ἔνδον  
ἐσίγω

angenommen werden. Im übrigen ist gerade hier das Gedicht  
verstümmelt; der folgende Vers ist um einen Fuß zu kurz,  
und es ist leicht möglich, daß nicht nur ein Anapaest, son-  
dern außerdem noch zwei Tetrameter ausgefallen sind. — Im  
Epirrhema von 'Wolken' I, wo der Sprecher des Rechts das  
Wort hat, eine Pause anzunehmen, hat keine Schwierigkeit;  
ebensowenig wie im Antepirrhema von 'Wolken' II, wo der  
nicht allezeit schlagfertige Strepsiades von seinem Sohne ins  
Gebet genommen wird. Über das Wo läßt sich besser im  
Zusammenhange handeln.

Der Übersicht halber seien hier die sämtlichen Agone mit  
ihrer Verszahl und den Pausen, die zur Ausfüllung der Peri-  
kopen notwendig sind, angegeben; mit a ist das Epirrhema,  
mit b das Antepirrhema gemeint.

		Peri- kopen.		Peri- kopen.
1. 'Ritter' I	a-32	2	6. 'Wespen' a-72+8	5
" "	b-32	2	" b-69+11	5
2. " II	a-61+3	4	7. 'Vögel' a-61+3	4
" "	b-68+12	5	" b-61+3	4
3. 'Wolken I'	-48	3	8. 'Lysistr.' a-47+1	3
4. 'Wolken II' I	a-47+1	3	" b-47+1	3
" "	b-48	3	9. 'Frösche' a-64	4
5. " II	a-32	2	" b-71+9	5
" "	b-46+2	3	10. 'Ekkl. 106+6	7
	'Plutos' — 109+3	— 7	Perikopen.	



Der Pausen sind meist nur wenige; die gewöhnliche Anzahl ist 1—3 Tetrameter. Das ist auch begreiflich; sie waren, namentlich da sie durch die Musik betont wurden, ein starker dramatischer Effect, der nicht zu häufig angewandt werden durfte, wenn er wirksam bleiben sollte. Wenn er daher im Antepirrhema der 'Frösche' neunmal vorkam, so lag das in der Person des Redners, Aischylos, der gleich den Helden seiner Tragödien durch Schweigen zu imponieren liebte (Fr. 832 ff.). Einen schönen Gegensatz dazu bildet das Epirrhema, in dem der redselige Euripides fast ununterbrochen das Wort führt; es enthält keine einzige Pause. Eine eigene Bewandnis hat es mit 'Ritter' II; die Redner sind beide sehr schlagfertig und wir könnten eigentlich einen ununterbrochenen Streit erwarten, wie im Nebenagon. Hier waren die Pausen durch die Geschenke motiviert, welche die beiden Nebenbuhler dem Demos bringen. Bei sich haben konnten sie dieselben unmöglich; schon deshalb nicht, weil Kleon diesen Kunstgriff seinem Gegner erst abguckt, also auf keine Weise vorbereitet sein kann; auch paßt der Ausdruck  $\phi\acute{\epsilon}\rho\omega$  V. 784 besser, wenn man sich den Wursthändler mit dem Kissen herankommend denkt. Im Epirrhema fehlten uns drei Verse, im Antepirrhema zwölf; im besten Verhältnis damit steht die Zahl der Geschenke. Im Epirrhema holt nur einmal Agorakritos ein Kissen; im Antepirrhema Agorakritos ein paar Schuhe (V. 872), dann einen Chiton (V. 881 ff.), dann Kleon einen Mantel (V. 890 ff.), dann Agorakritos allerhand Kinkerlitzchen (V. 906 ff.). Wir haben also dort einen, hier vier Gänge, und dem entsprechend dort drei, hier zwölf Pausen.

Im übrigen würden wir bei der Bestimmung der Pausen ziemlich ratlos sein, wenn uns nicht ein Gesichtspunkt zu Hilfe käme, von dem schon oben die Rede war. Die Frage, ob die Strophengliederung mit den Sinnesabschnitten im Zusammenhange stehe, wurde für die Parabasen verneint, für die meisten Parodoi bejaht. Bejahen müssen wir sie auch für die Agone. Nehmen wir die sechs Epirrhemen, die keine Pausen haben, und die zwei, in denen der Ort der Pause sicher ist, so erhalten wir folgende Verhältnisse:

AGONE.		Strophen.			Perikopen.		
		Com- missuren.	Inter- punctiōn.	Personen- wechsel.	Com- missuren.	Inter- punctiōn.	Personen- wechsel.
'Ritter' I	Epirrh. .	7	5(6)	4	1	1	1
"	Antep. .	7	5(6)	3	1	1	0
'Wolken I'	. . . . .	11	8(9)	7	2	1(2)	1
'Wolken II'	I Antep. .	11	4(7)	0	2	0(1)	0
"	II Epirrh. .	7	5(6)	2	1	1	0
'Lysistrate'	Epirrh. .	11	10	5	2	2	1(2?)
"	Antep. .	11	9(11)	6	2	1(2)	1
'Frösche'	Epirrh. .	15	9(12)	4	3	3	0

Es wäre freilich Selbsttäuschung, wenn man sich verhehlen wollte, daß im Antepirrhema von 'Wolken' I das Zusammenfallen von Sinnesabschnitt und Strophe uns wie zum Possen constant vermieden ist; um so besser stimmen die übrigen Gedichte, namentlich die 'Lysistrate', was beim Lesen noch mehr auffällt. In den 'Fröschen' beschäftigt sich Euripides seinem Programme gemäß in den zwei ersten Perikopen mit seiner eigenen Poesie, in den zwei übrigen mit derjenigen des Aischylos; gerade bei V. 939, dem ersten der dritten Perikope, bewerkstelligt er den Übergang. Zweimal ist der Strophen-schluss durch das refrainartig wiederholte φημι κάρυ des Aischylos betont (V. 954 u. 958), zweimal, und zwar dicht nebeneinander, ist sogar der Reim dazu verwandt, um je zwei Tetrameter distichisch miteinander zu verbinden:

ὄφρ' ἔχοντα καὶ λόφους, δειν' ἄττα, μορμωρῶπα, 925.  
 ἄγνωτα τοῖς θεωμένοις. — οἶμοι τάλας. — κιώπα.  
 καφῆς δ' ἂν εἶπεν οὐδὲ ἔν. — μὴ πρὶε τοὺς ὀδόντας. —  
 ἄλλ' ἢ Καμάνδρους, ἢ τάφρους, ἢ 'π' ἀπίδων ἐπόντας.

Das kann uns ein, wenngleich nicht untrügliches, Kriterion liefern, um die Pausen in den Epirrhemen richtig zu verteilen. Bei Wolk. I Epirrh. zum Beispiel, wo wir nur eine Pause einzuschalten haben, finden wir Sinnesabschnitte nach folgenden Versen (V. 961 als V. 1 gesetzt): 2. 3. 5. 8. 11. 15. 17. 22. 25. 26. 28. 29. 31. 34. 36. 38. 40. 43. 47.

Von rückwärts gezählt erhalten wir folgende Perikopen: 15. 31. 47. Davon ist die erste um einen Vers zu kurz; hier ist also die Pause anzunehmen. Die einzige mögliche Strophenverteilung innerhalb dieser Perikope ist: (4). 8. 11. 15, wobei die dritte Strophe zu kurz erscheint. Die Pause trat mithin nach V. 8 oder 11 ein, wahrscheinlich nach dem letzteren (V. 972). Wenden wir diese Methode auf alle Epirrhemen an, die auf der vorigen Tafel fehlen, so erhalten wir folgende Zahlen:

AGONE.	Pausen.	Strophen.			Perikopen.		
		Commis- suren.	Inter- punctio- n.	Personen- wechsel.	Commis- suren.	Inter- punctio- n.	Personen- wechsel.
'Ritter' II Epirrh.	780 (3).	15	7(12)	3	3	3	1
" Antep.	849. 867 (3). 880 (3). 889 (4). 905.	19	15(16)	9	4	4	4
'Wolken' I Epirrh.	972.	11	5(7)	0	2	2	0
" II Antep.	1429. 1436.	11	8(10)	3	2	2	1
'Wespen' Epirrh.	559 (4). 577. 589. 600. 615.	19	17(18)	4	4	4	4
" Antep.	649. 668. 695 (2). 699 (2). 703. 706 (3). 712.	19	15(17)	5	4	4	3
'Vögel' Epirrh.	464. 480. 498.	15	10(12)	7	3	3	2
" Antep.	560. 585. 598. <sup>1)</sup> 1005. 1012. 1019. 1025.	15	12(14)	9	3	3	2
'Frösche' Antep.	1029. 1031. 1038. 1042. 1061.	19	14(19)	9	4	4	1
'Ekklesiazusen' . .	610. 637. 640. 650. 658. 661.	27	23(25)	19	6	6	4
'Plutos' . . . . .	516. 518. 536.	27	15(20)	11	6	6	3

Mit der Neuigkeit, daß diese Methode doch etwas unsicher sei, wird man mir hoffentlich nicht kommen. Dagegen ist

1) Auf diese Weise bilden die so symmetrisch gebauten VV. 588—591 tatsächlich eine Strophe.

