

Kgl. Bayer. Akademie
der Wissenschaften

Sitzungsberichte

der

philosophisch-philologischen

und der

historischen Classe

der

k. b. Akademie der Wissenschaften

zu München.

Jahrgang 1894.

München

Verlag der K. Akademie

1895.

In Commission des G. Franz'schen Verlags (J. Roth).

11
AX 17130-1894,1

Sitzungsberichte

der

königl. bayer. Akademie der Wissenschaften.

Philosophisch-philologische Classe.

Sitzung vom 13. Januar 1894.

Herr v. Christ hielt einen Vortrag:

„Das Theater des Polyklet in Epidauros in seiner litterar- und kunsthistorischen Bedeutung.“

Der Perieget Pausanias ist in seinen Angaben über Theater ungewöhnlich karg, sei es dass er überhaupt den Stätten der dionysischen Kunst weniger Interesse entgegenbrachte als den Tempeln der Götter, sei es dass mehrere der noch erhaltenen, in unserer Zeit wieder ausgegrabenen Theater, wie die von Oropos, Thorikos, Eleusis, in den Quellen, von denen unser Perieget abhing, nicht verzeichnet waren.¹⁾ Um so mehr Beachtung verdient das ausnehmende Lob, das er dem Theater des Polyklet in Epidauros spendet: Zwar über-

1) Denn dass dieselben erst in der Zeit nach Pausanias entstanden seien, muss schon nach ihrer Anlage als ausgeschlossen gelten.

träfen die römischen Theater an Glanz und Schmuck alle anderen, zwar sei auch das Theater der Arkadier in Megalopolis grösser, aber an Ebenmass und Schönheit komme nichts dem Theater des Polyklet in Epidauros gleich.¹⁾ Von diesem berühmten Theater sahen die Reisenden und Kunstfreunde aus der Zeit vor Hellas' Wiedergeburt, wie Chandler und Leake, nur die dürftigen Reste, die über den Boden emporragten, und es gehört daher zu den grossen Verdiensten der archäologischen Gesellschaft zu Athen, dass sie vor 13 Jahren durch Kabbadias die Ruinen des Theaters wieder ausgraben liess. Durch seine Bemühungen und die Nachprüfungen von Dörpfeld ist uns jetzt ein vollkommener Einblick in Anlage und Plan des gefeierten Baus erschlossen, der uns zugleich eine Vergleichung mit dem älteren Dionysos-Theater in Athen und eine Vorstellung von dem Einfluss der Schöpfung des Polyklet auf die jüngeren Theaterbauten ermöglicht. Da ich selbst nicht das Glück hatte, mit eigenen Augen von den Ausgrabungen in Epidauros Kenntnis zu nehmen, so stütze ich mich auf die Mitteilungen von Kabbadias in den *Πρακτικά της ἀρχ. ἐταιρ.* 1882 und 1884²⁾ und von Kaverau in Baumeister's Denkmäler des klass. Altertums III Taf. 1814 und 1815. Aus diesen Werken wiederhole ich auch hier auf Taf. 1 zur Bequemlichkeit der Leser den Plan des Theaters.

Ehe ich auf die Eigentümlichkeiten der Anlage des neuentdeckten Theaters und die Vergleichung mit anderen The-

1) Paus. II, 27, 5 'Επιδαυρίους δὲ ἐστὶ θεάτρον ἐν τῷ ἱερῷ, μάλιστα ἐμοὶ δοκεῖν θέας ἄξιον· τὰ μὲν γὰρ Ῥωμαίων πολὺν δὴ τι ὑπερῆρχε τῶν πανταχοῦ τῷ κόσμῳ, μεγέθει δὲ Ἀρκάδων τὸ ἐν Μεγάλῃ πόλει· ὁρμονίας δὲ ἢ κάλλους ἔνεκα ἀρχιτέκτων ποῖος ἐς ἀμίλλαν Πολυκλείτῳ γένοιτ' ἂν ἀξιόχρεως; Πολύκλειτος γὰρ καὶ θεάτρον τοῦτο καὶ οἶκημα τὸ περιφερόες ὁ ποιήσας ἦν.

