

Est. A. 2550

STUDIEN ZUR GLIEDERUNG
DER ALTATTISCHEN KOMÖDIE.

INAUGURALDISSERTATION
ZUR ERLANGUNG DER DOCTORWÜRDE

VERFASST UND MIT BEWILLIGUNG

DER HOCHVERORDNETEN HISTORISCH-PHILOLOGISCHEN FACULTÄT DER KAISER-
LICHEN UNIVERSITÄT ZU DORPAT

ZUR ÖFFENTLICHEN VERTEIDIGUNG BESTIMMT

VON

THADDAEUS ZIELINSKI.

Ordentliche Opponenten:

Prof. Dr. L. Mendelssohn. — Prof. Dr. W. Hoerschelmann. —
Prof. Dr. G. Loescheke.

73404

ST. PETERSBURG.

Buchdruckerei der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften.

Wassili-Ostrow, 9. Linie, № 12.

1886.

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ, 10 Мая 1886 г.

Est-A
14 300

Die nachstehende Abhandlung bildet einen Teil des bei B. G. Teubner in Leipzig erschienenen Buches «die Gliederung der altattischen Komoedie» dessen Paginae hier am Rande angegeben sind.

ERSTER THEIL.

ZWEITER ABSCHNITT.

PARODOS UND PARABASE.

Der Agon, von den Alten ignoriert, von den Neueren kaum § 1. 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 komodischen Parodos die Rede; umsomehr fühlte man sich gedrungen, die Definition, die Aristoteles von der tragischen Parodos giebt, der Komödie aufzu-zwängen — besonders da nach einigen Aristoteles die Partien, die er aufzählt, und darunter die Parodos als *κρινὰ πάντων*, der Komödie wie der Tragödie betrachtet. Auf die Controverse bezüglich des letzterwähnten 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 hieher.

Denn es ist einmal mit der Definition nicht auszukommen, dass die Parodos 'die erste vom Chore vorgetragene Lexis' sei; sie kann nur zur Verkenning des kunstvollen Baues der komodischen 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 ¹²⁷ 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 anderen gegenüber selbstständig fühlt, so nennen wir den

Einmarsch des Nebenchors bezw. des anderen Halbchors Nebenparodos¹⁾).

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 § 2. Parodoi. Da jedoch die Compositionsweise der Parodos viel freier ist und dem Dichter eine viel reichere Auswahl gestattete, so
 128 verzichte 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 zweiteilig; 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; Dikaiopolis begiebt sich ins Innere seines Hauses; nachdem die Bühne leer geworden ist, rückt der Chor ein. Das embaterische Versmass 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, dass der Friedensbote ihnen, den Greisen, entflohen sei, giebt ihnen Anlass, wehmütig an ihre Jugend zurückzudenken, wo niemand leichtfüssiger 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 Entschluss 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 Schluss folgt das Epirrhemation (V. 234—241), zwei Tristichen, deren

1) Den umstrittenen Namen 'Epi-parodos' 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, 198 mit der zweiten Parodos decken.

Symmetrie durch das 'εὐφημεῖτε, εὐφημεῖτε' des Dikaiopolis, das sich nach jedem von ihnen vernehmen lässt, betont wird. Der Entschluss, den Flüchtigen zu finden und zu steinigen, wird neuerdings wiederholt; der Ruf des Dikaiopolis aus dem Innern des Hauses legt die Vermutung nahe, dass 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 Eisdodos.

Die Compositionsverwandtschaft des besprochenen ersten Theiles der Parodos mit den Agonen ist unverkennbar. Zwar fehlen die Pnige, und auch die Katakeleusmoi mussten der Natur der Sache gemäss wegbleiben; aber das charakteristische Merkmal der epirrhematischen Composition, der symmetrische Wechsel der gesungenen und gesprochenen Teile, begegnet uns auch hier; nur dass hier das Schema der Aufeinanderfolge nicht *abab*, sondern *baba* ist. Man beachte auch das Epirrhemention.¹²⁹

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 Versmass 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 dass 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, dass er — im Epirrhema (V. 303—318) — wenigstens mit sich reden lässt, allerdings nur, um auf seinem unveränderten Entschluss, den Friedenshelden zu steinigen, immer nachdrücklicher zu bestehen. Dikaiopolis ist sehr nachgiebig; er will nur reden dürfen, und zuletzt erbietet er sich, mit dem Kopfe auf dem Hackblock 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 herablässt, während Dikaiopolis den Unbeugsamen spielt. Die steigende Besorgnis der Choreuten um das Los ihres Lieblings erreicht in der Antode (V. 325—346) ihren Höhepunkt, in welcher sich Dikaiopolis endlich erweichen lässt, unter der Bedingung, dass 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 130 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 Hackeblock 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. Dass bei V. 319 ein neuer Absatz zu machen ist, dafür spricht auch der Umstand, dass der Chor hier die Verhandlungen, die er das ganze Epirrhema hindurch mit Dikaiopolis geführt hat, plötzlich abbricht; V. 321 f. reden die Choreuten einander an. — Wem diese Gründe nicht genügen, der möge die Tatsache der Teilung einstweilen als solche hinnehmen; der zwingendste Grund darf hier noch nicht verraten 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 verspermt ihm der Chor den Weg. So wird er gezwungen, 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 Epirrhema; 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.

D. 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
 132 die Antode getrennt ist, ob sie Heroinen seien. Das setzt ihre Erscheinung voraus; aus dem Gesange allein konnte er ihr Geschlecht nicht entnehmen. Da es nun Sitte der Komoedie ist, dass der Einzugs 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 Πάργηθ' ὀργισθεῖσαι φροῦδαι κατὰ τὸν Λυκαβηττὸν — 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 ὀργισθεῖσαι 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 Änderungen in den Text einfügen lassen. Suchen wir nun nach einem Motiv, das den Zorn der Göttinnen hervorgerufen haben mag, so bietet sich einzig die *βωμολογία* 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. 316 b—340 a eine Einlage ist, V. 364—411 dagegen, sowie V. 423—426 dem Agon der ersten 'Wolken' entstammt. Der Parodos hätten¹³³ wir daher nur die V. 314—316 a, 340 b—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 äusseren 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 Zweihetlichkeit 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 ergiebt 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 reconstituert 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 Antepirrhema 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 ver-

arbeitet werden. Das hat auch wohl der Verfasser der sechsten Hypothesis mit seinen Worten $\tau\acute{\alpha}\ \delta\acute{\epsilon}\ \pi\alpha\rho\alpha\pi\acute{\epsilon}\pi\lambda\epsilon\kappa\tau\alpha\iota$ 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 Kriterion, 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 ¹³⁵ 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 dar-

auf, 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 zurück¹⁾. Das erste Mal wird noch geschmollt; 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 entschliessen 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 wiedergiebt. 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 Theil. In der Antode (V. 365 — 378) lädt 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 mittheilt. Nachdem er sich — im Antepirrhema (V. 379 —

1) Denn auch der Ode wird mit RArnold (de choro Aristophanis S. 15) das ὕπαγ' ὁ παῖ, ὕπαγε anzufügen sein.

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, trochaeische 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. — Dass 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 ¹³⁷ 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
 138 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 Trygaeos 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 regel-

mässig 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 ¹³⁹ 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 Katakeleusmos¹⁾ (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 diese¹⁴⁰ 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 epirrhematische Gliederung erscheint in ihr so gut wie aufgegeben. Ob dieses nun mit der Beschaffenheit des Chores zusammenhängt, dessen

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 χώρει προθύμως εἰς ἄγρόν παιωνίσας
ὥς ἔγωγ' ἤδη πῖθυμ' αὐτὸς ἐλθεῖν εἰς ἄγρόν
καὶ τριαινοῦν τῇ δικέλλῃ διὰ χρόνου τὸ γῆδιον.

unstete Vogelnatur ein strenges Schema nicht zuließ, 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. 287—299). 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 liess 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 epirrhematischen 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 ¹⁴¹ der Chor der Greise allein in die Orchestra herein. Die Parodos beginnt mit einem Komination (V. 254 f.), das an einen

Choreuten gerichtet ist; es folgt die Ode¹⁾ (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 σμῶν. 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. 306²⁾. Einen Kriegerat enthält das Epirrhema (V. 307—312), es wird beschlossen, zunächst die Last niederzulegen. Das geschieht im Antepirrhema (V. 312—318); erst entledigt man sich des Topfes, dann der Scheite; zum
 142 Schlusse wird Nike um Beistand zum bevorstehenden Unternehmen angerufen.

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 ὅ παῖ, ὅ παῖς 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.

Wie in den 'Wespen', also enthält auch hier die *Nebenparodos* nur das Odenpaar. Nachdem die Greise an der Propylaeentreppe 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 Komposition den Anfang. Grosse Unruhe spricht sich in der Ode (V. 321.—334) aus; der Chor fürchtet, weil er den Flammenschein sieht, mit seiner Hilfe zu spät zu erscheinen, wie sehr er auch geeilt hat, dem drohenden Unglück zuvorzukommen. 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 Veranlassung 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) ausläuft¹⁾. 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 gewöhnlich²⁾, 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' gesagt. — 2) CMuff üb. d. Vortrag der chorischen Partien bei Aristophanes S. 129 ff.

behren — dafür sind die 'Ritter' ein Beispiel; diese sind eine angenehme Beigabe, nichts weiter; die Epirrhemen aber sind die 144 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 ¹⁾).

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 ²⁾). 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 räthelhafte Weise unterbricht; da, wie wir gesehen haben, die Nebenparodos der Epirrhemen sehr wohl entbehren kann, so vermissen wir nichts. Ein Umstand könnte uns Bedenken einflüssen: wir sind es bisher

1) RWestphal freilich sieht sich genöthigt — um seine Idee, dass die Parabase das zweite unter den Chorika der Komödie 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 Komödie 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.

¹⁴⁵ so gewöhnt, dass der lyrische Teil der Parodos keine ἀπλᾶ zulässt, dass dem Odenpaar keine Epode folgt; das Musengebet ist aber nicht zweiteilig, sondern fünfteilig, dem allgemeinen Gebetschema entsprechend, so dass ein Teil jedenfalls ausserhalb 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

θιάσους εὐδαίμονας

ἀνδρῶν γυναικῶν, καὶ κρότον χειρῶν πολύν,
und das würden die μεμυημένοι sein. Betont man den Plural θιάσους, 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 τιτθίον 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' ἄλλος
παίζοντες οἷς μετουσία θεοφιλοῦς ἐορτῆς.
ἐγὼ δὲ σὺν ταῖσιν κόραις εἶμι καὶ γυναῖξιν,
οὗ παννυχίζουσιν θεᾶ φέγγος ἱερὸν οἶσων¹⁾.