πρῶτα μὲν αὐτῶν τὰς οἰνάνθας οἱ πάρνοπες οὐ κατέδονται,  
ἀλλὰ γλαυκῶν λόχος εἰς αὐτοὺς καὶ κερχνήδων ἐπιτρίφει.  
εἶθ' οἱ κνίπες καὶ ψήγες ἀεὶ τὰς σικὰς οὐ κατέδονται,  
ἀλλ' ἀναλέξει πάντας καθαρῶς αὐτοὺς ἀγέλη μία κηλῶν.

hier einem anderen Einwande zu begegnen; kann die Perikopengliederung für die Agone als erwiesen gelten, wo sich nur vier, im besten Falle sechs Epirrhemen zwanglos dieser Forderung fügen, die übrigen nicht? Freilich, wenn wir nur inductiv zu verfahren hätten, dann könnte ein solches Verhältnis wohl entmutigen. Aber unsere Untersuchung beruht im wesentlichen auf einer Deduction, die tetradische Gliederung der Epirrhemen folgt ohne weiteres aus dem Charakter der Marschmusik; die Epirrhemen aller Parabasen, so gut wie aller Paradoi, einer stattlichen Anzahl von Agonen bestätigen dieses Gesetz; und für die übrigen ist in den Worten des Dichters selber der sichere Grund gefunden worden, warum sie sich dem Schema nicht fügen, sich ihm nicht fügen dürfen<sup>1)</sup> — das läßt die Sache doch in einem anderen Lichte erscheinen.

Von der Symmetrie war bis jetzt noch nicht die Rede; holen wir in aller Kürze das Versäumte nach:

'Ritter' I	Epirrhema	2	Perik.	=	Antepirrhema	2	Perik.
" II	"	4	"	<	"	5	"
'Wolken' I	"	3	"	=	"	3	"
" II	"	2	"	<	"	3	"
'Wespen'	"	5	"	=	"	5	"
'Vögel'	"	4	"	=	"	4	"
'Lysisstrate'	"	3	"	=	"	3	"
'Frösche'	"	4	"	<	"	5	"

1) Auch hiezu wüßte ich aus der Volkspoese eine Analogie, wenn auch keine vollkommene Parallele. Die beiden ersten Strophen eines Liedes, das ich in Thüringen viel habe singen hören, lauten folgendermaßen:

Ich stand auf hohem Berge,	„Du sagst, du wolltst mich nehmen,
Sah in das tiefe Tal;	„Sobald der Sommer kommt;
Mein Schätzlein stand daneben,	„Und der Sommer ist gekommen,
Hatt' ein grau Röcklein an.	„Und du hast mich nicht genommen,
	„Traut Schätzchen, nimm mich doch!“

Also eine vierzeilige und eine fünfzeilige Strophe — und doch werden sie beide nach derselben Melodie gesungen. Diese ist sechszeilig; in der ersten Strophe wird der 3. und 4. Vers, in der zweiten nur der 4. wiederholt.

Es bestätigt sich demnach die Regel, die wir bei der Betrachtung der Parodoi aufgestellt haben. Fürs gewöhnliche waren sich die beiden Epirrhemen gleich; doch konnte es vorkommen, daß das eine um eine Perikope größer war, als das andere. Das hatte seinen Grund, wie ich glaube, darin, daß bei jeder folgenden Perikope die Musik der vorhergehenden sich wiederholte, so daß es auf eine Perikope mehr oder weniger nicht ankam. Höchst eigentümlich ist der Umstand, daß in Ritt. II, Wolk. I und Fr. das eine Epirrhema iambisch, das andere anapaestisch ist; es ist, wie wenn jemand bei uns aus einer Walzermelodie eine Marschmelodie machte, nur durch Veränderung des Tactes. Aber warum soll das in der antiken Musik nicht möglich gewesen sein?

Wir haben uns im Vorhergehenden ausschliesslich mit den § 4. Epirrhemen beschäftigt; in Anknüpfung daran mag hier, wenn auch nur als ἀπόρημα, die Frage nach der Eurythmie und Symmetrie der Pnige behandelt werden.

Von parabatistischen Pnige ist uns — für die Syzygie — nur ein Beispiel erhalten, Eir. 1156 ff. = 1188 ff. Jedes Pnigos besteht aus einer dreizeiligen Strophe; die Symmetrie ist somit gewahrt, für eine eurythmische Gliederung ist die Strophe zu klein.

Für die Parodoi haben wir folgende Zahlen:

'Ritter'	284—302 . . 19	'Eirene'	651—655 . . 6
'Wespen' II	358—364 . . 7	'Vögel'	387—399 . . 13
'Eirene'	339—345 . . 7	'Lysistr.' III	382—386 . . 6
„	571—581 . . 11		

Die Sachlage ist demnach völlig hoffnungslos; weder von Eurythmie noch von Symmetrie läßt sich etwas spüren — für die letztere könnte überhaupt nur die 'Eirene' in Betracht kommen.

In den Agonen dagegen begegnen uns auffällige Beispiele von Symmetrie. So hat in den 'Vögeln' Pnigos sowohl wie Antipnigos sechzehn Verse — man wäre fast versucht, auch hier Perikopen zu statuieren. In den 'Fröschen' treffen wir auf beiden Seiten einundzwanzig Dimeter; die Pnige der 'Lysistrate' haben je neun, die der 'Wolken' (Neben-

agon) je sieben, die der 'Ritter' (Nebenagon) je siebzehn Dimeter. In den 'Wolken' (Hauptagon) hat das Pnigos fünfzehn, das Antipnigos fünfundzwanzig<sup>1)</sup> Verse, die sich auch dem Sinne nach sehr schön in drei und fünf fünfzeilige Strophen eurythmisch gliedern. Aber das ist auch alles; an dem was übrig bleibt, muß ich wenigstens verzweifeln. Man könnte sich mit der Tatsache, daß — wenigstens in den Anapaesten — der Monometer nachweislich den Wert eines Dimeters haben kann, wohl ein wenig helfen; aber weit kommt man auch damit nicht.

Was ist aber zu den Anapaesten der Parabase zu sagen — den einzigen tetrametrischen Compositionen, von denen in diesem Abschnitte noch nicht die Rede war? Nach meinem Ermessen — gar nichts. Zwar hat WChrist den Versuch gemacht, auch darüber eine Vermutung aufzustellen; aber diese Vermutung ist gar zu bodenlos. Er weist auf den Umstand hin, daß eine Anzahl von Parabasen i. e. S. — nämlich drei, Ach. (6 X 6), Eir. (6 X 6) und Ritt. (7 X 6) — durch die Zahl 6 teilbar ist — nämlich wenn man die Pnige mitzählt, je zwei Dimeter für einen Tetrameter. Damit ist natürlich gar nichts anzufangen. Da nun alle Marschgedichte eurythmische Gliederung aufweisen, die Parabase i. e. S. aber nicht, so wird sie eben kein Marschgedicht gewesen sein; sie wurde vom Chorführer unter Musikbegleitung recitativisch vorgetragen, während der Chor in ruhigen Stellungen um ihn gruppiert war. Zugleich liefern diese Anapaeste eine schöne Probe für meine obige Beweisführung. Wer nun noch behaupten wollte, mein eurythmisches Gesetz wäre erfunden und nicht entdeckt, den möchte ich auffordern, für die Anapaeste der Parabasen etwas Ähnliches nachzuweisen.

§ 5. Ich habe im Vorstehenden mein Wort eingelöst und überall da Eurythmie und Symmetrie nachgewiesen, wo die Gestaltung der Szenen durch das Moment der Choreutik bedingt war.

1) Eigentlich 26. Aber von den beiden Versen

ἦν ταῦτα ποιῆς ἀγῶ φράζω  
καὶ πρὸς τοῦτοις προσέχησ τὸν νοῦν

ist der eine doch wohl Dittographie.

Die Wahrheit des daraus sich ergebenden Satzes, daß Eurythmie und Symmetrie lediglich Begleiterscheinungen der Choreutik sind, wird durch die Gegenprobe bestätigt. In der folgenden Tabelle sind die Verszahlen der Epirrhemen sämtlicher aristophanischer Syzygien zusammengestellt, wobei die Gliederung der Komödien, wie sie in der Tabelle S. 213 f. entworfen ist, zur Grundlage dient.

'Acharner'	I . . . 11—19	'Eirene'	I . . . . . 22—26
	II . . . 97—69		II . . . . . 13— 8
	III . . . 19—22		III . . . . . 37—41
'Ritter' . . . . .	59—65		IV . . . . . 17—25
'Wolken'	I . . . 73—82	'Vögel'	I . . . . . 50—36
	II . . . 52—23		II . . . . . 70—65
	III . . . 45—44		III . . . . . 59—129
'Wespen' . . . . .	103—118	'Thesmophor.'	50—(16)—54
		'Frösche' . . .	74—41.

Von Eurythmie ist ebensowenig wie von Symmetrie eine Spur zu sehen, und wir sind dem Dichter aufrichtig zu Danke verpflichtet, daß er jede einigermaßen bedeutsame Zahl vermieden hat. Allerdings würden sich solche Zahlen mit Leichtigkeit herausfinden lassen, wollte man jede Syzygie aufs Prokrustesbett spannen; aber dazu liegt eben keine Nötigung vor. Daß also die Syzygien des trimetrischen Dialogs weder eurythmische noch symmetrische Gliederung aufweisen, stimmt trefflich zum obigen Ergebnis, daß sie ohne jede Inanspruchnahme der Choreutik einfach declamiert wurden. Aber auch hier bietet sich — so scheint es wenigstens auf den ersten Blick — die Gelegenheit zu einer Gegenprobe dar. Entbehren die Syzygien der Komödie einzig deshalb der genannten Gliederung, weil sie ohne musicalische Begleitung vorgetragen wurden, so dürfen wir die Erwartung hegen, daß uns in den Syzygien der Tragoedie, für deren Dialog wir musicalische Begleitung constatiert haben, diese Gliederung wieder begegnen wird.