2) Die Berichte und Pläne auch bei Cavvadias, Fouilles d'Epidaure, Athen 1891.

atern eingehe, sei es mir gestattet, ein paar Punkte herauszuheben, welche durch die neue Entdeckung Licht erhalten haben.

I.

Durch ein Scholion zu dem Rhetor Aristides III 535 Dind. erfahren wir von zwei Standbildern in den Parodoi des Theaters zu Athen: *δύο εἰσὶν ἀνδριάντες ἐν τῷ Ἀθήνησι θεάτρῳ, ὁ μὲν ἐκ δεξιῶν Θεμιστοκλέους, ὁ δ' ἐξ εὐωνύμων Μιλτιάδου, πλησίον δὲ αὐτῶν ἐκατέρου Πέρσης αἰχμάλωτος.* Ferner lesen wir zur Stelle des Aristides or. XLVI p. 161, 13 *Μιλτιάδην δὲ τὸν ἐν Μαραθῶνι ποῦ χοροῦ τάξομεν ἢ τάξιν τίνα; ἢ δῆλον ὅτι τὴν πρὸ τοῦ θεάτρου καὶ οὗ πᾶσιν ἐν καλῷ τῆς θείας ἔσται; πλήν γ' ὅσον οὐκ ἀριστεροστάτης ἀνὴρ μᾶλλον ἢ τοῦ δεξιοῦ τοῖς Ἑλλήσι κέρως,* in den Scholien a. a. O. folgende Erklärung: *ἄμεινον οὖν ἡμῶς ἐξεργάσασθαι (fort. ἐξηγήσασθαι), ὅτι ὁ χορός, ὅτε εἰσῆι ἐν τῇ ὀρχήστρᾳ, ἢ (ἢ v. l.) ἐστὶ θυμέλη, ἐξ ἀριστερῶν αὐτῆς εἰσήρχετο, ἵνα εὔρεθῃ ἐκ δεξιῶν τοῦ ἄρχοντος. τοὺς οὖν καλοὺς τῶν χορευτῶν ἔτατον εἰσιόντες ἐν τοῖς ἑαυτῶν ἀριστεροῖς, ἵνα εὔρεθῶσι πρὸς τὸν δῆμον ὀρῶντες. φησὶν οὖν οὕτως· τάξομεν τὸν Μιλτιάδην πρὸς τῷ θεάτρῳ, ὃ ἐστὶν ἀριστερόν· εἰτα ἐπειδὴ τὸ ἀριστερόν ἐν πολέμῳ οὐκ ἐστὶ χρηστόν, ἀλλὰ τὸ δεξιὸν κάλλιον καὶ ἐντιμον νενόμισται καὶ ἀνδρείας ἐστὶ τεκμήριον, φησὶν ὅτι ἐν τῷ πολέμῳ οὐκ ἀριστεροστάτης ἦν ὁ Μιλτιάδης, ἀλλὰ τοῦ δεξιοῦ κέρως ἡγεῖτο τοῖς Ἑλλήσιν.* Der Rhetor Aristides sagte demnach in seiner gesuchten Manier: wir werden den Miltiades in die linke, den Augen der Zuschauer zugekehrte Reihe des Chors stellen, wiewohl er im Krieg nicht den linken, sondern den rechten Flügel befehligte. Der eine der Scholiasten — denn wir haben in den Scholien offenbar zwei von einander abweichende Erklärungen — erhöhte noch die Geschraubtheit der Stelle, indem er die Standbilder des Miltiades und Themistokles in die Erklärung herein-