1) Wie man die beiden letzten Verse Dionysos geben kann (WDin-

Ein Teil des Gesamtchores soll sich also in den Festhain¹⁴⁶ 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 hat¹⁾.

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 machen eine Nebenparodos notwendig. Eine solche dürfen wir¹⁴⁷ also unter den Gesängen der Parodos suchen.

Die Parodos zerfällt in einen odischen, einen epiirrhema-

derf), 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 ins 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 zurückbiegt. RArnoldt wird sich demnach nach anderen Beweisen für die Ungereimtheit der altattischen Komödie 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.

tischen 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 ἐτέρᾳ ὕμνων ιδέα, 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 Hauptchor 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 dieses des Epirrhemas werden daher auf die Rolle des Nebenchores kommen und die Nebenparodos bilden¹⁾. Hätten wir in

1) Die Worte der Antode γόνυ πάλλεται γερόντων, ἀποσιόνται δὲ λύπας χρόνιους δ' ὁσίων παλαιῶν ἐνιαυτοὺς ἱερᾶς ὑπὸ τιμᾶς (der Text nach TKock) dürfen uns an dieser Auffassung nicht irre machen. Mit ihnen

• unserer Parodos — 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 sein. Die tetrametrische Partie ist kein Epirrhema im Sinne der epirrhematischen Composition, nicht einmal als ἀπλοῦν, da sie das Gesetz der Eurythmie nicht anerkennt¹⁾; 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

meint der Chor keineswegs sich selbst, vielmehr giebt er sich für die χοροποιός ἦβα (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 τῆτόν προκύψαν vergolten wird. Den Spott haben auch GWelcker und FRitschl herausgeführt; s. ORibbeck, Friedrich Ritschl II 548. — 1) s. u. B. IV, § 2.

Parodoi keine in allen Puncten der anderen gleicht. Das
 149 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
 Kassandra 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 Haupt-
 parodos, 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 einge-
 schaltet werden müssen, nicht weil sie dort gerade am not-
 wendigsten sind, sondern weil sie dort den Zusammenhang am
 wenigsten stören. Für die Darstellungen des zweiten Theiles 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 οὕτω δὲ
 ἐθαυμάσθη διὰ τὴν ἐν αὐτῷ παράβασιν, ὥστε καὶ ἀνεδιδάχθη,
 ὡς φησι Δικαίαρχος. 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
 liess, ist durchaus begreiflich und erfreulich; weniger zu loben
 ist es aber, dass die meisten Gelehrten die Lücken der Über-
 lieferung 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 sprechen und FVFritzsche und JRichter sogar bestimmt zu wissen¹⁵⁰ vorgeben, dass die Wiederaufführung gleich am folgenden Tage stattfand¹⁾. Wenn man sich schon auf das στενολεσχέιν 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 ebenso wenig 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

1) Litteraturnachweise bei JStanger (üb. Umarbtg. einiger aristophanischer 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: ἀναδιδάσκειν — unveränderte Wiederaufführung; διορθοῦν — leichte Änderung einiger Stellen; διασκευάζειν — gründliches Umarbeiten. Damit trifft er jedoch nicht das Richtige; ἀναδιδάσκειν ist der allgemeine Ausdruck, der sowohl die unveränderte Wiederholung, wie die Diorthose, wie die Diaskeue in sich schliessen konnte. So sagt auch die sechste Hypothesis der 'Wolken' διασκευάσται δὲ ἐπὶ μέρος ὡς δὴ ἀναδιδάσκει 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 'Thesmophoriazusen' und die erste 'Eirene' nicht ebenfalls preisgekrönt waren.

wiederholt werden konnten, so haben wir zwischen den Lenaeen und den Dionysien des Jahres 405 zu wählen. Die
 151 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 sind¹⁾.

Stichhaltig erscheint mir folgender. Schol. Plat. p. 330 Bekker giebt die Notiz: Μέλητος τραγωδίας φαῦλος ποιητής, Ὁρᾷ γένος, ὡς Ἀριστοφάνης Βατράχοις²⁾. 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

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 aesthetischen Feuerprobe, die St. mit unserem Stücke vornimmt, würden die wenigsten aristophanischen Komödien Stand halten, da ihre εὐτράπελος παιδία 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 Hypothesis — 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.

hatte und dessen Haupthelden Meletos, Sannyrion und Kinesias waren; viel Wahrscheinlichkeit hat sie nicht. Aber gehen wir auf das erhaltene Stück ein.

V. 146 ff. zählt Herakles die Verbrecher auf, welche im 152 Schlamme der Unterwelt ihre Strafe abbüssen. Es sind deren gar viele:

εἴ 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 βῆσιν ἐξεγράψατο.

ΔΙΟ. νῆ τοὺς θεούς, ἐχρῆν γε πρὸς τούτοισι κει
τὴν πυρρίχην τις ἔμαθε τὴν Κινησίου¹⁾.

Dass die Verehrer des frostigen Tragöeden Morsimos denjenigen, die so greuliche Verbrechen begangen haben, gleichgestellt werden, ist spasshaft 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. FRitschl²⁾ stellte ihn nach V. 153, so dass Dionysos selbst

1) Wer mit der Technik des aristophanischen Dialogs vertraut ist, wird leicht einsehen, dass 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 εἴ 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, dass dasselbe Zeichen beim selben Aristophanes v. B. zweierlei habe bedeuten können. Gemeint ist in beiden Fällen das ἀντίσιγμα περισστιγμένον; cf. Sueton. ed. AReifferscheidt S. 140, 142.

aus seiner Sphaere zwei Candidaten für den Unterweltschlamm vorschlägt. Aber der zweite ist entschieden von Überfluss und hinkt unangenehm nach; und wenn Aristophanes von Byzanz die Verse 151 und 153 (den V. 152 kennt er nicht¹⁵³ und schreibt V. 153 ἡ πυρρ...) mit Sigma und Antisigma versah, so folgt daraus wohl, dass nach seiner Meinung jeder dieser Verse einzeln trefflich war, beide aber einander ausschlossen, kurz, dass er den einen für eine Dittographie hielt. Das ist das erste Anzeichen einer doppelten Ausgabe.

Eigentlich ist das auch selbstverständlich. Solche ἀπροσδόκητα 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 σπόδει von ihm selbst herrührt. Aus diesem Grunde hat TKock nach V. 663¹⁾ 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 muss es betrachtet

1) Weniger plausibel AvVelsen nach V. 661, wobei Xanthias die Bastonade auf den Bauch nicht durchmachen würde.

werden, wenn Dionysos das Kunstmittel, den von ihm als Schmerzseufzer gebrauchten Namen eines Gottes auf die Reminiscenz einer Dichterstelle zurückzuführen, zweimal hintereinander anwendet ("Απολλων V. 659 und Πόσειδον V. 664)¹⁾. Hier haben wir eine regelrechte Dittographie vor uns; wir 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 Δι', οὐκ ἐμοὶ δοκεῖς. 645
 ΘΕΡ. ἀλλ' εἰμ' ἐπὶ τόνδε καὶ πατάξω. ΔΙΟ. πηνίκα;
 ΘΕΡ. καὶ δὴ 'πάταξα. ΔΙΟ. καὶ πῶς οὐκ ἔπταρον;
 ΘΕΡ. οὐκ οἶδα. τουδί δ' αὖθις ἀποπειράσομαι.

b.

ΞΑΝ. οὐκ οὖν ἀνύσεις; ἱατταταῖ ἱατταταῖ.
 ΘΕΡ. μῶν ὠδυνήθης; ΞΑΝ, οὐ μὰ Δι', ἀλλ' ἐφρόντισα 650
 ὁπόθ' Ἡράκλεια τὰν Διομείους γίγνεται.
 ΘΕΡ. ἀνθρωπος ἱερός. δεῦρο πάλιν βαδιστέον.

b'.

ΔΙΟ. ἰοὺ ἰοὺ. ΘΕΡ. τί ἔστιν; ΔΙΟ. ἱππέας ὀρώ.
 ΘΕΡ. τί δῆτα κλάεις; ΔΙΟ. κρομμύων σφραῖνομαι.
 ΘΕΡ. ἐπεὶ προτιμᾷς γ' οὐδέν; ΔΙΟ. οὐδέν μοι μέλει. 655
 ΘΕΡ. βαδιστέον τᾶρ' ἐστὶν ἐπὶ τονδί πάλιν. 656

c.

ΞΑΝ. οὐδέν ποιεῖς γάρ, ἀλλὰ τὰς λαγόνας σπόδει²⁾. 662

1) Unmöglich kann ich NWecklein beistimmen, der (Phil. 1877, 221 ff.) den Ausruf Πόσειδον dem Xanthias giebt. — 2) 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 αἶμοι 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.

ΘΕΡ. μὰ τὸν Δί', ἀλλ' ἤδη πάρεχε τὴν γαστέρα.	663
ΞΑΝ. οἴμοι. ΘΕΡ. τί ἔστι. ΞΑΝ. τὴν ἄκανθαν ἐξελε.	657
ΘΕΡ. τί τὸ πρᾶγμα τουτί; δεῦρο πάλιν βαδιστέον.	658

c.

ΔΙΟ. Ἄπολλον . . . ὅς που Δῆλον ἢ Πυθῶν' ἔχεις —	659
ΞΑΝ. ἤλγησεν, οὐκ ἤκουσας; ΔΙΟ. οὐκ ἔγωγ', ἐπεὶ	660
ἱαμβον Ἰππώνακτος ἀνεμιμνησκόμην.	661
(ΘΕΡ. κοῦκ ὠδυνήθης; ΔΙΟ. οὐ μά Δί', οὐδ' ἐφρόντισα) ¹⁾ .	

d.

155 ΘΕΡ. οὔτοι μὰ τὴν Δήμητρα δύναμαί πω μαθεῖν	668
ὁπότερος ὑμῶν ἔστι θεός. ἀλλ' εἰσιτον,	669
ὁ δεσπότης γὰρ αὐτὸς ὑμᾶς γνώσεται	670
χῆ Φερσέφαθ', ἅτ' ὄντε κακείνω θεῷ.	