Wir dürfen, allerdings; aber unbedingt notwendig ist das nicht. Ohne bedeutende Modification kann die eurythmische Theorie auf den Trimeter nicht übertragen werden, der kein Marschvers ist und sich schon in seinem Bau der tetradischen

Gliederung abhold zeigt. Nicht vier, sondern drei Tacte vereinigen sich hier zu einem Vers; es läßt sich deductiv gar nicht feststellen, ob wir, im triadischen Verhältnisse fortschreitend, eine Strophe zu drei Versen annehmen, oder, ins tetradische übergehend, vier Verse zu einer Strophe vereinigen sollen, oder ob der Strophenbau eine andere eurythmische Einheit verlangt. Dafs eine solche Einheit sich auf dem Wege der Induction werde finden lassen, das wird derjenige nicht erwarten, der mit dem Zustand unserer Tragikertexte vertraut ist. Zudem ist es nicht einmal gesagt, dafs sie überhaupt da war; ohne weiteres annehmen durften wir sie bei der Marschmusik, zu der aber die Begleitung des Trimeters nicht gehört. Wir werden daher gut tun, die Eurythmie überhaupt aufzugeben und nur die Symmetrie ins Auge zu fassen.

Die Tragikerstellen, die hiebei in Betracht kommen, sind oben S. 224 ff. aufgezählt worden; wir halten uns hier an die dort gegebene Reihenfolge.


Die erste Variation der ersten Gruppe wird uns nur durch die beiden Syzygien der 'Antigone'-Parodos zur Anschauung gebracht. Hier scheint Symmetrie beabsichtigt zu sein; die Hypermetra der ersten Syzygie haben je sieben Reihen, wobei freilich dem Monometer im ersten Hypermetron ein Dimeter im zweiten entspricht. Das Epirrhema der zweiten Syzygie zählt gleichfalls sieben, das Antepirrhema nur sechs Dimeter. Alles wohl erwogen spricht doch die gröfsere Wahrscheinlichkeit dafür, dafs auch hier Symmetrie wiederherzustellen sei, zumal es schwerlich Sache des Zufalls ist, dafs die Zahl der Reihen im Epirrhema wiederum sieben beträgt. Das leichteste Mittel zur Wiederherstellung der Symmetrie wäre wohl, das Antepirrhema in fünf Dimeter und zwei Monometer zu zerlegen. Wir würden dann folgendes Schema erhalten:

$\alpha. \quad 7. \quad \alpha. \quad 7.$                        $\beta. \quad 7. \quad \beta. \quad 7.$

Das erste Beispiel der zweiten Variation scheint sich in seiner zweiten Hälfte dem Gebote der Symmetrie nur widerstrebend zu fügen. Das Epirrhema der ersten Syzygie enthält 15, oder — wenn man den Ausruf αἰαἰ αἰαἰ nicht mitzählt —



14 Tacte, das Antepirrhema genau 14. Die erste Syzygie ist demnach durchaus symmetrisch; stellen wir die Dimeter her, so erhalten wir das Schema:

α. 7. α. 7.  


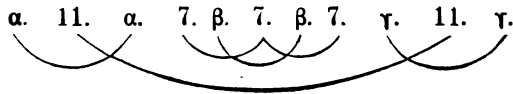
Die Reihenzahl der Epirrhemen ist dieselbe wie in der Parodos der 'Antigone'; und wenn der Leser erst das folgende Beispiel zur Kenntnis genommen haben wird, wird er mir zugeben, daß es mit dieser Zahl eine eigene Bewandnis haben muß. Das Antepirrhema läßt uns auch für die zweite Syzygie das beste erwarten: es umfaßt 13 Tacte, also ebenfalls 7 Reihen. Das Epirrhema umfaßt 22 Tacte. Ist es erlaubt, hier mit den schärfsten Waffen der Kritik vorzugehen und eine — etwa aus dem 'Lyomenos' stammende — Interpolation anzunehmen, nach deren Entfernung wir Folgendes behalten würden

ἦ μὴν ἔτ' ἐμοῦ, καίπερ κρατερᾶϊς  
 ἐν γυιοπέδαις αἰκίζομένου  
 χρεῖαν ἔξει μακάρων πρύτανις,  
 καὶ μ' οὔτι μελιγλώσσοις πειθοῦς  
 ἐπαιδαίειν θέλξει, πρὶν ἂν ἐκ  
 δεσμῶν χαλάσῃ ποινᾶς τε τίνειν  
 τῆσδ' αἰκίας ἐθειλήσῃ

im ganzen 7 Reihen? Ich muß die Frage unentschieden lassen.

Das zweite Beispiel weist unzweifelhafte Symmetrie auf; doch ist diese selbst höchst eigentümlicher Art. Das war eigentlich auch zu erwarten; daß in der dritten Syzygie das Antepirrhema von iambischen Trimetern gebildet wird, ist schon an sich eine ungewöhnliche Erscheinung. Übrigens muß bemerkt werden, daß durch eine leichte Umstellung, die ich sehr gern befürworten möchte, alle Seltsamkeiten gehoben werden können. Von den fünf Hypermetra, die überhaupt in Betracht kommen, zählt das erste 20 Tacte, das zweite 14, das dritte 14, das vierte 14, das fünfte 21. Die drei mittleren entsprechen sich somit augenscheinlich; ebenso die beiden äußeren, man darf sie nur so abteilen, daß dem Monometer drüben ein Dimeter hier entspricht. Damit wäre wohl noch etwas anderes erreicht, die Commensurabilität aller fünf Epir-

rhemen, insofern das erste dann auch 21 Tacte begreifen würde. Eine Schwierigkeit böte freilich die Binnenkatalexis im fünften Hypermetron, die man entfernen müßte, etwa indem man V. 1009 πέμπειν πόλεως ὡς ἐπὶ νίκη schriebe. Wir hätten dann folgendes Schema — die Anapaeste in tunlichst dimetrische Reihen verteilt:



Ich habe alles angeführt, was diese Ansicht bestechend erscheinen läßt; meine eigene ist es nicht. — Betont man die Binnenkatalexis im fünften Epirrhema, so erscheint es auffallend, daß von den zwei Hypermetra, in die es dadurch zerfällt, das erste genau 14 Tacte zählt. Da nun in der epirhematischen Composition das Schema *baba* dieselbe Berechtigung hat, wie *abab*, so können wir das erste Odenpaar mit den Anapaesten, die es einschließt, recht gut für sich bestehen lassen und die Syzygien erst von V. 749 zählen. Die erste würde sonach bis V. 987 gehen und ein Beispiel streng durchgeführter Symmetrie abgeben. In der zweiten Syzygie ist freilich das zweite Hypermetron des Antepirrhemas von Übel; aber mich dünkt, daß auch der Sinn die Umstellung desselben nach V. 1031 verlangt

ὕμεις δ' ἡγεῖσθε, πολισσοῦχοι  
 παῖδες Κραναοῦ, ταῖςδε μετοίκους,  
 εἶη δ' ἀγαθῶν  
 ἀγαθὴ διάνοια πολίταις.

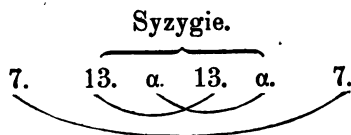
Nach diesen Versen, die man sich am liebsten als den Abschiedsgruß Athenas an die Stadt denkt, erscheint die längere Rede der Göttin überflüssig; und daß die Propompen dem an sie ergangenen Befehle nicht sogleich, sondern erst nach mehr als zwanzig Versen nachkommen, ist zum mindesten unnatürlich. Stellt man die Verse um, so ist alles in Ordnung, und wir erhalten die Symmetrie



Abgesehen von der Umkehrung des Schemas entspricht dieses

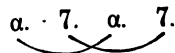
Syzygienpaar genau der Parodos der 'Antigone', — was vielleicht kein Zufall ist.

Das dritte Beispiel beweist weder für noch gegen. Zwar, nach dem oben angenommenen Schema würde die Sache nicht zum besten stehen, da das Epirrhema 23, das Antepirrhema 12 Tacte enthält. Aber der Ode gehen gleichfalls Hypermetra voraus, nämlich 13 Tacte der Tekmessa, 11 des Chors und 14 der Tekmessa. Nimmt man nun das Schema *baba*, statt *abab*, und teilt die ersten 13 Tacte der Tekmessa in 7 Reihen ab, die folgenden 11 des Chors in 6 Reihen, die folgenden 14 der Tekmessa in 7, die folgenden 23 der Tekmessa in 13 — wobei 3 Monometer statuiert werden müßten —, endlich die letzten 12 — mit 2 Monometern — in 7, so könnte man zur Not folgende Symmetrie herstellen



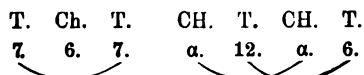
Doch muß gestanden werden, daß sie wenig Überzeugendes hat, namentlich wegen der Binnenkatalexis im Epirrhema, die sich nur schwer heben läßt.<sup>1)</sup>

Beim vierten Beispiel verhält es sich folgendermaßen. Den zwölf Tacten des Neoptolemos V. 144—149 entsprechen die 13 Tacte desselben Neoptolemos V. 162—168; wir müssen beide Gruppen in 7 Reihen einteilen (die erste mit 2, die zweite mit 1 Monometer) und erhalten das Schema



wobei uns die Zahl 7 einmal mehr begegnet. Nun hat sich aber zwischen die Antode und das Antepirrhema ein anapaestisches Zwiegespräch eingedrängt. Die Verse sind zwar nicht

1) Nach RWestphal (Metrik II<sup>2</sup> S. 418) und CMuff (die chorische Technik des Sophokles) wäre das Schema vielmehr folgendes:



Doch erscheint die Symmetrie der Epirrhemen dabei zerstört.

übel, gehören aber nicht hierher. Auf die Frage des Chores V. 157 f.

τίς τόπος, ἢ τίς ἔδρα, τίν' ἔχει κτίβον,  
ἔναυλον ἢ θυραῖον;

antwortet Neoptolemos am natürlichsten mit V. 162

δῆλον ἔμοιγ' ὡς φορβῆς χρεῖα  
κτίβον ὄγμεύει τόνδε πέλας που.