zog, an die der Rhetor selbst schwerlich gedacht hat. Aber wenn auch der Scholiast, der es besser zu wissen glaubte, nur unnütze Weisheit auskramt, so danken wir ihm doch die wichtige Notiz, dass in der Parodos des Theaters sich rechts und links (natürlich vom Zuschauer aus) die Standbilder des Themistokles und Miltiades befanden. Die Statue wenigstens des einen der beiden athenischen Heerführer stand aber im Theater zu Athen schon zur Zeit des Andokides im 5. Jahrh. (415) v. Chr. Das ersehen wir aus der Rede des Andokides über die Mysterien c. 38, wo der Redner den Anzeiger Diokleides Folgendes aussagen lässt: ἀναστὰς δὲ πρὸ ψευθεὶς τῆς ὥρας βαδίζειν· εἶναι δὲ πανσέληνον· ἐπεὶ δὲ παρὰ τὸ προπύλαιον τὸ Διωνύσου ἦν, ὁρᾶν ἀνθρώπους πολλοὺς ἀπὸ τοῦ ὠδείου καταβαίνοντας εἰς τὴν ὀρχήστραν· δέσας δὲ αὐτοὺς εἰσελθὼν ὑπὸ τὴν σκιὰν καθέζεσθαι μεταξὺ τοῦ κίονος καὶ τῆς στήλης, ἐφ' ᾗ ὁ στρατηγός ἐστιν ὁ χαλκοῦς. Es trat also Diokleides in die westliche Parodos ein und setzte sich an der südlichen Seitenwand des Eingangs nieder. Das ersté, dass er in die westliche Parodos eintrat, folgt daraus, dass die Verschworenen auf der anderen Seite, von dem Odeon des Perikles her, hereinkamen, das Odeon aber nach dem Zeugnis des Vitruv V 9, 1 östlich von dem Theater lag. Es war also die Statue des Themistokles, zwischen der und den Säulen der Vorhalle Diokleides sich niedersetzte; denn diese befand sich nach dem Scholiasten des Aristides an der rechten, d. i. westlichen Parodos. Das zweite, dass sich Diokleides an der südlichen Flankenwand der Parodos niedersetzte, geht aus dem Stand des Monds und der Lage des Theaters am Südabhang der Akropolis hervor. Denn zur Zeit des Vollmondes lag eben die südliche, nicht die nördliche Flankenwand voll im Schatten.¹⁾ Aber wo

1) Von derselben südlichen Flankenwand heisst es in Aristoph. Eccl. 496 ἀλλ' εἶα δεῦρ' ἐπὶ σκιᾷς ἐλθοῦσα πρὸς τὸ τεῖχιν.

befand sich das Pendant zum Standbild des Themistokles, die Statue des Miltiades? Man kann von vornherein ebenso gut an die nördliche Flankenwand der gleichen westlichen Parodos denken wie an die südliche Flankenwand der entgegengesetzten östlichen Parodos. Wieseler, der hochverdiente Begründer der scenischen Archäologie, entschied sich in seiner letzten Schrift, *Scaenica in Gött. Nachr.* 1890, S. 6, für die letztere Annahme. Dass er damit das Rechte traf, lehren deutlich die Ruinen des Theaters von Epidauros. Dort fand nämlich Kabbadias (*Prakt.* 1872 S. 18) an dem Ende der Analemmata oder der Flankenwände des Zuschauerraumes zu beiden Seiten je eine viereckige Platte (A u. A' auf dem Plan), 0,27 m hoch, 0,80 breit, 0,82 dick, auf welchen Platten, wie Kabbadias gleich erkannte, ehemals Statuen stunden. Diesen entsprachen genau die oben besprochenen Statuen des Miltiades und Themistokles im Theater von Athen, nur dass diese sich näher der entgegengesetzten Flankenwand der Parodos befunden zu haben scheinen.¹⁾ Es verlohnt sich nach dieser sachlichen Aufklärung kaum mehr, zu fragen, wie sich der verschrobene Scholiast des Aristides die Sache dachte. Aber doch kann man sich noch unschwer in seine Vorstellung hineinfinden; er verstand unter *θυμέλη* nach dem späteren Sprachgebrauch, worüber ich bei Fleckeisen in den *Jahrb. f. class. Phil.* 1894 S. 31 f. gehandelt habe, das Gerüst, auf dem die Schauspieler spielten, und sagte nun, dass der Chor bei dem Einzug in die Orchestra links von der Thymele und rechts von dem Archon einherschreite.