Einen wichtigen Beweis enthält auch das Chorlied V. 1251 — 1260. Dass 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 wollen²⁾; und doch kommt in diesem zweiten Teil der prächtige Ausdruck τὸν βαχχεῖον ἄνακτα als Ehrenbezeichnung für Aischylos vor, den doch niemand gern dem Aristophanes wird absprechen mögen. Ueberhaupt 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 Komödie wissen, so müsste 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 vorzu-

1) Die kleine Lücke nach V. 661 kann sich jeder nach Belieben ausfüllen. — 2) Die Auskunft AvVelsens, zwischen den ersten und den zweiten Teil die VV. 1261 — 63 einzuschalten, macht das Übel nicht geringer und enthält einen starken Verstoß gegen die chorische Technik der Komödie.

ziehen, die Auskunft FVFritzsches durch TKock genügend widerlegt; die 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; wenngleich 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 hieher¹⁾.

Endlich ist auch die Annahme einer doppelten Recension¹⁵³ allein im stande, das Rätsel zu lösen, das der Schluss des Dramas enthält. Pluton fordert den Chor auf, dem scheidenden Aischylos mit den heiligen Fackeln voranzuleuchten

τοῖσιν τούτου τοῦτον μέλεσιν
καὶ μολπαῖσιν κελαδοῦντες.

Statt dessen singt der Chor sechs Hexameter, welche mit keinem der aeschyleischen Lieder etwas zu tun haben²⁾. Was wir uns nach den Worten Plutons zu denken haben, ist klar; sowie die Parodos der Komoedie in die Compositionsweise der Tragoedie hinüberschlug, so sollte auch das Exodion tragisch

1) Bloss bezüglich der V. 1449 f. möchte ich bemerken, dass sie leicht gerettet werden können, wenn man beherzigt, dass die Worte σωθείμεν ἄν in V. 1448 als Dittographie der V. 1450 folgenden σωζοίμεθ' ἄν zu tilgen sind. Auf die Frage des Dionysos antwortet Euripides mit der blossen Protasis, wie V. 1437 f. 1440 f., 1443 f., und Aischylos V. 1463 ff. So entsteht V. 1448 eine Lücke — — —, die leicht so ausgefüllt werden kann, dass die VV. 1449 f. sich bequem anschliessen; also etwa

τούτοισι χρῆσαιμεσθα. ΔΙΟ. πῶς; ΕΥΡ. ὀρθῶς, ἐπεὶ . . .

— 2) TKock meint freilich, die drei ersten Verse könnten in einem der verlorenen Dramen mutatis mutandis gestanden sein; doch würde auch das nicht befriedigen, da der Ausdruck μέλη καὶ μολπαὶ doch etwas ganz anderes erwarten lässt, als drei Hexameter. Der Einfall RArnoldts (die Chorpharten bei Aristophanes 123), dass die Zuschauer sich die versprochenen Lieder hinzuzudenken hätten, empfiehlt sich selbst.

werden; dazu stimmt die absolut unkomodische anapaestische Wechselrede mit gehäufter Katalexis sehr wohl. Würde nun der Text der Komödie mit V. 1527 schliessen, so würden wir genau wissen, dass der Chor als Exodion eine Auswahl aeschyleischer Propompenlieder gesungen habe, die als aeschyleisch in den Text des Dramas nicht aufgenommen worden seien. Also sind es nur die VV. 1528 ff., die störend sind; was liegt demnach näher als die Annahme, dass sie einen anderen Abschluss zur Voraussetzung haben, mithin aus einer anderen Recension stammen als die VV. 1500—1527?

Als Resultat der Untersuchung würde sich demnach ergeben, dass die 'Frösche' an den Dionysien 405 wiederholt worden sind, dass sie zu diesem Zwecke zwar keine Diaskeue, aber doch eine Diorthose erlitten haben, die, ohne den Plan ¹⁵⁷ des Dramas im Wesentlichen zu berühren, doch an einigen Einzelheiten geändert hat, so dass die Komödie 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 Komödie ins vierte Jahrhundert gehört, wo die poetischen Formen theils geschwunden, theils 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 abgefasst ist (V. 504—513); daran schliesst sich das Epirrhematicum (V. 514—519), zwei Tristichen, von denen das eine von dem Chor, das andere von Praxagora gesprochen wird. Auffallend an diesem Epirrhematicum 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 Chorpharie in der ganzen Komödie, 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 epirrhematicen 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 ausfüllten.

- § 6. Hiermit sind alle erhaltenen Parodoi in den Kreis der Betrachtung gezogen. Die Zusammenstellung wird wohl genügt haben, um den Ausspruch KOMüllers¹⁾ über die komischen Parodoi in sein directes Gegenteil umzukehren. Nun wird es am Platze sein, eine Classification derselben zu versuchen.

1) Gr. Literaturg. II² 208 *dieser Chor (der Komödie) singt einziehend die Parodos, welche indes nirgends die Ausdehnung und kunstreiche Form hat, wie in vielen Tragödien.*

Der erste und bequemste Gesichtspunct, der sich darbietet, ist zweifellos der *metrische*. Je nach dem embaterischen Versmass können wir folgende drei Klassen unterscheiden¹⁾:

1) trochaeische 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 Trochaeen war auf die Mesoden beschränkt. Diese Einschränkung ist natürlich nicht zufällig, sondern die notwendige Folge der verschiedenen Ethé der genannten Metra. Der trochaeische Tetrameter ist das Versmass des Laufes und Tanzes, der iambische dasjenige der Eile, der anapaestische dasjenige des feierlichen Processionsschrittes. 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 Alten²⁾ 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

1) Die römischen Zahlen beziehen sich auf die einzelnen Teile der Parodos.

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 συστήματα ἐξ ὁμοίων — 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 aufzugeben.¹⁰⁰ 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 absang¹⁾. Daher begegnen wir ihr in der Parodos nicht selten; 'Acharner' I, 'Wolken' I, 'Ekklesiazusen' I²⁾ sind so componiert, auch 'Ritter' kann hieherbezogen werden — die einzige Parodos, die keine Oden hat —, und von der Parodos

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' begiant die Parodos mit einem Prooimion. — 2) Nämlich wenn man den Ausfall des Antepirrhemas annimmt, s. oben S. 33.

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 chiasmatische 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 einiger-massen 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 ¹⁶¹ Epirrhemmen der Agone — mit Ausschluss der Katakeleusmoi — die Schauspieler allein das Wort führten, der Chor dagegen den stummen, wenn auch nicht teilnahmlosen Zuschauer spielte. In den Parodoi muss das umgekehrte Verhältniss für das natürliche und ursprüngliche angesehen werden. Denn wenn wir beherzigen, dass die ältesten Komoedien keinen Prolog hatten — eine Annahme, die wir mit weit besseren Beweisen stützen können, als mit der Analogie der Tragoedie, — 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' ¹⁾, '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 Phallophorenenumzug 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 gegenüber die ¹⁰² 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.

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

Es ist wiederholt die Frage aufgeworfen worden, ob der § 7. 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 Komödie 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 zurückkehrt¹⁾.

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 163 zu durchwandern und wieder zu verschwinden; 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 berittene²⁾ 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

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 σκηνὴν 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 Aeschyl. Orestea 7) nach § 109 umzustellen. Auf die confusen Notizen der Scholiasten ist natürlich nicht viel zu geben. — 2) Dass sie beritten waren, folgt nicht bloss aus dem Titel der Komödie, sondern viel zwingender aus den Ausdrücken ἐλάτε, κονιορτός, die Demosthenes von ihnen gebraucht. Ob sie freilich alle Chorpartien, namentlich die Parabasen vom Pferde herab vorgetragen haben, ist eine andere Frage.

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

geht mit der wünschenswertesten Genauigkeit die derzeitigen Stationen des Chores an¹⁾.

Da also für die *‘Wespen’* notwendig eine ἀνοδος des Chores auf die Bühne angenommen werden muss, so liegt gar kein Grund vor, sie für die *‘Eirene’* von vornherein zu verwerfen²⁾. Wenn also V. 426 f. allerdings nach dem Ende des ersten¹⁶⁴ Epirrhemas, der besänftigte Hermes zu den Choreuten sagt

ὁμότερον ἐντεῦθεν ἔργον, ὦνδρες. ἀλλὰ ταῖς ἅμαις
εἰσιόντες ὡς τάχιστα τοὺς λίθους ἀπέλκετε³⁾

1) Das hat schon JRichter (proll. S. 70) mit Recht bemerkt. — 2) 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 aus Lakonern, Argeiern, Megarern, Boiotiern, die Leute dagegen, die V. 426 f. sagen, sind reine Athener und sicher dieselben, die auch die übrige Parodos vortragen haben. — 3) TKock (Verisimilia Fl. Jb. Suppl. 6, S. 206 ff.) will

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 νυν, ἀνείπτε τοὺς γεωργοὺς ἀπιέναι

nämlich εἰς ἀγρόν, 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 soll¹⁾, 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
165 Angriff (V. 321—354), den Angriff selbst (V. 355—370) und den Rückzug²⁾. 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,

allerdings ändern (εἰς πάντας), weil εἰσιόντες nicht ἀνίστ. noch προσίστ. 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 εἴσοδος genannt werden könne. — 1) 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. — 2) Die Gründe dieser Einteilung werden zur rechten Zeit dargelegt werden.

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 σιμὸν, οἱ σπουδὴν ἔχω.

Da man nicht annehmen wird, dass die Orchestra selbst landschaftlich decoriert war, so wird man sich unter dem σιμὸν 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 verlegen¹⁾ 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 haben, wie in diesen beiden Komoedien. Hier soll der Versuch gemacht werden, den Absichten des Dichters für die Parabase der 'Nesteia' nachzuspüren. 166

Die 'Thesmophoriazusen' werden gewöhnlich für eines der sinnvollsten, und, was die Motivierung und Entwicklung der

1) S. oben S. 14, A. 2.

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 Chorpatrien der 'Thesmophoriazusen' enthusiasmiert.

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 fraglich¹⁾. 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 ansersehen 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 und dem 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 167 Thesmophoriazusengebet aus der 'Kalligeneia'; 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

1) Die Einfügung der arrhythmischen Worte ζὸν 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.