Sehr unpassend erscheint dagegen die Frage, mit der er sie in den Hften beantwortet

οἶκον μὲν ὄρας τόνδ' ἀμφίθυρον  
πετρίνης κοίτης;

und noch unpassender die Gegenfrage des Chors

ποῦ γὰρ ὁ τλήμων αὐτὸς ἄπρεστιν

der ja gar nicht wissen konnte, ob Philoktet drinnen oder draussen war, und eher geneigt sein mußte, das erstere anzunehmen, nachdem eben Neoptolemos auf seine Frage, wo der Gesuchte wäre, das Häuschen gezeigt hatte.<sup>1)</sup>

Wenn das fünfte Beispiel, die Parodos des 'Oidipus auf Kolonos' sich scheinbar ebenfalls gegen die Symmetrie sträubt, so können wir sie hier doch mit gröfserer Sicherheit durchführen. Das Epirrhema zählt 19 Tacte, das Antepirrhema 12; aber sein letzter Vers

κοὶ πιστεύας καὶ μετανακτάς

beweist klar, dafs es damit noch nicht abgeschlossen war. GHermanns Conjectur — er tilgt das καί — geht, wenn mir recht ist, aus sprachlichen Gründen nicht an. Ist also eine Lücke anzunehmen, so hindert uns nichts, sie durch 7 Tacte

1) Die langwierige Frage nach den Bewegungen des Chors in dieser Parodos kann hier natürlich nicht entschieden werden. CMuffs Darstellung (d. chor. Techn. d. Soph. S. 236 ff.) befriedigt mich durchaus nicht. Er bringt den Chor mit V. 158 auf die Bühne, läfst ihn dort bis V. 161 und führt ihn dann nach der Orchestra zurück; alles das nur damit der Chor sich das Haus des Philoktet ansehen kann. Sollte etwas davon in der Weisung des Neoptolemos V. 144—149 enthalten sein, so durfte der Chor erst bei der Ankunft des Philoktet die Bühne verlassen und mußte in der Behausung des Philoktet selber gewesen sein (oder worauf sonst sollte τὸνδ' ἐκ μελάθρων gehen?) und sie nicht blofs von ferne betrachtet haben.

auszufüllen. Wir hätten dann — die Reihen abgeteilt — folgende Symmetrie:

$$\alpha. \quad 10. \quad \alpha. \quad 10.$$

Doch wäre es gegen mein Gewissen, wenn ich diesen Ausweg empfehlen wollte. Die 7 Tacte, die uns hier fehlen, finden sich an einem anderen Orte wieder, wo wir sie gar nicht erwarten, nämlich zwischen der zweiten Strophe und ihrer Antistrophe (V. 188—191, 1 Monometer + 3 Dimeter), wo sie aufserhalb der Symmetrie stehen. Der nächste Gedanke würde freilich sein, daß man die Verse umstellen müsse. Allein das duldet der Sinn nicht. Vielmehr ist anzuerkennen, daß die zweite Strophe in unser Antepirrhema hineingeflochten ist. Die Erscheinung wird uns jetzt nicht mehr so fremdartig anmuten; die Parodoi der 'Wolken' und der 'Vögel' bieten vollgültige Analogien.

Das sechste Beispiel entnahmen wir der 'Alkestis'. Von den beiden Syzygien erweckt die erste in uns die schönsten Erwartungen; das Epirrhema umfaßt 21 Tacte, das Antepirrhema genau ebensoviel. Aber um so grausamer enttäuscht uns die zweite Syzygie; den 15 Tacten im Epirrhema entsprechen 27 im Antepirrhema. Das wäre nun vollständig hoffnungslos, wenn sich daneben nicht doch die auffällige Übereinstimmung ergäbe  $21 + 21 = 15 + 27$ . Wir werden daher auch hier Unterbrechung des Epirrhemas durch die Ode anzunehmen haben, und das Schema der Symmetrie wird folgendes sein

$$11. \quad \alpha. \quad 11. \quad \alpha.$$

$$8. \quad \beta. \quad 3. \quad 11. \quad \beta.$$

Das siebente Beispiel stimmt vorzüglich. Wir haben hier vier Syzygien. In der ersten haben die Hypermetra je 11 Tacte; in der zweiten — da V. 1521 f. unecht ist — je 14; in der dritten das Antepirrhema 19, das Epirrhema freilich 15, doch ist hier die Lücke gewifs. In der vierten Syzygie haben die Epirrhemen je zwei Hypermetra; die ersten zu 6 Tacten sind

erhalten, das zweite — 10 Tacte — fehlt im Epirrhema fast ganz. Das Schema ist wie folgt:

α. 8. δ. 6. α. 6. β. 7. β. 7. γ. 8. δ. 10. γ. 10.

Das achte Beispiel, der Choephorenthrenos, zählt im ersten Epirrhema 17, im zweiten 10, im ersten Antepirrhema 16, im zweiten 10 Tacte. Scheinbar stimmt alles vorzüglich, wir hätten in den ersten Epirrhemen 9, in den zweiten 5 Reihen. Aber die Katalexen machen Schwierigkeiten; im ersten Epirrhema haben wir deren drei, im Antepirrhema nur zwei. Das ist absolut unzulässig; so oder anders, Abhilfe muß geschafft werden.

Das letzte Beispiel zeigt uns die correspondierenden Epirrhemen so durcheinandergeworfen, daß das Schema der epirrhematischen Composition kaum noch wiederzuerkennen ist. Zählt man die Reihen bis zur Katalexis und läßt Ausrufe (ιὺ, αἰαί) wie gewöhnlich extra versum, so erhält man:

Tr.	M.	Tr.	Ch.	Tr.	M.	Ch.	M.	Tr.	Ch.	Tr.	Ch.
15.	4.	15.	α.	5.	4.	β.	4+4.	5.	β.	20.	γ.

Die dritte Variation wird, wie die vierte, nur durch eine Syzygie vertreten (Antig. 801 ff.). Das Epirrhema zählt 10, das Antepirrhema 12 Tacte; es lassen sich also correspondierende Hypermetra zu 6 Reihen herstellen.

Die vierte Variation (Andr. 501 ff.) entspricht unseren Erwartungen vollkommen; beide Epirrhemen haben je 15 Tacte.

Sehen wir einmal für die ersten vier Variationen von allen gewaltsamen und zweifelhaften Änderungen ab — unser Gesamturteil wird doch dahin lauten, daß die Symmetrie zu häufig und zu auffallend ist, als daß wir annehmen könnten, sie hätte ganz außer der Absicht des Dichters gelegen. Es wird also dasselbe auszusprechen sein, wie oben bezüglich der Symmetrie der Pnige: es ist hier in bester Form ein Rätsel aufgegeben, dessen Schlüssel noch nicht gefunden ist.

Für die fünfte Variation kann ich auf die Zusammenstellung S. 230 verweisen. Bei den Beispielen I—VI ist die Symmetrie durchgehend vorhanden; daß sie bei VII ursprüng-

lich nicht vorhanden gewesen wäre, glaubt seit GHermann wohl niemand; bei VIII ist die Entscheidung deshalb unsicher, weil auf die letzten 13 Trimeter der Tekmessa lauter Trimeter folgen; es wäre daher möglich, daß sie gar nicht zum Stasimon gehörten, und daß bei diesem die Strophen, wie öfter, mesodisch durch eingelegte Trimeter des Agonisten — hier die 10 Trimeter der Tekmessa — getrennt wären. Ein schönes Beispiel für diese Art Symmetrie bietet IX; die drei letzten stimmen ebenfalls recht gut. Es kann demnach die Symmetrie in dieser fünften Variation für ein unverbrüchliches Gesetz gelten.

Und es ist nur natürlich, wenn unser Urteil über die Notwendigkeit der Symmetrie für die ganze erste Gruppe der tragischen Syzygien von diesem Ergebnis mit beeinflusst wird.

Die zweite Gruppe umfaßt die Syzygien, welche integrierende Bestandteile der Epeisodia bilden; das erste Beispiel dieser Verwendung bildet jenes berühmte zweite Epeisodion der 'Sieben vor Theben'. Eine eingehendere Behandlung dieses Epeisodions kann unmöglich an dieser Stelle von mir verlangt werden; die Frage ist zu umfassend, zu verwickelt, als daß sie hier als Parergon abgefertigt werden könnte. Die von FRitschl hergestellte Symmetrie ist nicht diejenige, welche die epirrhematische Composition verlangen würde; nach dieser müssten sich vielmehr je zwei Redepaare an Verszahl entsprechen, wobei freilich die Responsion der beiden Reden in demselben Redepaare nicht ausgeschlossen wäre. Ob freilich diese im Sinne der epirrhematischen Composition gedachte Symmetrie durchzuführen ist, diese Frage mag ich weder mit ja, noch mit nein beantworten.

Ähnlich steht es um die Syzygien im 'Agamemnon' und in den 'Eumeniden'. Die Syzygie im 'Oidipus auf Kolonos' (33—32 Verse) scheint sehr für die Annahme der Symmetrie zu sprechen, während sich die Syzygie im 'Philoktetes' jeder Symmetrisierung entzieht.<sup>1)</sup>

Die Gegenprobe lief somit für die erste Gruppe der tragischen Syzygien befriedigend, für die zweite unentschieden ab.

1) Hier mag das leider zu spät von mir bemerkte Versehen auf S. 233 corrigiert werden. Die Exodos der 'Antigone' (V. 1261—1346) ist mit dem Schema  $\alpha : 2 : \alpha' : 6 = \alpha : 2 : \alpha' : 5$ ;  $\beta : 5 : \beta' : 2 = \beta : 5 : \beta'$

§ 6. Mit dem Gesagten betrachte ich den positiven Teil meiner Untersuchung für abgeschlossen. Es bleibt mir nur noch übrig, einige Worte bezüglich der sogenannten 'constructiven' oder 'großen Responion' zu sagen, schon deswegen, damit meine obigen Auslassungen nicht mißverstanden und ich selber nicht zu jenen Responionstheoretikern gezählt werde, welche uns gegenwärtig das Studium der antiken Poesie so vielfach verleiden.