Nebenbei sei auch noch bemerkt, dass nach der Ueberlieferung des Scholiasten des Aristides zur Zeit desselben noch nicht das Proskenion nach römischer Art bis zum Mittel-

1) Das ist wenigstens das Natürliche, da Diokleides, der sich im Schatten der südlichen Flankenwand niedersetzte, zwischen der Säule der Vorhalle und der Stele des Themistokles sich gesetzt haben soll.

punkt der Orchestra vorgerückt war. Denn damit mussten jene Statuen ihren Platz verlieren. Wenn daher auch Nero Neuerungen in dem alten Dionysostheater vornahm, so hat er doch noch nicht jene totale Veränderung vorgenommen, welche den alten Zierden des Theaters ihren richtigen Platz nahm.

Ein zweiter Punkt wird sich kürzer abthun lassen. In der alten Erklärung von *Θυμέλη* oder *βωμὸς Διονύσου* im Etym. M. u. *σκηνή· εἶτα μετὰ τὴν ὀρχήστραν βωμὸς ἦν τοῦ Διονύσου, τετραγώνον οἰκοδόμημα κενὸν ἐπὶ τοῦ μέσου, ὃ καλεῖται Θυμέλη παρὰ τὸ θύειν*, hat man mit *κενόν* nichts rechtes anzufangen gewusst und dasselbe geradezu in das nichtssagende *λείμενον* zu ändern gewagt. Auch hier bringen die neuen Ausgrabungen des Theaters in Epidauros Licht. Dort fand Kabbadias genau im Mittelpunkt der Orchestra einen runden Stein, 0,71 m im Durchmesser, in dem er den Altar oder die Thymele erkannte. Und in der That, wo anders hätte der Altar stehen sollen oder welcher andere von den aufgefundenen Steinen hätte einen gleichen Anspruch auf diesen Ehrennamen? In der Mitte jenes Steines befindet sich aber ein kreisrundes tiefes Loch, worüber Kabbadias: *ἐν τῷ κέντρῳ δ' αὐτοῦ ἔχει βαθεῖαν περιφερῆ ὀπήν, ἣτις οὕτως εἶνε τὸ κέντρον τοῦ ὅλου κύκλου*. Da haben wir ja das *κενὸν ἐπὶ τοῦ μέσου*, das wir suchten. Was es für eine Bedeutung hatte, das ist eine andere Frage, über die sich nur Vermutungen aufstellen lassen: entweder es bezeichnete wirklich, wie Kabbadias annahm, den genauen Mittelpunkt des Kreisrundes, oder es diente, wie so oft derartige Löcher, zum Halt für das auf den Stein zu stellende Götterbild oder den auf die Basis zu setzenden Altar.

Drittens sind mir noch von besonderer Wichtigkeit zur Aufklärung alter Zweifel die beiden Türen (B u. B') am Ende der vorderen Flankenwand der beiden Parodoi gewesen. In den Fröschchen des Aristophanes spielt nämlich zwar die erste