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 Epirrhema¹⁾ V. 659—664) mit dem Pnigos (V. 665 f.)

πανταγῇ δὴ βῆψον ὄμμα,
καὶ τὰ τῇδε καὶ τὰ δεῦρο
πάντ' ἀνασκόπει καλῶς.

Das übrige enthält wohl die Ode, schwerlich auch die Antode. Was uns vorliegt, ist nur ein Entwurf, der obendrein von den 168 Abschreibern bis zur Unverständlichkeit verstümmelt worden

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

εἴς νυν ἵχνευε καὶ μάτευε ταχὺ πάντα ἐν κύκλῳ,

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

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, εἰ που κάλλος τις ἀνὴρ ἐσελήλυθε,

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, nahher sich trübt und zuletzt in wüster Arrhythmie untergeht ¹⁾.

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 Responsion herstellen möchte, kann ich mich deswegen nicht einverstanden erklären, weil — abgesehen von der Schwierigkeit, diese Responsion durchzuführen — die beiden Teile, die sich darnach entsprechen würden, durchaus heterogener Natur sind.

Der Zwang, auch diese Syzygie unter der Parodos einzu-¹⁸⁹ begreifen, 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 Komödie 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 Thesmophoriazusagebet und dem soeben besprochenen Chorgesang liegen, würden Einschübsel 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

χώρει νυν πᾶς 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 Bühne¹⁾ 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 ...

170

χωρεῖτε
 νυν ἱερὸν ἀνὰ κύκλον θεᾶς.

Das 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 zurückzubeben. Er tut es im zweiten und letzten Embaterion

χωρῶμεν ἐς πολυρρόδους
 λειμῶνας ἀνθεμώδεις κτλ.

und befindet sich von nun an wieder auf der Orchestra. Die γεφυρισμοί 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 liesse; 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, dass der Chor die Orchestra verlassen hätte.

Rücksichtlich der Parodos zerfallen somit die Komödien 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 Komödie, ist auch die Zeit der

an dem Chortanz in der Orchestra sollten Teil genommen haben, ist undenkbar; dass 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. — Dass übrigens der φιλακόλυθος Dionysos ist und nicht Xanthias hat AvVelsen z. d. St. mit Recht gegen AvLeutsch und TKock bemerkt. Dionysos meint, dass 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 συμπρόσπειπέ με Folge zu leisten.

reichsten Entwicklung der Parodos; sie umfasst die Jahre 422 — 405 und die sechs Dramen 'Wespen', 'Eirene', 'Vögel', 'Ly-sistrate', 'Thesmophoriazusen' ('Nesteia') und 'Frösche'. Das 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.

- § 8. Ehe wir die Parodos verlassen, empfiehlt es sich, ihre 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 eine Rechtfertigung; die beiden letzten boten sich von selbst dar als willkommene Namen für Glieder, die noch keinen Namen hatten; die beiden ersteren ersetzen die geläufigeren Namen Strophe und Antistrophe; wir werden auch weiterhin den Ausdruck Ode immer im Zusammenhang mit der epirrhematischen, Strophe im Zusammenhang mit der episdischen Composition brauchen. Die beiden anderen notwendigen Teile des Agons, das Pnigos und den Katakeleusmos, finden wir in der Parodos nur als facultative wieder. Ein trochaisches 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 ¹⁷² 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'¹⁾. 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 werden²⁾.

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

1) Deren Antepirrhema ohnehin von ENesemann (de episodiis Aristophaneis S. 51) als eine Art Agon betrachtet wird. Mit Unrecht; denn weder ist der trochaeische 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 epirrhematischen Composition. — 3) Als Characteristicum der mesodischen Tetrameter ist oben angegeben worden, dass sie im Versmass mit den Epirrhemen nicht übereinstimmen dürfen.

'Lysistrate' I¹⁾), das Epirrhematicum in 'Acharner' I, 'Lysistrate' 173 (Binnenparodos) und 'Ekklesiazusen' II. Das letztere, allerdings, mit einer kleinen Modification; während im Agon das Epirrhematicum im Versmasse des gewöhnlichen Dialogs geschrieben ist, richtet es sich in der Parodos nach den Epirrhemen; nur in 'Ekklesiazusen' II, wo das Epirrhematicum von den Epirrhemen durch eingeschobene Trimeter der Praxagora getrennt ist, hat es sein besonderes, anapaestisches Versmass. Der Regel nach gehören beide Tristichen des Epirrhematicums dem Chore, ebenso wie sie im Agon den Agonisten gehören; eine Ausnahme macht wiederum das Epirrhematicum der 'Ekklesiazusen', das auf Praxagora und den Chor verteilt ist²⁾).

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 heterorhythmisch ist, wie in 'Acharner' II, können wir es Kommation nennen; meistens jedoch stimmt es im Versmass 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.

§ 9. Es erübrigt uns noch, ehe wir zur Parabase übergehen, gewisse tetrametrische Partien zu berücksichtigen, die zwar mit der Parodos des jeweiligen Stückes nichts zu tun haben,

Diese Regel wird bestätigt durch den zweiten Teil der Wespenparodos; die Epirrhemen sind anapaestisch, die Mesoden trochaeisch. 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. — 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.

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 Parachoregems von Marschmusik begleitet wird; in solchen Fällen schlägt auch das Metrum um und der Trimeter wird durch einen embaterischen Vers — in den erhaltenen Beispielen regelmässig durch den anapaestischen Tetrameter — ersetzt. In der Tragoedie vertritt bekanntlich der anapaestische Dimeter seine Stelle, und in der Komödie 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 aufzufassen¹⁾. 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 Propyläen 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 dass hier die Tetrameter sehr bald wieder in Trimeter übergehen. Dass damit auch die Musik aufhörte, ist nicht denkbar; V. 667 zeigt sich ja erst die Nachtigall. Vielmehr wird anzunehmen sein, dass sie bis V. 675 weiterging, ohne dass der Dialog auf sie Rücksicht nahm.

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

Dasselbe wird wohl auch für V. 1073 f. der 'Lysistrate' angenommen werden müssen. Die Anapaeste begleiten den Einzug der lakonischen Gesandten auf die Bühne. Dass 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.

Von derselben 'Lysistrate' gehören auch noch die VV. 1108 ¹⁷⁵ — 1111 hieher, vier anapaestische Tetrameter, mit welchen der Chor die eintretende Lysistrate begrüßte.

§ 10. Wenn das Lieblingsthema der Aristophaniker, die **Parabase**, 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 Komödie, 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.

176

I. 'ΑΠΙΑΑ.

a. Kommation

freie Metra

b. Parabase

Tetrameter, meist anapaestische

c. Pnigos

anapaestische Dimeter.

II. Epirrhematische Syzygie.

a. Ode

a' Antode

freie Metra

b. Epirrhema

b' Antepirrhema

trochaeische Tetrameter

c. Pnigos

c' Antipnigos

trochaeische Dimeter.

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 ἀνέπαυστοι 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)¹⁷⁷ drückt den Abscheu des Chors 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 *Διᾱλλαγή* angerufen. Das Antepirrhema verweilt, im Gegensatz zum Epirrhema, beim schönen Bilde der künftigen Friedensseligkeit. — Wir vermissen sonach die *ἀπλᾶ* und die Pnige; 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 betrachten¹⁾. 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 eurythmisch²⁾ von den acht paeonischen Tetrametern absondert. Es ist daher wohl möglich, dass er in zwei Dimeter zu schreiben und als kleines Pnigos zu betrachten ist³⁾.

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.

C. 'Ritter'. *Hauptparabase* V. 498—610. Kommation: anapaestische Dimeter mit Binnenkatalexis ¹⁾. 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 Komödien aufgeführt habe; im Pnigos bittet er um Beifall für das gegenwärtige Stück. Ode: die Ritter fühlen sich wieder als Ritter und rufen ihren Schutzgott Poseidon Hippios
 178 an. Epirrhema: die Vorfahren werden gepriesen im Gegensatz zu den Zeitgenossen, bei denen Eigennutz den Patriotismus überwiege. 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 ἀπροσδόκητον, das fortan für die parabatischen 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 Kleonymos verhöhnt. Das Antepirrhema schildert die fingierte Ratssitzung der Trieren, die mit einem Misstrauensvotum für Hyperbolos schliesst. — Es fehlen die ἀπλᾶ und die Pnige.

E. 'Wolken'. *Hauptparabase* V. 510—626. Im Kommation — Anapaeste und Choriamben ²⁾ — wird Strepsiades verabschiedet und zu seiner Lernbegierde beglückwünscht. In der Parabase i. e. S. beklagt sich der Dichter über die schlechte

1) 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 Pnige verpönt ist. — 2) Auch in diesem Wechsel des Versmasses wollte man den Einfluss der Diaskeuē wahrnehmen; aber der Umschlag des Rhythmus kommt im Kommation auch sonst noch vor; cf. G, J.

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 — ausser V. 1113 f., einem dikatalektischen Tetrameter, der zum Kom-¹⁷⁹ 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. Dass an der Verstümmelung dieser Parabase die Diaskeue schuld ist, wird allgemein anerkannt.

G. 'Wespen'. *Hauptparabase* V. 1009—1121. Im Kom- mation — 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 eintreten zu können. Das Epirrhema belehrt das Publicum, was es mit der Wespengestalt des Chors für eine Bewandtnis 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 trochaeischen Tetrameter. Die Parabase i. e. S. feiert wie gewöhnlich die Verdienste des Dichters um die Bühne und die Stadt; daher, heisst es im Pnigos, ist ihm auch diesmal der Sieg zuzusprechen. Die Oden beginnen sehr feierlich, lenken aber dann ἀπροσδοκῆτως auf Karkinos und Melanthios ein. Die Epirrhemen mit ihren Pnige sind ausgeblieben.

180 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 ἀπλᾶ fehlen.

L. 'Vögel'. *Hauptparabase* V. 676—800. Das Kommation 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 verheissen, 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 stattfinde. — In dieser Arbeit werden unfrucht- 181 bare 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 abge-sondert 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; ¹⁸² im Epirrhema wird der schlechte Charakter derselben geschildert, die nicht einmal mit den Nachbarn Frieden halten können.

Der Parabase fehlen die ἀπλᾶ und die Πνιγε.