Meine Ausführungen hatten überall die Voraussetzung zur Grundlage, daß die respondierenden Stellen unter Musikbegleitung vorgetragen wurden. Hier die Symmetrie von vornherein absurd zu finden, wäre ungefähr dasselbe, wie wenn man die Responion von Strophe und Antistrophe in den lyrischen Partien a priori für unwahrscheinlich erklärte. Sieht man von diesem Elemente ab, so läßt sich eine dreifache Art von Responionen unterscheiden.

Erstens: jene rhythmische Gliederung des Dialogs, wozu die Antwort an Verszahl der Frage gleich kommt. Hierher gehört die Stichomythie, Distichomythie u. s. w. Gegen diese Responion läßt sich begreiflicherweise nichts einwenden, so lange die Anzahl der Verse in jedem Abschnitt als solche von Ohr und Gedächtniß erfaßt wird.

Zweitens: die rhythmische Gliederung eines zusammenhängenden Gedichtes, das sonach in eine unbestimmte Anzahl von gleichen Strophen zerfällt. Auch dagegen läßt sich — mit derselben Clausel allerdings — nichts sagen. Die Zusammensetzung eines Gedichtes aus gleichen Strophen giebt demselben ein gewisses Ethos, das durch die Verszahl der einzelnen Strophen noch bestimmter präcisirt wird. Der männlich feste Charakter der Nibelungenstrophe, der getragene, pathetische der Terzine hängt nicht zum wenigsten damit zusammen, daß jene aus vier, diese aus drei Versen besteht. Ich kann daher nicht mit jenen sympathisieren, die sich von vornherein gegen die rhythmische Gliederung epischer Gedichte

---

als Nr. XIII der fünften Variation der ersten Gruppe zuzuzählen (S. 230). Um die Symmetrie herzustellen, nehmen R Brunck und G Hermann den Ausfall eines Verses nach V. 1301 an. Eher möchte der unerfreuliche V. 1281 zu streichen sein, wodurch auch in den Personen Symmetrie erreicht wäre und die Zahl 5 zu ihrem Rechte käme.



aussprechen. Nur ist freilich zu betonen, daß diese Gliederung nur facultativ ist, nicht — wie bei den Marschgedichten — obligatorisch; sie kann entbehrt werden, daher hat man hier mit den leichtesten Mitteln der Kritik zu operieren.

Aber damit hat die dritte Gattung der Responsion, die 'grofse' oder 'constructive Responsion' nichts zu tûn. Ihre Anhänger appellieren nicht ans Ohr, noch überhaupt an das Wahrnehmungsvermögen des menschlichen Geistes. Die 'grofse Responsion' ist nicht da, weil sie notwendig, oder weil sie wünschenswert, oder auch nur weil sie wahrnehmbar wäre; sie ist da, weil — sie da ist.

Ich schreibe diese Worte mit Bewußtsein nieder, obgleich — oder vielmehr, weil ich JOeris Apologie der grofsen Responsion in dessen vorletzter einschlägiger Schrift gelesen habe. Die Widerlegung der letzteren will ich auf mich nehmen, sobald sich auch nur Einer findet, dem sie einleuchtet.

Auch Aristophanes ist vielfach mißhandelt worden, da man auch bei ihm nach Beispielen jener 'constructiven Responsion' fahndete. Ich bin FWitten<sup>1)</sup> wirklich dankbar, daß er es unternommen hat, die bezüglichlichen Hypothesen in ihr Nichts zurückzuweisen; zieht man den Anteil ab, den Willkür und Gewaltsamkeit an den schönen Responsionstabellen JOeris gehabt haben, so bleibt so gut wie nichts übrig — Responsionen wie Thesm. 1—38 = 63—100. Und wenn das Absicht ist, dann ist das Akrostich λεύκη zu Anfang von Il. XXIV, dann sind die ἰσόψηφοι ebenfalls Absicht.

Indem ich mich auf FWitten berufe, kann ich mir und meinen Lesern die Mühe ersparen, auf jedes einzelne Beispiel, das JOeri für den Nachweis von Responsionen bei Aristophanes ins Feld führt, des näheren einzugehen. Unmöglich kann ich mir aber eine kleine Schlufsbetrachtung erlassen. Ich will es nämlich nur gestehen — die Gewandtheit, mit der JOeri namentlich in seiner vorletzten Schrift die späteren Tragödien des Sophokles zergliedert, hätte mich beinahe an meiner Auffassung irre gemacht. Und da war es mir sehr willkommen, daß JOeri mir selber ein Mittel in die Hand gab, die Richtigkeit seiner Aufstellungen zu prüfen.

1) Qua arte Aristophanes deverbis composuerit.

Von allen nach Verszahlen gearbeiteten Dramen ist das auffälligste der 'Oidipus auf Kolonos', für den JOeri folgende Responstionstabelle zusammengestellt hat.

<i>Prolog</i> 115 .....		115 <i>Prolog</i> .....	1—116
		<i>Parodos und Kommos</i> .....	117—253
<i>I</i>	{ 56 <i>Einlei-</i> <i>ungsscene</i> } { 198 <i>Haupt-</i> <i>scene</i> }	38 <i>Rede des Oidipus</i> .....	254—291
<i>Epeis-</i> <i>odion</i> 254		18 <i>Sein Dialog mit dem Chor</i> ....	292—309
		49 <i>Ankunft der Ismene</i> .....	310—360
		100 <i>Ihre Enthüllungen</i> .....	361—460
		49 <i>Reinigung des Oidipus</i> .....	461—509
		1. <i>Stasimon</i> .....	510—548
<i>II</i> <i>Epeis-</i> <i>odion</i> 115 .....		115 <i>Theseusscene</i> .....	549—667
		2. <i>Stasimon</i> .....	668—719
	{ 146:1. <i>Haupt-</i> <i>teil</i> } { 4: <i>Mitte</i> }	8 <i>Antigone und Oidipus</i> .....	720—727
		72 <i>Kreon und Oidipus</i> .....	728—799
		33 <i>Dialog zwischen beiden</i> .....	800—832
		<i>Strophe des Kommos</i> .....	833—843
		33 <i>Neuer Dialog zw. Oid. u. Kr.</i> ..	844—875
		<i>Antistr. des Kommos</i> .....	876—886
		4 <i>Trochaen des Theseus</i> .....	887—890
	{ 146:2. <i>Haupt-</i> <i>teil</i> }	48 <i>Dialog und Rede des Theseus</i> ...	891—938
		21 <i>Rede des Kreon</i> .....	939—959
		48 <i>Rede des Oidipus</i> .....	960—1015
		21 <i>Rede des Kreon</i> .....	1016—1035
		8 <i>Schluss der Scene</i> .....	1036—1043
		3. <i>Stasimon</i> .....	1044—1095
<i>III</i> <i>Epeis-</i> <i>odion</i> 296		115 <i>Theseusscene</i> .....	1096—1210
		4. <i>Stasimon</i> .....	1211—1240
	{ 198 <i>Haupt-</i> <i>scene</i> } { 56 <i>Schluss-</i> <i>scene</i> }	96 <i>Auftr. d. Polyneikes</i> .....	1249—1345
		51 <i>Rede d. Oidipus</i> .....	1346—1396
		51 <i>Abschied des Polyneikes</i> .....	1397—1446
		<i>Kommos</i> .....	1447—1499
		18 <i>Theseus und Oidipus</i> .....	1500—1517
		38 <i>Rede des Oidipus</i> .....	1518—1555
		5. <i>Stasimon</i> .....	1556—1578
<i>IV</i> <i>Epeis-</i> <i>odion</i> 115 .....		91 <i>Trimeter der Exodos</i> .....	1579—1669
		<i>Kommos</i> .....	1670—1780
<i>V</i> <i>Epeis-</i> <i>odion</i> 254			
<i>Exodos</i> 91 .....			

*Ich habe allerdings — fährt JOeri fort<sup>1)</sup> — um zu diesem Resultate zu gelangen, dreizehn Verse tilgen und drei Lücken von je einem Verse annehmen müssen; aber es soll doch einer kommen und mir bei einem Dichter, von dem wir wissen, daß er sich nicht nach Zahlen gerichtet hat und dessen Text gesichert ist, z. B. bei Molière oder Schiller mit einer entsprechenden Vers-tilgung und Lückenannahme ein gleich tief in ein Stück eingreifendes Responionssystem nachweisen; ich will dann gerne glauben, daß ich mich geirrt habe; vor der Hand aber meine ich, daß ich doch wohl viele Athetesen und Lücken vorgeben müßte, eh dies jemand in den 'femmes savantes' oder im 'Wallenstein' zu Stande brächte.*

Man könnte ja versuchen. Ich müßte im Rotwälsch der Responionstheoretiker schlecht bewandert sein, wenn mir das Unternehmen in dem von JOeri vorgeschlagenen Stück, im 'Wallenstein' nicht gelingen sollte. Die Manen des Dichters mögen mir diese Profanation des Kunstwerks vergeben; es soll ein gutes Werk damit geschehen.

'Wallensteins Lager' ist an Umfang einem antiken Drama, wenn man von den Chorpartien absieht, ungefähr gleich, eignet sich daher trefflich zur Vergleichung. Das Stück gliedert sich ungewungen in fünf Teile; in der Mitte steht gleichsam als *Metodos* die Kapuzinerscene. Diese besteht aus zwei Teilen von ungleichem Umfange, der zusammenhängenden Predigt (V. 1—111) und dem Dialog (V. 122—141). — Ich bemerke, daß ich die Verse des Stückes nach der Cotta'schen Ausgabe von 1877 sehr gewissenhaft gezählt habe und für die Richtigkeit der nachfolgenden Daten die vollste Garantie übernehme. — In der ersten, der zusammenhängenden, Partie findet nun auffallende epodische Responion statt; von ihren drei Unterabteilungen nämlich — die Gliederung ist durch die Absätze gegeben — zählt die erste genau 49, die zweite 48, die dritte 14 Verse. Allerdings ist die Responion vorläufig nur annähernd; aber das Recht, die Interpolation bezw. Lücke von nur einem Verse anzunehmen wird mir JOeri nicht bestreiten, zumal es tatsächlich der einzige Fall ist, wo ich von diesem

---

1) Die große Responion S. 31.