Scene V. 1—196 oben auf der Bühne (*ἐπὶ σκηνῆς*). Nachdem aber Dionysos links im Hintergrund der Bühne in den Nachen des Charon eingestiegen war, muss eine Aenderung der Scenerie eingetreten sein, mit der zugleich eine Aenderung im Spielplatz der Schauspieler verbunden war. Nachdem nämlich Dionysos V. 270 aus dem Nachen des Charon wieder ausgestiegen war, befand er sich nicht mehr auf der Oberwelt, sondern in der Unterwelt. Um sich das leichter vorzustellen, war der Phantasie des Zuschauers ein kleiner Behelf gegeben worden: spielten die ersten 196 Verse oben auf der Bühne, so befanden sich von V. 270 an (bis V. 415) der Gott Dionysos und bald darauf auch sein Diener Xanthias unten in der Orchestra. Das haben bereits die alten Grammatiker erkannt und, wenn auch schwankend, angemerkt in den Scholien zu V. 181 *ἡλλοιῶσθαι χρὴ τὴν σκηνὴν καὶ εἶναι κατὰ τὴν Ἀχερουσίαν λίμνην τὸν τόπον ἐπὶ τοῦ λογείου ἢ ἐπὶ τῆς ὀρχήστρας*, zu V. 297 *φαίνονται δὲ οὐκ εἶναι ἐπὶ τοῦ λογείου, ἀλλ' ἐπὶ τῆς ὀρχήστρας, ἐν ᾗ ὁ Διόνυσος ἐνέβη*, und zu V. 270 *μεταβέβληται ἢ σκηνὴ καὶ γέγονεν ὑπόγειος*. Das geht aber auch ganz unzweifelhaft daraus hervor, dass V. 297 der Gott Dionysos in seiner Angst seinen Priester um Hilfe anruft: *ἱερεῦ διαφύλαξόν μ', ἔν' ὃ σοι ξυμπότης*. Denn der Priester des Dionysos sass bekanntlich mitten in der ersten Sitzreihe, und der ganze Witz ging verloren, wenn sich nicht damals Dionysos in seiner unmittelbaren Nähe befand, so dass er sich zur Not neben ihn setzen konnte, wie man zum Zechen zusammensitzt. Aber wo befand sich Dionysos vor V. 270, und wo stieg er aus dem Nachen? Dass die quakenden Frösche nicht auf der Bühne gesehen wurden, sondern hinter der Bühne, verdeckt vor den Zuschauern, ihr Begleitlied sangen, ist natürlich und ist richtig schon von den Scholiasten angemerkt zu V. 209 *οὐχ ὁρῶνται ἐν τῇ θεάτρῳ οἱ βάτραχοι οὐδὲ ὁ χορός, ἀλλ' ἔσωθεν μιμοῦνται τοὺς βατράχους*. Aber auch der Nachen

mit Charon und Dionysos wurde schwerlich quer über die Bühne gezogen; so etwas erforderte, wenn es nicht lächerlich werden und alle Illusion stören sollte, grössere technische Hilfsmittel als die alten Bühnenmechaniker damals und überhaupt jemals im Altertum gehabt haben. Ich behaupte also, dass zwischen V. 207 und 270 die Bühne leer blieb und die Zuschauer sich denken mussten, dass inzwischen Xanthias aussen um den See herum lief und Dionysos unten unter der Bühne über die See fuhr. Aber mit V. 270 kommt Dionysos wieder zum Vorschein, indem er dem Fährmann die zwei Obolen gibt und aus dem Nachen steigt. Wo geschah dieses? Jedenfalls in der Nähe der linken Parodos; denn dort kommt alsbald auch wieder Xanthias zum Vorschein, nachdem er inzwischen aussen ums Theater herumgegangen war. Den Ort genau zeigt uns jetzt die Türe B' in der inneren Seitenwand der Parodos des Theaters in Epidauros. Die war vermutlich gerade so gross wie die linke Seitentür in der Rückwand der Bühne, so dass Dionysos bequem in den Nachen ein- und aussteigen konnte, von dem Nachen selbst aber nichts oder nur wenig gesehen wurde.

Vielleicht war dieses, um das noch nebenbei zu bemerken, auch die Türe, welche der Intrigant Meidias dem Demosthenes vernagelte, damit dessen Chor nicht auf dem gewöhnlichen Weg aus den rückwärts liegenden Ankleidezimmern in die Orchestra gelangen konnte. Im allgemeinen sah dieses auch richtig der Scholiast Ulpian zu Demosth. Mid. 17: *τὰ παρασκήνια φράττων· τουτέστιν ἀποφράττων τὰς ἐπὶ τῆς σκηνῆς εἰσόδους, ἵνα ὁ χορὸς ἀναγκάζεται περιιέναι διὰ τῆς ἔξωθεν εἰσόδου καὶ οὕτω βραδύνοντος ἐκείνου συμβαίνει καταγελαῖσθαι Δημοσθένην*, wiewohl er mit dem Zusatz *ἐπὶ τῆς σκηνῆς* eine falsche Vorstellung einmischte. Indes spreche ich über die Demosthenesstelle nicht mit der gleichen Zuversicht; denn in Athen konnte vielleicht auch weiter rückwärts in der Parodos der Chor durch eine

Seitentüre zunächst in die Parodos und dann in die Orchestra gelangen.