O. 'Thesmophoriazusen' V. 785—845. Das Kommation besteht nur aus einem anapaestischen Tetrameter¹⁾. 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 Πνιγος vervollständigt die Beweisführung. Von der epirrhematischen Syzygie ist nur das eine Epirrhema vorhanden, das den Ausfall auf Hyperbolos

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.

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 hat z. B. *J* mit *F* gar nichts gemein. Unter solchen Umständen ¹⁸³ liess 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 R Westphal¹⁾ 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. Während 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

1) Proll. z. Aesch. 31 ff.

‘Würdigung’ der Parabase erwarten, und ich muss mich immerhin darüber aussprechen, warum ich keine zu geben im Stande bin. Suchen wir uns einerseits des Eindruckes 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 *νῦν αὐτε λέω πρόσχετε τον νοῦν*, 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 ausserhalb 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 Komödien 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.		1345 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.				1053 ff. Nebenparab.	
'Lysistrate'		'Thesmophoria- zusen'		'Frösche'	
253 ff. Parodos		295 ff. Parodos		324 ff. Parodos	
647 ff. Agon		531 ff. Agon		675 ff. Parabase	
614 ff. Parabase		785 ff. Parabase		895 ff. Agon	
				'Ekklesiazu- sen'	
				285 ff. Parodos	
				571 ff. Agon	
				1155 ff. Parabase	

Beherzigt man nun, dass die trimetrischen Partien anerkanntermassen jüngeren Ursprungs sind, und dass naturgemäss Agon und Parabase in der Urkomödie nur je einmal vertreten waren, so stellt sich nach der Mehrzahl der angeführten Beispiele die Aufeinanderfolge der Glieder in der dreigetheilten Urkomödie also heraus: Parodos — Agon — Parabase. Es ist demnach die Parabase ihrer ursprünglichen Bedeutung und Bestimmung nach nicht sowohl ein Zwischenact, als vielmehr der Epilog der Komödie.

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 Komödie einen

Sinn. Sodann das παραβαίνειν des Chors, 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 Komödie, so begreift sich das ἀποδύναι leicht; die Handlung ist zu Ende, die Costüme überflüssig. In den Zeiten der aristophanischen Komödie 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 Komödie aufgefasst, so schwindet jedes aesthetische Bedenken ihr gegenüber. Damit habe ich mich der Pflicht entbunden, ihr Vorhandensein in der aristophanischen Komödie vom aesthetischen Standpunkte zu rechtfertigen. 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.

- § 12. Durch die eben begründete Hypothese über die Stellung der Parabase in der ursprünglichen Komödie wird auch noch ein anderer Umstand erklärt — dass nämlich die aristophanische Komödie 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 $\mu\alpha\iota$ tilgt; dann haben wir rhythmische Responsion ($\cup - \cup - \cup - \cup - \cup - \cup - \cup - \cup -$), 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 $\alpha\lambda\lambda' \epsilon\psi\acute{o}\mu\epsilon\sigma\theta\alpha$ $\sigma\eta\nu \chi\acute{\alpha}\rho\iota\nu$ | $\tau\acute{\eta}\nu\epsilon\lambda\lambda\alpha \kappa\alpha\lambda\lambda\acute{\iota}\nu\iota\kappa\omicron\varsigma \acute{\alpha}$ - | $\delta\omicron\nu\tau\acute{\epsilon}\varsigma \sigma\epsilon \kappa\alpha\iota \tau\omicron\nu\nu \acute{\alpha}\sigma\kappa\omicron\nu$ lässt uns vermuten, dass die Exodos damit noch nicht zu Ende war; warum sind die vom Chor in Aussicht gestellten Lieder mit $\tau\acute{\eta}\nu\epsilon\lambda\lambda\alpha \kappa\alpha\lambda\lambda\acute{\iota}\nu\iota\kappa\omicron\varsigma$ nicht in den Text aufgenommen? Ich denke, weil sie nicht von Aristophanes selber gedichtet, sondern
 188 fremdes Eigentum und vom Dichter — in loyalster Weise natürlich — herübergenommen waren, etwa wie die $\epsilon\mu\beta\acute{o}\lambda\iota\mu\alpha$ der späteren Tragoedie. Am nächsten liegt es, hier an das $\text{'}\text{Αρχιλόγου μέλος φωνᾶεν Ὀλυμπία}$ 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 Chors, das sich auch metrisch mit dem obenangeführten Pnigos der Acharnerexodos deckt (λέγειν, λέγειν κέλευέ μοι, | κλύων γάρ ὦν σύ 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
ὅμως ἔχει τερπνόν τι καὶ καμφοδίκον.

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 περσέπολιν 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 Abzugsglieder singen lassen, und ebensowenig in der 'Eirene'. Die Exodos ist sehr lang; bis V. 1304 gehen ¹⁸⁹ 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 Komma (bis V. 1725), dann ein anapaestisches Hypermetron,

daran sich das erste Exodion, ein Hymenaios schliesst (bis V. 1742). Durch das Anthypermtron (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 Chors folgt. Damit ist die Exodos beendet, wir vermissen nichts.

Schwieriger ist die Auffassung der 'Lysistrate'-Exodos. Dass 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 Athenerschors 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 πέπαισται μετρίως ἡμῖν ὡς ὦρα δὴ 'στι βαδίζειν.

τῷ Θεσμοφόρῳ δ' ἡμῖν ἀγαθὴν τούτων χάριν ἀνταποδοῖτεν.

Des Dichters Meinung war also, dass 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 'Ek-klesiazusen'. Die vier Verse, die auf die Parabase folgen (1164—1167), sind deutlich als trochaeische Tetrameter zu ¹⁹⁰ erkennen; daran schliesst sich das μέλος μελοδοειπνικόν 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 ἄδοντας ἐπεσθαι.

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 Versmass derselben können wir die Exodoi einteilen in

1) anapaestische: 'Wolken', 'Wespen', 'Eirene', 'Thesmophoriazusen', 'Plutos'.

2) iambische: 'Acharner', 'Vögel', 'Lysistrate'.

3) trochaeische: 'Ekklesiazusen' ¹⁾.

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 Schlusstanz des Chors begründet, welche der Schol. zu Wesp. 1536 bezeugt: εἰσέρχεται ὁ χορός ὀρχούμενος, οὐδαμῶς δὲ ἐξέρχεται. Ausser den 'Wespen' bilden auch noch die 'Ekklesiazusen' eine Ausnahme; hier ist sogar der Tanz zu bestimmen, wenn anders CGCobet mit seiner Conjectur ὑπαποκινεῖν (für ὑπανακινεῖν) Recht hat. Über den ἀπόκινος, eine ὀρχησις φορτική, cf. Schol. zu Ritt. 20; Athen. 14, 629 C; Poll. IV, 101.

ZWEITER THEIL.

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 praecisere 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 Komödie mit der Tragödie zusammen einer wissenschaftlichen Prüfung unterworfen wird; die Ergebnisse des ersten Theiles 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 Komödie 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 vereinzelte Blöcke, die dem Baumeister zur Verfügung gestellt werden, sondern ein ganzer wohlgefügtter 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 Chors 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 GHermann¹⁾ sich anlehnend, RArnoldt²⁾ gedacht. Ihre Be-

1) De choro Vesperum. Das Nötige über und gegen diese Schrift hat RArnoldt (Chorpartien S. 1 ff.) gesagt. — 2) In drei kleineren Abhand-

teilung 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
 251 Prüfung zu unterwerfen ist hier um so mehr angezeigt, als die Resultate RArnoldts eine gerechte Würdigung noch nicht erfahren haben¹⁾).

Die Annahme, dass 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, dass die Komödie Nachbeterin der Tragödie gewesen sei, noch niemand entgegengetreten war, so lag es nahe, auch bei ihr den Einzelvortrag wenigstens als wahrscheinlich vorauszusetzen. Für uns ist freilich gerade diese Analogie eine schlechte Empfehlung, falls es mir gelungen ist, durch das Dargelegte den Leser von der Ureigentümlichkeit der komischen 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 NWecklein²⁾ für mich wenigstens überzeugend dar-

lungen; zuletzt zusammenfassend: 'die Chorpartien bei Aristophanes scenisch erläutert'. — Nur in einem Fall (Fr. 397—413) lässt er die Zygä paarweise auftreten; doch ist dieser Fall bereits durch das S. 145 ff. Gesagte erledigt. — 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

getan — 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 Komödie mittlerweile starke Wurzeln gefasst; wir nehmen ihm nichts an Lebenskraft, 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 Namensnennung — sprechen, wo sie vorkommen, gegen die Annahme eines Gesamtvortrags.* Das gebe ich von Herzen zu. Wer z. B. glaubt — und es giebt solche ¹⁾ — dass Verse wie

ὦ Στρυμῶν Κορυβαῖ, βέλτιστε συνδικαστῶν
Εὐεργίδης ἄρ' ἔστι που ἵταῦθ' ἢ Χάβης ὁ Φλυεύς;

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 sekundäre Bedeutung hat. — 1) JRichter, Vespae, prol. S. 64 f. Auch hier spukt natürlich die unselige aristotelische Definition der Parodos.

vom Gesamtchor vorgetragen worden seien, darunter also auch von Strymodoros, Euergides 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 *ἐνὰ ἄγχυρα* RArnoldts. Die Auf-
 253 *förderungen, 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*¹⁾. Unmöglich, in der Tat? Wenn der Führer einer Compagnie in schnellem Marsche, wobei begreiflicherweise 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 ἱππῆς, παραγένεσθε· νῦν ὁ καιρός· ὦ Σίμων,
 ὦ Παναίτι', οὐκ ἔλατε πρὸς τὸ δεξιὸν κέρας;
 ἄνδρες ἐγγύς· ἀλλ' ἀμύνου, κάπαναστρέφου πάλιν.
 ὁ κονιορτός δ' ἦλος αὐτῶν ὡς ὁμοῦ προσκειμένων.
 ἀλλ' ἀμύνου καὶ θίωκε 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 Gewicht²⁾;

1) S. 7, mit besonderer Bezugnahme auf die Parodos der 'Wespen'. —

2) Anderswo (die chorische Technik des Euripides S. 140) sagt RArnoldt

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 Fülle auf. Eins scheint er mir aber mit Recht hervorzuheben; dieselbe Person, welche die auf S. 72 ausgeschriebene Frage an Strymodoros gerichtet hat, kann nicht zugleich die Antwort πάρεσθ', ὃ δὴ λοιπὸν γ' 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 Partien in 24 bzw. 48 ('Wespen', 'Eirene') oder 12 ('Lysistrate'-Parodos, 'Thesmophoriazusen' 'Ekklesiazusen') Kommata ein, die der einfachen, oder doppelten, oder halben Anzahl der Choreuten entspricht. Dabei ergiebt sich die auffallende Erscheinung, dass die metrische Gliederung der Partien 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

freilich: die wiederholte Einschränkung 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.