Rechte Gebrauch zu machen gedenke. Ganz richtig sagt er (S. 12) die Responsion lasse nicht die Wahl, ob wir in der einen Parallelpattie eine Lücke oder in der andern eine Interpolation annehmen wollen, sondern verlange gebieterisch das eine oder das andere. In unserem Falle eine Lücke. Zwar liest sich alles recht nett herunter; bei genauerem Zusehen fällt es aber auf, daß von den beiden parallelen Hypothesen V. 80 ff. die zweite ('und wenn euch für jedes böse Gebet' ff.) fünf, die erste ('wenn man für jeden Donner und Blitz') nur vier Verse zählt. Hier, wenn irgendwo, war die Responsion angebracht; es ist daher nach V. 80 eine Lücke anzunehmen. Auch läßt sich die Entstehung der Lücke leicht erklären. Es ist von Flüchen die Rede; es war nur natürlich, daß der Mönch, der seine Herde nicht schonen durfte, ihr eine ihrer gräßlichsten Lästerungen vorhielt, und ebenso natürlich war es, daß die damals sehr strenge Theatercensur den Vers strich. Wir hätten also für die eigentliche Predigt die Zahlen 49—49—14 gewonnen. Eine auffallende Rolle spielt bei dieser Gliederung die Zahl 7; das läßt uns erwarten, daß sie auch für die Composition des folgenden Zwiegespräches maßgebend sein wird.<sup>1)</sup> Und in der Tat ist dem so; die Zwischenreden der Soldaten bezeichnen die Caesuren, und so zählen wir 7 Verse bis zur ersten Caesur (V. 118 'laß er uns das nicht zweimal hören!'), 7 bis zur zweiten (V. 125 'stopft ihm keiner sein Lästermaul?') und 7 bis zur vierten (V. 132 'schweig stille! du bist des Todes!'), und auch die Schlußrede des Kapuziners enthält 7 Verse; für die beiden Verse der Kroaten ist es also 'empirisch festgestellt', daß sie außerhalb der Responsion stehen. Leider ist die Responsionstheorie noch nicht soweit entwickelt, daß wir wissen könnten, was der leitende Gesichtspunct des Dichters bei der Wahl dieser oder jener Grundzahl war; es läßt sich daher auch nicht sagen, ob Schiller, als er die Zahl 7 zur Grundzahl der Kapuzinerpredigt machte, an die sieben Todsünden gedacht hat oder an etwas anderes. Jedenfalls aber ist ihr Schema folgendes:

1) Auf die Bedeutung der Grundzahlen hat Joeri erst in seiner jüngsten Schrift (Interpolation und Responsion in den iambischen Partien der Andromache des Euripides) hingewiesen.

49. 49.    14. 14.    7. 2. 7.

Das ist, wie gesagt, die Mittelszene. Die übrige Masse des Dialoges gruppiert sich symmetrisch um sie. Zwei Gruppen für sich bildet einerseits der Prolog, der das Gespräch des Bauers mit dem Bauernknaben enthält — oder der 1. Auftritt — andererseits die Exodos. Letztere wird ziemlich durch das Reiterlied ausgefüllt, doch müssen wir die einleitenden Verse vom Erscheinen der Marketenderin an (11. Auftritt V. 384 'das kommt nicht aufs Kerbholz') hinübernehmen, da nur das Erscheinen oder der Weggang einer neuen Person die Caesar motiviert (JOeri S. 8). Der Prolog enthält 48 Verse, die Exodos die sieben Strophen des Reiterliedes zu 6 Versen (die Wiederholungen natürlich nicht mitgezählt), dazu die einleitenden sechs Verse, zusammen ebenfalls 48. Übrig bleiben zwei Epeisodia, das erste zwischen Prolog und Mittelszene, das zweite zwischen dieser und der Exodos. Sie entsprechen sich auch inhaltlich; das erste wird der Hauptsache nach ausgefüllt durch das Gespräch zwischen den Jägern und dem Wachtmeister, das zweite durch das Gespräch zwischen den Kürassieren und den Arkebusieren, und in beiden bildet der Krieg das Thema. Das erste Epeisodion umfaßt somit den zweiten Auftritt mit 41 Versen, den dritten mit 15, den vierten mit 13, den fünften mit 60 (der Ausruf 'sieh, sieh' vor V. 1 steht extra versum und wird nicht mitgezählt) den sechsten mit 201 und den siebenten mit 91 (das Lied des Rekruten als lyrische Partie nicht mitgezählt); es enthält also alles in allem 421, sage vierhunderteinundzwanzig Verse. Hier wird der Leser gebeten, innezuhalten und die Richtigkeit der Rechnung zu prüfen. — Das zweite Epeisodion umfaßt den neunten Auftritt mit 24, den zehnten mit 14 ('der muß baumeln!' und 'zum Profofs! zum Profofs!' bildet zusammen einen Vers) und den elften bis zur Exodos mit 383 Versen; es enthält also in summa 421, vierhunderteinundzwanzig Verse. Doch damit ist die Architektonik des Stückes nur ganz im allgemeinen dargestellt. Wie sehr die Symmetrie auch für die Gliederung der einzelnen Szenen von Bedeutung war, — das würde ich gern in aller Ausführlichkeit auseinandersetzen, wenn der wachsende Umfang des Buches nicht zum Schlusse drängte.

Die folgende Tabelle möge die Liebhaber solcher Dinge schadlos halten.

Prolog	48. . . . .	48. Bauer u. Knabe . . . . .	1. Auftr. 1—48				
Erstes Epeis- odion.	421	69 Einlei- tende Sce- nen	41. Wachtm. u. Tromp. . . . . 2. Auftr. 49—89				
			15. Kroat geprellt . . . . . 3. Auftr. 90—104				
			13. Konstabl. u. Wachtm. . . . . 4. Auftr. 105—117				
			40. Jäger u. Marketend. . . . .				
			18. Vorige, Junge, Aufwärterin } 5. Auftr. 117—177				
			2. Grufs . . . . .				
			201. Jäger u. Wachtmeister . . . . . 6. Auftr. 178—378				
			4. Ankunft d. Rekruten . . . . .				
			Rekrutenlied. . . . .				
			18. Bürger u. Soldaten . . . . . } 7. Auftr. 379—482				
Mittel- scene	421	69 Aufn. d. Rekruten	42. Wachtmeister u. Rekrut . . . . .				
			15. Jäger . . . . .				
			12. Jäger u. Dragoner . . . . .				
			142 Kapuziner- predigt	49. Erster Absatz . . . . .			
				49. Zweiter Absatz . . . . .			
				14. Dritter Absatz . . . . .			
				14. Vierter u. fünfter Absatz . . . . . 8. Auftr. 483—623			
				7. Sechster u. siebenter Abs. . . . .			
				2. Kroaten . . . . .			
				7. Achter Absatz . . . . .			
Zweites Epeis- odion	421	38		24. Soldatengespräche . . . . . 9. Auftr. 624—647			
				14. Krawall . . . . . 10. Auftr. 648—661			
				22. Befreiung d. Bauers . . . . .			
			121	31. Mitteilg. d. Kürassiere . . . . .			
				68. Rede d. Wachtmeisters . . . . .			
				103. Unterredung . . . . .			
				121. Rede d. Kürassiers . . . . .			
				38. Verabredung . . . . .			
				Exodos	48. . . . .	48. Reiterlied . . . . .	11. Auft. 662—1106

Ich kann es nun im Hinblick auf diese Tabelle JOeri selber überlassen, ob er seine Responsionshypothese aufgeben oder aber annehmen will, daß auch Schiller nach Verszahlen gearbeitet habe. Ein drittes giebt es nicht.

Für uns aber ist die Frage nach der großen Responsion

bei Aristophanes mit dem Gesagten erledigt. Das Publicum der altattischen Komoedie hatte keine Stichometer im Gehör; ihre Dichter schrieben die Dialogverse hin, wie es der Sinn verlangte, ohne sich viel darum zu sorgen, ob sie ein vorgezeichnetes Mafs ausfüllten oder nicht.

Nur wo die Musik die Verse begleitete, da ergab sich für die letzteren die Notwendigkeit, derselben zu folgen und ein besonderes System von Strophen und Perikopen auszufüllen. Und zwar geschah das ausschließlich in den tetrametrischen Syzygien — der Parodos, dem Agon und der Parabase. Dafs damit ein neuer Beweis für die engere Zusammengehörigkeit dieser drei Partien geliefert ist, wird dem Leser einleuchten.

---

Λήγει μὲν ἄρῳν . . . und so bliebe mir denn nichts mehr übrig, als die Feder niederzulegen und das Urteil der βραβήσ abzuwarten. Ehe ich das aber tue, möge mir gestattet sein, die Bedeutung der Frage, wie ich sie mir denke, zu beleuchten.

So schwer es auch ist, von seinem eigenen Auffassungsvermögen zu abstrahieren, so hoffe ich doch, dafs jeder der nur irgend im Stande ist, poetische Kunstformen in plastischer Lebendigkeit anzuschauen, in der Auffindung und Darlegung der epirrhematischen Compositionsweise eine nicht geringfügige Bereicherung unserer so mangelhaften Kenntniss von der antiken Poetik erkennen wird. Ihm gegenüber brauche ich meine Arbeit nicht weiter zu empfehlen. Wer das nicht kann — der mag an diesem Punkte still vorübergehen, aber keine lächerliche Übertreibung darin erblicken, dafs ich die epeisodische Composition mit der dorischen, die epirrhematische mit der ionischen Säulenordnung verglichen habe. An ihn sind die folgenden Worte gerichtet.