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' ¹⁾). Was 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 πρᾶγμα ἀκούσατ', ἀλλὰ μὴ κεκράγατε
νῆ Δί' ἐς τὸν οὐρανὸν γ', ὡς τόνδ' ἐγὼ οὐ μεθήσομαι ²⁾).

Aber sollte es RArnoldt wirklich entgangen sein, dass der Gebrauch von νῆ Δία in negativen Sätzen absolut ungr Griechisch

1) Wie viel Sinnesabschnitte bilden z. B. die Worte des Chors (Wesp. 309 ff.) ἀπαπαῖ, φεῦ, ἀπαπαῖ, φεῦ, μὰ Δί' οὐκ ἔγωγε νῶν οἷδ' ὁπόθεν γε δειπνον ἔσται? Bei RArnoldt zwei. Warum nicht drei, oder vier, oder fünf? — 2) 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 μεθίσθαι überhaupt 'aufgeben' bedeutet. Zur Wendung vgl. auch Ach. 340.

ist? Und damit ist auch bloss ein Komma weggeschafft; es bleiben noch drei überzählige. Diese giebt RArnoldt dem Koryphaeos, der sie *ausser 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 $\mu\eta\delta\alpha\mu\omega\varsigma$, $\omega\chi\alpha\rho\nu\iota\sigma\iota$ dem Chor, so dass jetzt ein Komma gar unter drei Choreuten verteilt wird¹⁾. Jetzt ist die ganze zweite Parodos mit Ausnahme des Kom-²⁵⁶ mations 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 aufgibt, wonach in antistrophischen Partien Personenwechsel an derselben Stelle stattzufinden pflegt²⁾ — in je 6 Kommata zerstückeln; damit ist der erste Turnus fertig. Der zweite ist leicht herzustellen, da man ja das $\tilde{\omega}\ \epsilon\iota\alpha\ \epsilon\iota\alpha\ \epsilon\iota\alpha\ \pi\acute{\alpha}\varsigma$ ad libitum fort-

1) Eine unnötige Gewaltsamkeit; warum spaltet RArnoldt nicht lieber das Distichon 311 f. in zwei Kommata? — 2) 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?

gesetzt 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. 323 b) 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 *ausser der Reihe* sprechen. — In der 'Lysistrate' II¹⁾ haben wir 34 (richtiger 35) Kommata, 17 auf jeden Halbchor; ²⁵⁷ RArnoldt kann diese Zahl nicht brauchen, er 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 bringen²⁾.

1) Wo RArnoldt obendrein den Fehler begeht, dass er V. 350 f. zur Nebenparodos zieht, während sie metrisch zum Folgenden gehören. —

2) 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 Strohalm 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

αὐτό γάρ μοι γίγνεται;
τῆς θεοῖς ἐχθρᾶς πατάξαι τῆσδε γράδος τὴν γνάθον.

Es wird ihm geantwortet

οὐκ ἄρ' εἰσιόντα σ' οἶκαδ' ἢ τεκοῦσα γνῶσεται.

Wer spricht das? — doch wohl sein Vis-à-vis, die sechste Alte, deren Backe er bedroht hat? Nein! die erste, vom anderen Ende.

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 Mund des Koryphaios Luft machte; aber in diesem Falle — ²⁵⁸ 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.... Διόνυσσε, πίνεις οἶνον οὐκ ἀνθρώπιαν. Mit Recht erklärt sich RArnoldt (S. 168) dagegen.

Dass die Behandlung der Frage bei WChrist¹⁾ einen

1) Teilung des Chors im attischen Drama, in: Abh. d. Akad. d. Wftn. zu München XIV, (1877) S. 159 ff.; zusammengefasst: Metrik² S. 663 ff.

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 Zyga oder deren Vormänner (diese Alternative lässt WChrist immer offen) denken¹⁾; andererseits stehen viele Parabasen dem entgegen; ebenso lässt der Umstand, dass viele parabatistische Oden (durchgeführt an den 'Wolken') aus vier Perikopen bestehen, sowie dass alle parabatistischen Epirrhemen aus $4 \times n$ Versen bestehen, den Gedanken aufkommen, dass bei deren Vortrag die Stoichoi in Anspruch genommen waren²⁾; 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 στοιχούς* üblich gewesen sein, und selbst von den aristophanischen Komödien mag z. B. die 'Eirene'³⁾ 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 FBamberger⁴⁾ für den Vortrag der Chorgesänge § 3. das Gesetz aufgestellt worden; *commos, qui colloquii saepe partes habent, vel propterea a singulis choreutis cantatos esse*

1) A. O. S. 164 ff. Übrigens sind es nur drei Parabasen, welche diese Teilbarkeit aufweisen, nämlich 'Acharner' (6×6), 'Ritter' (6×6) und 'Eirene' (7×6) und auch diese nur dann, wenn man die Dimeter der Pnige in Tetrameter schreibt, was doch höchste Willkür ist. — 2) A. O. S. 163, 209 ff. — 3) S. 164 ff., hier namentlich weil die Epirrhemen dialogischen Charakter haben. Aber das Gespräch wird ja doch bloss referiert! — 4) Opusc. S. 4.

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—477¹⁾. 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 Oden umfasst. Das zweite Gesetz nimmt auf die Metra, den ²⁸⁰ 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

1) Übrigens gehören alle durch Mesoden unterbrochenen Oden dahin, und streng genommen fast alle Oden, da sie doch auch Anreden an die Schauspieler enthalten.

vier Strophen zu sechs Versen¹⁾, 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 Dionysos²⁾ 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 Ephyinnien beteiligt haben, die vielleicht aus blossen Interjectionen bestanden und daher in den Text nicht aufgenommen wurden³⁾.

261 Dies zur Erklärung meines Gesetzes; doch wird der Leser mit Recht nach seiner Begründung fragen. Diese ist im Geiste der antistrophischen Responsion 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

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 Verteilung RArnoldts (S. 159), der je die eine Strophenhälfte dem Koryphaos, die andere dem Gesamtchor giebt, allerdings entgegen; doch darf ich behaupten dass meine Annahme naturgemässer ist. Wir werden in die Urzeit der Komödie, 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.

Verworrenen machen. Das war den Alten ebenso wohlbekannt wie uns ¹⁾).

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 ²⁾). Sehr lehrreich ist der Vergleich dieses Amoibaions mit Ach. 1008 ²⁶² —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, dass 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 ³⁾) 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.

1) Aristot. probl. XIX, 15 fragt, warum die Dithyramben, als sie mimetisch wurden, die antistrophische Composition aufgaben: αἴτιον δὲ ὅτι τὸ παλαιὸν οἱ ἐλευθεροὶ ἐχόρευον αὐτοὶ πολλοὺς οὖν ἀγωνιστικῶς ᾄδειν χαλεπὸν ἦν, ὥστε ἐναρμόνια μέλη ἐνῆδον· μεταβάλλειν γὰρ πολλὰς μεταβολὰς τῷ ἐνὶ ῥῥον ἢ τοῖς πολλοῖς, καὶ τῷ ἀγωνιστῇ ἢ τοῖς τὸ ἦθος φυλάσσουσιν· διὸ ἀπλούστερα ἐποίουν αὐτοῖς τὰ μέλη, ἢ δὲ ἀντίστροφος ἀπλοῦν· ἀριθμὸς γὰρ ἐστὶ καὶ ἐνὶ μετρεῖται. — 2) Das nimmt auch RArnoldt (a. O. S. 119) an, allerdings auf Grund des FBamberger'schen Gesetzes, das ihn zwingt, auch für die folgenden Chorika Einzelvortrag zu statuieren. — 3) und JRichter, dessen Verteilung hier übrigens ganz willkürlich ist.

Eir. 459—472 = 486—499 ist die Entsprechung genau, wenn man¹⁾ nur berücksichtigt, dass in den ersten Zeilen das antwortende ὦ εἰς dem Chor gehört. Dagegen haben wir Vög. 406 ff. ein Amoibaion, in dem jeder Frage des Chors die Antwort des Kuckucks antistrophisch entspricht²⁾; es ist also ein Choreut, der mit dem Kuckuck verhandelt.

Doch ist das bloss 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 Princip, 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?

Dass der Chor den Urkern der Komoedie wie der Tragödie gebildet hat — das steht fest, und damit ist auch das höhere
 268 Alter der Parabase über der aristophanischen Form des Agons³⁾, 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.

1) Mit JRichter. Auch gegen die Verteilung RArnoldts (S. 66 f.) würde sich, abgesehen von den Einzelchoreuten, nichts einwenden lassen. — 2) Nach TKocks einzig richtiger Verteilung. — 3) Nicht über dem Agon überhaupt.

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 Chor¹⁾, 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 wird²⁾; im Notfall liesse er sich durch den Hinweis auf die Epirrhemen der Wespenparodos, oder auf das Verhältnis der Katakeleusmoi zu den Oden³⁾ 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; ebensowenig ist die Überschrift gerechtfertigt, die ich diesem 201. 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 orchestrische Eigentümlichkeit; die Strophe entsprach der Wendung der Sänger

1) Ich sage mit Absicht nicht: vom Gesamtchor. — 2) Wer freilich die aristotelische Definition der Parodos als der πρώτη λέξις ὅλου τοῦ χοροῦ in dieser Form auf die Komödie anwenden will, die wird sich nicht überzeugen lassen. — 3) CMuff, über den Vortrag S. 15 ff.; RArnoldt a. O. S. 115 ff.

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 Atilius¹⁾: 'Olim carmina in deos scripta ex his tribus constabant: circumire aram a dextra strophon vocabant, redire a sinistra antistrophon, 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 gilt²⁾, sowie in der attischen Tragödie wieder. Dass 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, dass in Lyrik und Tragödie sowohl die Strophe wie auch die Antistrophe vom selben, also wohl vom gesamten Chor gesungen wurde³⁾.

285 Die Namen Strophe und Antistrophe — echte Epoden sind nicht nachweisbar — begegnen uns freilich auch in der aristophanischen Komödie — d. h. in der heliodoreischen Kolo-metrie; aber für den Leser dieser Zeilen bedarf es nicht erst des Nachweises, dass sie mitsamt der ganzen Nomenclatur der Tragödie 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.

1) p. 295 Keil; cf. Marius Victorinus I, 16, 2; Schol. Eur. Hec. 647. WChrist, Teilg. d. Chors S. 199. — 2) τὰ τρία Στρησιχόρου; Zenob. in EMiller Melanges I, 23. Cf. übrigens OCrusius, Anal. crit. in paroem. gr. 97 A1. — 3) Auf die Frage nach der Verwendung der Chormassen in der Tragödie komme ich unten (§ 5) zurück.

Wir finden sie auch — und zwar im Herzen der Komödie, im einzigen Teil, für den uns ein Bruchstück echter Nomenclatur erhalten ist. Die lyrischen Teile der Parabase heissen nicht Strophe und Antistrophe — sie heissen ᾠδή und ἀντᾠδή¹⁾. 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 ἀντᾠδή. Was bedeutet ἀντᾠδεῖν? Doch wohl 'singend antworten'. So wenn sich Echo bei Aristophanes (Thesm. 1059) λόγων ἀντᾠδός nennt; oder wenn anderwärts (Ekkl. 887) das Mädchen der verliebten Alten zu ἀντάσσεσθαι verspricht. Wie also in den Wörtern στροφή und ἀντίστροφος die Forderung ausgesprochen liegt, dass beide Lieder von denselben Personen gesungen werden, so lassen die beiden Ausdrücke ᾠδή und ἀντᾠδή 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 ἀντάδειν gerade mit Beziehung auf die Antichorie angewandt finden²⁾. Das bestätigt uns ferner Aristarch, wie RArnoldt³⁾ hübsch nachweist, und die auf diesen Gelehrten zurückgehenden Personenbezeichnungen der besten Handschriften, die in vielen Fällen die parabatischen 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

1) Daneben freilich στροφή und ἀντίστροφος. — 2) IV. 107. . . . καὶ ἡμιχόριον δὲ καὶ διχορία καὶ ἀντιχόρια. ἔοικε δὲ ταῦτόν εἶναι ταῦτ' ἃ τρία ὀνόματα· ὅπῃ γὰρ ὁ χορὸς εἰς δύο μέρη τμηθῇ, τὸ μὲν πρᾶγμα καλεῖται διχορία, ἑκατέρω δὲ ἡ μοῖρα ἡμιχόριον, ἃ δὲ ἀντάδουσιν, ἀντιχόρια. Ich habe freilich das Pragma Antichorie genannt, weil ich den Ausdruck Dichorie für die andere Erscheinung — die erst in der üppigsten Blüte der Komödie 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 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).

heisst, dass beim Vortrag der διπλᾶ die Choreuten sich ἀντιπρόσωπον ἀλλήλοις stellen, 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 gaben 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 Verhältniss 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 σθ' 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 κλῖμαξ für die Entwicklung der ganzen Front zu eng war — ist der Taxiarch, d. h. der Koryphaios¹⁾. Der Standort des rechten Halbchores hiess schlecht-

287

1) Anders FWieseler (Advv. in Aesch. Prom. et Ar. Av. 93 f.); nach ihm spricht der Koryphaios als Stratarch diese Worte. Die Frage ist eigentlich höchst gleichgültig; wenn wir uns aber einmal auf solche Dufftleien 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.

hin τὸ δεξιὸν κέρας, daher ruft Demosthenes (Ri. 243) dem Chore zu

ὦ Σίμων

ὦ Παναίτι', οὐκ ἐλάττε πρὸς τὸ δεξιὸν κέρας;

Er wendet sich begreiflicher Weise an den Halbchor, der zuerst erscheinen musste; Simon ist der Hipparch, d. h. der Koryphaeos, Panaitios sein Parastat, der Führer des zweiten Stoichos. Mit der Antichorie hängt auch wohl die Notiz Aelians (?) zusammen (Fgm. 286 Hercher) Ἀριστόγονος οὖν Διονύσου μύσσης, λαμπαδεύεσθαι μέλλων εἶτα μέντοι τὰ δεξιὰ παρείθη μέλη, die, wie man aus der Erwähnung der Lampas schliessen kann, uns in den Komos der Anthesterien¹⁾ 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 ἀσπίσιν²⁾
ἀρίστερ' 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 Vortrag durch den Gesamt- 268

1) S. AMommsen, Heortologie S. 355. — 2) Versteht jemand TKocks Erklärung 'ἀσπίδες sunt ordines militum'? Der Dichter sagt, 'rechts erscheint bei ihm links wie...' im Spiegel, würden wir ergänzen. Und dass ἀσπίς 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 κάτοπτρον, dessen Gebrauch für weibisch galt.

chor 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.

Dass die Antode der zweiten Syzygie der 'Acharner' (V. 566 ff.) bloss von einem Halbchor, bezw. dem Führer eines solchen vorgetragen wurde, geben selbst die Skeptiker zu. Die Entzweiung des Chors 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, muss 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 Rhesis 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 vorgetragen¹⁾; das folgende ἀπλοῦν, soweit es dem Chor gehört²⁾, vom Koryphaios, der zugleich

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), 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.

Führer des rechten Halbchors war. Seine Worte (V. 271 f.)

ἀλλ' ἐὰν ταύτῃ γε νικᾷ, ταυτῇ πεπλήξεται,
ἣν δ' ὑπεκκλίνῃ γε δευρί, τὸ σκέλος κυρηβάσει

sind zwar verderbt¹⁾, 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'²⁾. 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 Einzel-

1) Fehlerhaft ist sicher νικᾷ, was im Widerspruch steht mit πεπλήξεται; denn dass unter ταύτῃ und ταυτῇ dasselbe zu verstehen ist, ist wohl klar. Wir erwarten den Begriff 'sich wendet, durchzuschlüpfen versucht'. Zu ergänzen ist übrigens sicher nicht πάλῃ, da dann das folgende δευρί keinen Sinn giebt; vielmehr hat ταύτῃ die gewöhnliche adverbielle Bedeutung. — 2) πάρεσθ' bedeutet doch wohl πάρεστι, nicht πάρεστε.

choreuten 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) 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 ἀλλ' ὦ τῆς ἡλικίας ἡμῶν τῆς αὐτῆς συνθιασῶτα,
729 πιθοῦ, πιθοῦ λόγοισι, 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 Halbchors und Koryphaios. Ihm gehörte jedenfalls das Prooimion (V. 254); der von ihm angeredete Drakes, der βᾶδην 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 ²⁷¹ (V. 307—311) den Genossen seinen Kriegsplan mit; im Antepirrhema wies Drakes seinen Viertelchor an; die Schlussverse 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) Stratyllis¹⁾ war; die vom rechten Viertelchor mit Nikodike Angeordnete, wird also die vierte Kraspeditin gewesen sein. Im dritten Teile der Parodos haben die Halbchöre sich zu einander gewendet, so dass die Kraspediten andere Parastaten bekommen haben; daher redet Laches seinen Parastaten (V. 356) mit Phaidrias an; dass die Parastatin der Stratyllis Rhodippe hiess, erfahren wir aus V. 370. Daher wird die Aufstellung des Chors folgende gewesen sein:

12.	10.	8.	6.	4.	2.
Zwölf- ter →	Zehn- ter →	Strymo- doros →	Sechs- ter →	Vier- ter →	Philur- gos →
↓	↓	↓	↓	↓	↓
11.	9.	7.	5.	3.	1.
Elf- ter →	Neun- ter →	Dra- kes →	Fünf- ter →	Phai- drias →	La- ches →
↓	↓	↓	↓	↓	↓
↑	↑	↑	↑	↑	↑
11.	9.	7.	5.	3.	1.
Elf- te →	Neun- te →	Niko- dike →	Fünf- te →	Rhod- ippe →	Stratyl- lis →
↑	↑	↑	↑	↑	↑
12.	10.	8.	6.	4.	2.
Zwölf- te →	Zehn- te →	Ach- te →	Sechs- te →	Vier- te →	Zwei- te →

1) Ganz richtig der Scholiast: Στρατυλλίδος ἀντί ἐμοῦ. Wenn RArnoldt (S. 87) dagegen einwendet, es wäre ihm keine Stelle bekannt, wo für das

Die horizontalen Pfeile deuten die Wendung während des ersten und zweiten, die verticalen die während des dritten Teiles 272 der Parodos an; dass letzterer auf der Bühne spielte, 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 dass hier der rechte männliche mit dem rechten weiblichen, dann der linke männliche mit dem linken weiblichen Viertelchor eine vollständige Syzygie aufführen. Den Führern der rechten Viertelchöre kommt ausser 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, dass die Parabase von vier Viertelchören, nicht von zwei Halbchören vorgetragen wurde. Die Sänger der ersten Ode legen erst ihr Obergewand ab (V. 615 ἀλλ' ἐπαποδυόμεθ', ἄνδρες, τουτοῖ τῷ πράγματι; dasselbe tun die Sängerinnen der ersten Antode (V. 637 ἀλλὰ θώμεσθ', ὧ φίλαι γράες, ταῖσι πρῶτον χαμαί). Dasselbe tun aber auch die Sänger der zweiten Ode (V. 662 ἀλλὰ τὴν ἐξωμίδ' ἐκδυόμεθ' ...) und die Sängerinnen der zweiten Antode (V. 686 ἀλλὰ χήμεις, ὧ γυναῖκες, θᾶπτον ἐκδυόμεθα). Daraus geht hervor, dass die Sänger der zweiten Ode von denen der ersten verschieden waren; mit anderen Worten, dass die Parabase nicht von Hemichorien, sondern von den Stoichoi vorgetragen wurde.