Es handelte sich für mich nicht einzig darum, an Stelle einer irrigen Actgliederung eine richtige zu setzen. Mir schwebte fortwährend der innige Zusammenhang dieser Untersuchung mit der Geschichte der antiken Komoedie vor; und dafs diese letztere sich nun im wesentlichen anders, und zwar lichtvoller, praeciser darstellt — das darf ich wohl behaupten. Unsere Überlieferung von der altattischen Komoedie

gleicht einem eingestürzten Viaduct; einige wohlerhaltene Bogen stellen die Dramen des Aristophanes dar; verfolgen wir die Straße rückwärts, so sind 'die Acharner' der Name des Pfeilers, bei dem der Absturz beginnt. Drüben, durch eine weite Kluft geschieden, ragt ein anderer Pfeiler, an den, wie wir wohl wissen, unser Viaduct dereinst anknüpfte; er heißt 'griechische Volkspoesie'. Die Anknüpfung zu finden, das Fehlende zu ergänzen — das wird die Aufgabe desjenigen sein, der sich die Geschichte der altattischen Komödie zu schreiben vornimmt. Einigen Anhalt gewähren ihm die vielen Quaderstücke, die unten, im Tale und im Bette des Stromes, mit andern Trümmern untermischt, in wüstem Durcheinander umherliegen. Sie aber herauszuscheiden, ihnen die richtige Stelle anzuweisen — das kann ihn nur das genaue Studium der Quaderconstruction in den erhaltenen Teilen lehren.

Die Resultate eines solchen Studiums bringt das vorliegende Buch; in ihrer Richtigkeit ist seine Existenzberechtigung enthalten.

---



# INDICES.

## I.

### Verzeichnis der auf ihre Composition hin untersuchten Abschnitte.

AISCHYLOS.			ARISTOPHANES.		
		Seite			Seite
Agam.	1407—1447	232	Wespen	234—272	269
"	1448—1576	228; 383	"	410—414	
Choeph.	306—422	228; 383	"	= 468—470	332
Eumen.	778—915	232	"	526—728	10 ff.
"	916—1020	226; 379 f.	"	725—728	270
Prom.	128—193	225; 378 f.	"	729—1008	202
Sieb. g. Th.	369—719	231; 385.	"	1009—1121	179
			"	1265—1291	179
			"	1474 ff. . .	188
			"		
ARISTOPHANES.			ARISTOPHANES.		
Acharn.	204—283	352	Eirene	114—123	258
"	204—346	128	"	299—656	137; 257
"	263—279	237	"	346—425	205
"	284—346	352	"	729—818	179
"	566—625	52 ff.; 268	"	1127—1190	180
"	626—718	176	"	1305 ff.	188
"	929—959	261	Vögel	268—399	140; 360
"	971—999	176	"	333—335	
"	1174 ff.	187	"	= 349—351	331
Ritter	242—302	130; 353	"	400—450	188
"	303—460	27 f.; 366	"	451—628	16 ff.
"	498—610	177	"	588—591	373
"	756—940	23 f.	"	676—800	180; 306
"	1264—1815	178	"	851—858	
"	1316—1334	354	"	= 895—902	307
Wolken	110—120	35	"	1058—1070	180
"	263—438	354	"	1706 ff.	189
"	263—456	131	Lysistr.	254—387	140; 270; 360
"	263—477	49 ff.	"	476—613	13 ff.
"	364—411	367	"	614—705	180; 270
"	510—626	178	"	781—796	
"	694—803	37	"	= 805—820	332; 346
"	723—739	35	"	1014—1042	361
"	950—1104	19 ff.; 368	"	1043—1058 =	
"	1113—1130	178; 201 A.	"	1188—1204 =	
"	1345—1451	25 ff.; 40 ff.;	"	1059—1072 =	
		368	"	1205—1215	346
Wespen	230—525	134; 355	"	1247 ff.	189

ARISTOPHANES.			CATULLUS.		
		Seite			Seite
Thesm.	295—371	84 ff.	Carm.	60 . . .	238 A. 1
"	371—530	209			
"	381 f.	93 f.			
"	531—573	94			
"	655—727	165	EURIPIDES.		
"	785—845	182	Alkestis	861—934	227; 383
Frösche	324—459	145	Andr.	501—544	229; 384
"	675—737	182	Hipp.	362—679	234
"	738—894	211			
"	895—1098	19 f.; 367	HOMEROS.		
"	925—929	372	Ilias XXIV	747 ff. . .	239 A. 1
"	954—958	372			
"	1019—1021	369	SOPHOKLES.		
"	1099—1481	211	Aias	221—263	226; 381
"	1528—1533	156	Antig.	100—162	225; 378
Ekkles.	285—519	157; 361	"	801—875	229; 384
"	571—709	28 f.	Oid. a. Kol.	117—178	227; 382 f.
"	877—975	188	" " "	800—890	234
"	1155—1161	182	Phil.	135—167	226; 381 f.
"	1164—1167	189	"	220—517	233
Plutos	253—321	157; 362			
"	487—626	29 f.	VOLKSLIED.		
Fgm.	109 K.	343	TBergk, PLG III	671	238.

## II.

## Exegetisches und \* Kritisches.

AELIANUS.			ARISTOPHANES.		
Nat. an.	I, 38	68	* Wolken	808	37 A. 1
" "	II, 41	320, A. 1	" "	806—810	38 A. 1
Fgm.	286 H.	267	* "	1009	376
			* "	1038 ff.	368
			* "	1084—1089	121
*Eum.	1010—1013	380	" "	1146 . . .	45
			* "	1223 f. . .	40 A.
			" "	1370 f. . .	302
			* "	1385 . . .	368
Ach.	568 f. . .	57 A. 1	" "	1415 . . .	121
"	1071—1073	57	" "	1508 . . .	46
"	1150—1172	62	Wespen	57—63	99
"	1183 ff. . .	301	"	416 . . .	255
Ritter	271 f. . .	268	"	1037 f. . .	42
"	407 . . .	297	Eirene	43—50	65, 68
"	482 ff. . .	294	"	406—415	66 ff.
"	522 f. . .	241	"	426 f. . .	163
"	1254—1256	294	"	435 ff. . .	294
* Wolken	56—59	36 A. 2	"	441—457	85
"	195 . . .	36 A. 3	* "	479 f. . .	66
"	422 . . .	50 A.	"	484 f. . .	294
"	541 . . .	289	"	555 . . .	139
"	543 . . .	99 A. 2	* "	605 . . .	75
"	580—586	67 A. 1	"	682 . . .	73
"	734 . . .	38 A. 1			

ARISTOPHANES.			EURIPIDES.		
		Seite			Seite
Eirene	710—712	73	Elektra	1347 ff.	98; 106
„	725 f.	74	Vita Eur. ed. N. VII		89; 103
„	922 ff.	294			
„	1319	71			
Vögel	440 ff.	294			
„	448—450	146 A. 1	HESYCHIOS.		
„	514—516	17 A. 1	S. v. καταλογή		313
„	865—889	85			
„	1335 ff.	207	HYGINUS.		
*Lys.	467—470	14 A.	Poet. astr. 2, 18		104, 2
* „	531—538				
	= 598—607	123	ISAIOS.		
„	539—547	300	De Phil. hered.		82 A. 1
„	602—607	15 A.			
*Thesm.	80	82	KRATINOS.		
„	101—128	85; 88 ff.	Fgm. 2 K.		241
„	189	96	„ 57 f.		319
„	284 f.	81	„ 199		318 A. 2
„	289	83			
„	294	82	LUCIANUS.		
* „	295—371	85 ff.	Θ. ἐκκλ. 8		18 A. 1
* „	663	167	Π. ὄρχ. 27		302
*Frösche	146—153	152	Π. τ. μ. ῥαδ. πικρ. διαβ. 6		112
* „	645—671	153			
„	1251—1260	155	PHEREKRATES.		
* „	1088	123	Fgm. 145 K.		267
„	1431—1433	155			
„	1435—1466	155	POLLUX.		
Ekkl.	30 ff.	294	Onom. IV, 107		265
Fgm.	317—337K.	91 ff.	„ „ 127		162
„	319	132	„ „ 141		104 A. 2
„	344	89 f.			
Schol. Wlk. 1146		45	PLATON.		
„ „ 1352		299	Apol. 19 BC.		40 A.
„ Wsp. 1037 f.		42	Schol. Axioch. 465 Bekk.		43
„ Eir. 236		69			
			PLUTARCHOS.		
ARISTOTELES.			Π. μουσ. 28		313
Probl. XIX		261.			
			SOPHOKLES.		
ATHENAIOS.			*Antigone 1281		386 A.
Deipn. I, 29 A.		79	*Philoktetes 159—161		382
„ IV, 171 C.		43			
			XENOPHON.		
CATULLUS.			Symp. 6		303; 314
Carm. 61, 131		99 A. 2			