Nachdem wir also erkannt haben, dass die Antichorie die eigentliche Seele der epirrhematischen Composition ist, werden wir leicht eine Erklärung für die Tatsache finden, dass letztere in den 'Ekklesiazusen' so gut wie aufgegeben, im 'Plutos' aber

Pronomen oder Eigennamen einträte, ohne dass dieser entweder *appositionell* zu fassen oder mit einer starken *Emphase* gesagt ist, so weiss ich nicht, was er damit will; zu unserem Fall ist Wesp. 1396 οὐ τοι μὰ τὸ θεὸν καταπρίξει Μυρτιάς eine genügende Parallele.

gänzlich aufgegeben erscheint. In der Tat, der Agon, der mit solcher Zähigkeit seine Form behauptet hat, erscheint in diesen beiden Komödien einteilig; von der Parabase haben noch die 'Ekklesiazusen' ein Epirrhema gerettet, aber auch dieses ist einteilig; sogar vom Epirrhematicum 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 liess sich wenigstens für die Parodos nach Art der 'Ly-sistrate' eine Syzygie herstellen, während zugleich der beigegebene Halbchor von Tänzern äusserlich den Schein eines vollständigen Chors erhalten half¹⁾. 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 epirrhematicischen 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 komödischen 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

1) Das hat RArnoldt (S. 99 ff.) sehr richtig auseinandergesetzt. Tänzer nahm auch REnger (Fl. Jb. 68, 257 ff.) an.

einer Verschiedenheit abzusehen ist. Eben darum muss die Kleinheit des tragischen Chors dem komischen gegenüber Bedenken erregen; woher diese Bevorzugung der Komoedie? — 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 entstanden¹⁾. Aber erstens stimmt die arithmetische Probe nicht; 274 denn die zwei Choreuten, die zur Gleichung $4 \times 12 = 50$ 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 Halbhöre 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

1) Das ~~hat~~ für die 'Orestie' näher ausgeführt OMüller in den 'Eumeniden'. Dagegen cf. die Recension von GHermann (Opusc. VI).

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 komponierte Stasimon aber V. 1470 ff. vom Gesamtchor vorgetragen worden wäre.

Nur zwei Ausnahmen erleidet das Gesetz — ich meine die Parodos der 'Kalligeneia'¹⁾ und die der 'Frösche', die einen durch und durch hieratischen Charakter tragen. Aber von ²⁷⁵ 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 vorausgegangene 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 Hemichorien 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 Komödien — mit Ausschluss der 'Thesmophoriazusen' — an? Sie sind nicht häufig. Hier findet sie der Leser aufgezählt.

1) Auch die Parodos der 'Nesteia' würde dahin gehören, wenn es nicht vielmehr wahrscheinlich wäre, dass diese Komödie 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 Komödie begannen und nur die Schlacht bei den Arginusen ein kurzes Aufflackern zur Folge hatte.

- 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 Oden 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.

276 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 Kommata Nr. 1, 3, 9, 10 werden von den übrigen Kommata nicht zu trennen sein; da diese, ihres epischen Versmasses 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 Anantistrophe 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 Koryphaeos zufallen; wenn ich für Nr. 7 den ganzen Chor vorschlage, so beeinflusst mich dabei allerdings ein Gesichtspunct, der erst im dritten Ab-

schnitt zur Sprache kommen soll. Wir nehmen somit in der Exodos auch Vortrag durch den Gesamtchor an. Dass 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, dass 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.

- § 5. Es ist oben auf die Tatsache hingewiesen worden, dass 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. gemeiniglich für solche Partien verwenden, die nicht vom ganzen Chor vorgetragen wurden — also auch für Leistungen des Koryphaios und der Einzelchoreuten.

Bleibe die Fassung des Textes nach. Wenn sich also der
 273 Chor in zwei respondierenden Strophen *nicht bloss auf gegensätzlichen Gebieten und nach verschiedener Richtung hin bewegt, sondern auch die einzelnen Seiten derselben Gedanken-
 gruppe 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 Entschluss, 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 *ἀλώσεται· δεινός ὁ προσχώρων Ἄρης, δεινὰ δὲ Θησιδᾶν 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 ὀλλυται. 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) mitgetheilte niederdeutsche Lied, dessen melancholische, fermatenreiche Melodie wie Wellenschlag vor dem Sturme klingt. An einer Stelle erhebt sich die Musik, indem sie den

280 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 Tragoedien werden eben um des Chors, 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 Theiles' 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 Punct will ich anführen. In den 'Trachinierinnen' redet sich der Chor einmal mit πάντες an; hieraus folgert CMuff Antichorie, indem zweifellos der eine Halbchor den anderen anrede. 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 ein-

gegangen, und darf wohl behaupten, dass für die sophokleische Tragödie 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 Chorphartie 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 Tragödien 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 ἀλλήλαισιν ὁμοίας καὶ πάσας δεξιάς. Den Hauptgedanken der Arbeit — dass die Vermehrung der Agonistenzahl mit der
²⁸² Vergrösserung des Chors innig zusammenhänge — striet zu beweisen, darauf lässt sich OHense nirgends ein; wohl aber wird dieser Gedanke überall wo es Not tut als bewiesen vorausgesetzt.

Viel wissenschaftlicher praesentirt 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 Objectivität 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 Koryphaos 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 vorgetragenen 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 vorgetragenen 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, das für Sophokles durchgreifende Antichorie, also in weit grösserem Umfang, als dies selbst ²⁸³ 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 Episodien 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 Metrethe 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
 284 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 sprach²⁸⁵ 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 . . .

Mit nichten; 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 anerkennenswerter 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 ebenso gut 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 'Schutzflehenden' (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 Abzugslieder werden von beiden Chören amoebaeisch vorgetragen, so dass den Eumeniden jedesmal das Ephyranion zufällt¹⁾. — 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
αἱ δὲ προπομποί.

Damit ist die Unabhängigkeit dieses Chors dem Hauptchor

1) S. RWestphal Proll. z. Aesch. Trag. S. 23.

gegenüber hinreichend bezeugt. Auf beide Chöre verteilt sich
287 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 Tragödie' noch in lebhaftem Andenken war.

Wie sind aber die Fälle zu beurteilen, wo die epirrhematische Composition in die Tragödie eingreift? Je nach den zwei Gruppen, die wir oben festgestellt haben, verschieden. Wo die Syzygie als Epeisodion auftritt, lehrt schon das Versmass, 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 Tragödie in der dorischen Tragödie ebenso ergangen, wie in der ionischen Komödie den Überlebseln der dorischen Komödie. Das äussere Schema wurde gewahrt, im übrigen mussten die Kunstmittel der überwiegenden Form auch auf die herübergenommenen fremdartigen Gebilde ausgedehnt werden.

THESEN.

1.

Bei Aelian (π. ζ. VI, 25) ὁ γοῦν Ἑριγόνης κύων ἐπαπέθανε τῇ δεσποίνῃ, καὶ ὁ Σιλανίωνος καὶ ἐκεῖνος τῷ δεσπότη, καὶ οὔτε πρὸς βίαν οὔτε σὺν κολακείᾳ ἀπέστη τοῦ τάφου ist für Σιλανίωνος — von dem uns nichts Ähnliches überliefert ist — Μιλανίωνος zu schreiben; cf. Arist. Lys. 784 ff.

2.

Bei Livius (XXIX, 25, 2) alibi sedecim milia peditum, M et DC equites, alibi parte plus dimidia rem auctam, quinque et triginta milia peditum equitumque in naves imposita invenio ist vor quinque et triginea milia ein alibi einzuschieben.

3.

Die Römer haben das Basiliskenschema dem ptolemaeischen Aegypten entlehnt.

4.

Die Ansicht W. Sieglin's, dass Coelius Antipater zwei Geschichtswerke geschrieben habe, ist, abgesehen von anderen Gründen, schon deshalb zu billigen, weil Polybius den 2. punischen Krieg des Coelius gekannt haben muss, Coelius dagegen die Pragmatie des Polybius nicht gekannt haben kann.

5.

Bei Hermippos (fgm. 46 K.), wo es von Perikles heisst

ψυχὴν δὲ Τέλητος ὑπέστης

ist, um die fehlerhafte Binnenkatalesis zu entfernen, ὑπεστίν σοι zu schreiben, der Name Τέλητος ist unverändert zu lassen, da Τέλης, -ητος nur eine andere Form für Τελέας ist, und der Charakter des von den Komikern oft verspotteten Teleas (cf. Ar. Eir. 1008, Vög. 168 ff. u. schol., 1025) zu unserer Stelle sehr gut stimmt.

6.

Der Bericht des Polybios über die Ädilität des älteren Africanus (X, 4) wird durch die Chronologie widerlegt.

7.

Bei Tertullian (ad nationes II, 10) eam de aede progredientem mane primo quidam adulescens, Tertius quod aiunt Hercules, concupiscit muss es heissen . . . adulescens Tarutius, alter, quod aiunt, Hercules. Über Tarutius cf. Aug. de civ. d. VI, 7; Macr. I, 10; Plut. Rom. 5; CJL I, 319.

8.

Bei Appian (Jber. 17) καὶ πᾶσαν σχεδὸν Ἰβηρίαν εἶχον, ἐς βραχὺ Ῥωμαίων ἐν τοῖς ὅρεσι τοῖς Πυρηναίοις κατακεκλεισμένων ist statt des letzten Wortes κατακεκλεισμένων zu schreiben.

9.

Die Äsopische Fabel von der Haubenlerche, die ihren Vater in ihrem Kopfe begräbt, hängt weder mit dem indischen noch mit dem aegyptischen Wunderglauben zusammen, sondern ist einheimischen Ursprungs und fusst auf dem Doppelsinn des λόφος (Ar. Vög. 471 ff.).

10.

Die Nota im römischen Kalender, die als Ligatur von N und P erscheint, ist gegen Mommsen, Huschke, Christ, Peter u. a. als nefastus parte zu denken; demnach ist die dem Kalender der Arvalen eigentümliche Nota, eine Ligatur von N, P und A (nicht E noch F) als nefastus parte additus aufzulösen.

11.

Bei Pindar (Pyth. II, 77)

ἐν δ' ἀφύκτοισι γυιοπέδαις πεσών
τὰν πολύκοινον ἀνδέξατ' ἀγγελίαν

ist ἀγγελίαν auf das Folgende zu beziehen und für πολύκοινον dem entsprechend πολύποινον zu schreiben.

12.

In dem Veronenser Scholion zur Aeneis (II, 717; p. 91 K.) additur etiam a L. Cassio Censorio miraculo magis patris dignitate sanctiorem inter hostes intactum properavisse ist für Censorio, das kein Beiname des L. Cassius (Hemina) gewesen ist, de censoribus <x> zu schreiben und darin ein zweites Zeugnis für das von Hertz (de hist. Rom. rell. 2) dem Hemina vindicirte Werk zu erkennen.

TH. ZIELINSKI.