## III.

## Sachliches.

	Seite		Seite
Adler, Attribut des Zeus	17 A. 1	Kleon in der 'Eirene'	65 ff.
Agathon d. Tragiker	95	— s angebl. Strategie i. J. 424	35 A.
Agon: Anteil des Chors	117; 312	Komoedie, im Dial. angebl. der	
„ Gegner	18; 112 ff.	Tragoedie nachgebildet	4
„ Lustige Person	116	— Katastrophe	32 f.
„ Richter	116	— Frauen als Zuschauerinnen	78
Agonistenparodos	173	Kratinos	241
'Andromeda', Aufführungszeit	94	Κόλλου πῆρα	101
'Ανομοιότροφα	275	Lamachos i. d. 'Acharnern'	54 ff.
Antimachos' scen. Gesetz	55 A. 6	Magnes	241
'Antiope', Aufführungszeit	104; 107	Märchenkomoedie	110, 112
Antistrophe und Antode	264	Megarische Komoedie	243
Arsen, aufgelöste, als chrono-		'Melanippe' des Euripides	102
logisches Kriterion	108 A. 1	Mesoden	120; 172
Asclepiadeus	329	Mnesilochos i. d. 'Thesmophor.'	83
Asklepiades von Myrleia	107	Morychos und Morychides	55 A. 6
Choirile, Frau des Euripides	83	Parabase i. e. S. kein Marsch-	
Choriamben	329	gedicht	376
'Chrysis', Aufführungsz.	108 A. 1	Παρακαταλογή	313
Demosthenes nach Sicilien	98; 106	Pausen in ihrer Bedeutung	
Dichorie bei Aischylos	286	für die Eurythmie	369 ff.
'Dramata', Aufführungszeit	100 ff.	Perikope	350
'Eirene', Zusammensetzung		Pheidias' Eirene	75
des Chores	67	'Phoenissen' des Euripides	108
Eiresione	240	'Plutos', Inconsequenzen	30
'Elektra' des Euripides,		Pnige, ohne Binnenkatalexis	123
Aufführungszeit	98; 106	— Symmetrie	375
Epeisodische Composition	5; 193	Polemos in der 'Eirene'	69
Epirrhema, Sinnes- und		Proagon	119
Strophenabschnitte	364	Prolog	191
— tetradische Gliederung	350	Prooden	120
— Ununterbrochenheit	121	Reim	372
Epirrhemation	58 f.; 238	Rhythmische Responion	331
Epirrhematische Composition	5	Sokrates in den 'Wolken'	44 ff.
Eule a. d. Kopf d. Athena	17 A.	Sophokles, chorische Technik	277
'Frösche', Nebenchor	145	Σπαίλη	65
Gebete bei den Griechen	84	Stasima	273
'Georgoi', Aufführungsz.	64 A. 3; 106	Strophen, ionische	291
Gephyrismoi	260	Syzygien, tragische	377
'Ἄπλᾶ	173	Syntagma	9; 43
'Helena' des Euripides, Auf-		Tacte, dorische und ionische	316
führungszeit	96	Tetrameter, iambischer	295
'Ἡττων λόγος	48 A. 2	— pseudo-trochaeischpaeon.	143 A.
'Holkad.', Aufführungsz.	42 A. 3; 106	— trochaeischer	298
Hyperbolos in der 'Eirene'	71	'Thesmophoriaz.', Musenchor	88 f.
'Hypsipyle' des Euripides,		— Aufführungszeit	95
Aufführungszeit	107; 109	Tonarten	315
καὶ μὴν im Epirrh.	399	Trimeter, iambische	292
Kallilexia	91	'Wespen', angebl. Diorthose	203
Katakeleusmoi	120	'Wolken', Chor	47 ff.
Katalogῆ	313	— Soenerie	33 ff.

## Nachträge und Berichtigungen.

S. 27, Z. 10 ist 460 zu lesen statt 410.

S. 41, Z. 25 ist πάλαι für πάρτε verdruckt.

S. 55, A. 6. Als diese Anmerkung gedruckt wurde, waren mir die beiden überaus freundlichen Recensionen des dort erwähnten Schriftchens durch NWecklein (Phil. Rundschau 1884) und einen Ungenannten (L. Cbl. 1884) noch nicht zu Gesichte gekommen. Ich werde ja wohl den beiden Herren Recensenten darin Recht geben müssen, daß meine Vermutung sich nicht zu völliger Evidenz bringen läßt; andererseits glaube ich aber nicht, daß eine Entscheidung im Sinne NWeckleins, der die Nachricht des ersten Scholiasten zu Ach. 1150 für eine einfache Erfindung erklärt, uns befriedigen könnte. Ich tue mit dem zweiten Scholiasten dasselbe, allerdings; aber ich sehe eben im ersten Scholiasten dessen mißdeutete Quelle. Was soll aber den Irrtum des ersten Scholiasten veranlaßt haben?

S. 71, Z. 3 v. u. ist σπειραμένους ein Schreibfehler für σπειραντας.

S. 121. Ein kanonischer Eingang, wie das auffordernde ἀλλά für den Katakeleusmos, läßt sich auch für das Epirrhema angeben; es fängt gern mit καὶ μὴν an. Hier die Beispiele

Ritt. Nbg. Ep.	καὶ μὴν ἀκούσῃ οἷός ἐστιν οὐτοὶ πολλῆς.
Wolk. Hptg. Antep.	καὶ μὴν πάλαι γ' ἐπιγύρομην τὰ σπλάγχνα κάπ- εθύμου
„ Nbg. Ep.	καὶ μὴν ὄθεν γε πρῶτον ἠρξάμεσθα λοιδορεῖσθαι
Wesp. Ep.	καὶ μὴν εὐθύς γ' ἀπὸ βαλβίδων περὶ τῆς ἀρχῆς ἀποδείξω
Vög. Ep.	καὶ μὴν ὀργῶ νῆ τὸν Δία καὶ προπεφύραται λόγος εἰς μοι
Lys. Ep.	καὶ μὴν αὐτῶν τοῦτ' ἐπιθυμῶ νῆ τὸν Δία πρῶτα πυθέσθαι
Fr. Ep.	καὶ μὴν ἑμαυτὸν μὲν γε τὴν ποίησιν οἷός εἰμι
Ekkkl.	καὶ μὴν ὅτι μὲν χρηστὰ διδάξω, πιστεύω· τοὺς δὲ θεατὰς.

Und dahin wird wohl auch Eup. Fgm. 117 K. zu beziehen sein

καὶ μὴν ἐγὼ πολλῶν παρόντων οὐκ ἔχω τί λέξω

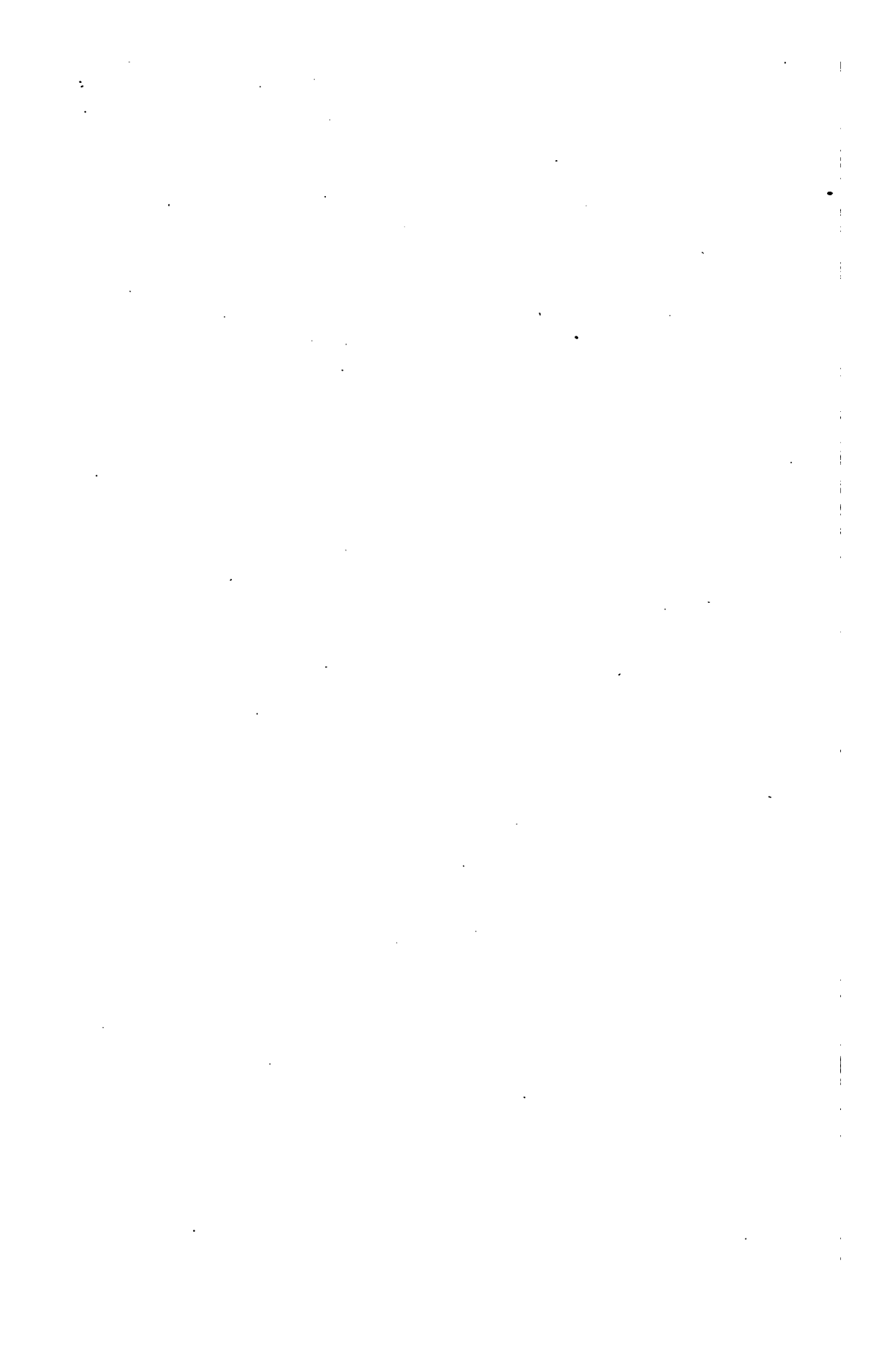
Ein Beweis mehr dafür, daß das Epirrhema ohne Katakeleusmos als ein Ganzes zu betrachten ist.

S. 227, Z. 8 muß es statt 'kommatisch' vielmehr 'kommisch' heißen.

S. 233, Z. 15 ff. Siehe S. 385 A.

S. 252, Z. 22 u. 24 lese man beidemal Euergides statt Charinades.

S. 351 ff. heißt es irrtümlich 'pythagoraeisch' etc. statt 'pythagoreisch'.



Compare p. 215