II.

Pausanias bewunderte zumeist, wie wir sahen, an dem Theater des Polyklet die Schönheit und Harmonie. Die Schönheit wird sich vornehmlich in dem künstlerischen Schmuck des Baues, in den Bildwerken (*ἀγάλματα*), den geschmackvollen Formen der Sessel und Lehnen und besonders in der Ausstattung der Skene und des Proskenion ausgedrückt haben. Denn auf die Ausschmückung dieser beiden Begrenzungen der Bühne, der hinteren und vorderen Bühnenwand (*scaenae frons* und *proscenii finitio*) verwandten die Alten die meiste Sorgfalt. Von der Bühnenrückwand können wir nicht viel sagen, da uns von derselben ausser den Fundamenten nicht viel erhalten ist; auch war auf dieselbe schwerlich schon jene luxuriöse Ausstattung verwendet, die an den römischen Theatern mehr den Blick blendete als einen wohlthuenden, aus der Uebereinstimmung von Zweck und künstlerischem Vermögen entspringenden Eindruck machte. Aber von der Vorderbühnenwand, dem Proskenion, ist so viel erhalten, dass eine vollständige Rekonstruktion derselben möglich war (s. Kaverau bei Baumeister n. 1815). Die Verzierung der Wand mit jonischen Halbsäulen, die Gliederung in einen langen Mittelbau und zwei schmale, leise vorspringende Flügel, die ebenmässige Verteilung der 3 Türen auf die 3 Teile, das für Hallenbauten bestens passende Verhältnis von ca. 27 m. Länge und ca. 3,5 m. Höhe, dieses alles macht den Eindruck schöner und harmonischer Anlage. So etwas hatte das alte Theater in Athen nicht aufzuweisen; dort existierte ein vorderer Abschluss der Bühne in Stein überhaupt nicht, und auch über einen künstlerischen Abschluss in Holz durch eine verzierte Brüstung oder geschmackvolle Stufenanlage ist uns kein Anzeichen erhalten.

Wir sind schon bei der Betrachtung des Proskenion aus dem Bereich der Schönheit im allgemeinen in die engeren Verhältnisse der Harmonie hinübergeführt worden. Die *ἀρμονία* hebt Pausanias an erster Stelle hervor und sie gab überhaupt dem Bau des Polyklet sein künstlerisches Gepräge. Verfolgen wir das im einzelnen! Da haben wir vorerst eine Gliederung der Cavea in 2 Stockwerke und eine Einteilung des unteren Stockwerkes in 12, des oberen in 22 Keile (*περιζίδας*) vermittels Rundgang (*διάζωμα*) und Treppen (*κλίμακες*). Dadurch, dass in der oberen Abteilung zwischen je 2 Treppen der unteren Abteilung eine weitere Treppe in deren Mitte angebracht war, wurde eine ebenmässige Breite der einzelnen Keile erreicht, die wir in Athen vermissen. Der Umstand, dass oben die 2 äussersten Keile wegblieben und auf solche Weise das obere Stockwerk 22 statt 24 Keile erhielt, konnte kaum störend wirken und entsprach einem Gesichtspunkt der praktischen Zweckmässigkeit, da in jenen oberen Flügeln der Blick auf die Bühne durch die Paraskenien gehindert war. Die Einteilung des unteren Stockwerkes aber in 12 Keile, während das Theater in Athen 13 hatte, ergab eine ebenmässige Verteilung in 2 Hälften von je 6 Keilen und liess die mittlere Treppe in eine Linie mit dem Centrum der Orchestra, der Mitteltüre der Bühne und dem mittleren Gebälkträger des hinter der Bühne gelegenen Requisitenraumes fallen. Das ergab eine besonders hübsche Symmetrie, indem so durch die eben beschriebene Linie das ganze Theater in allen seinen Teilen in 2 entsprechende Hälften zerfiel. Freilich ob die Athener jener Harmonie zu lieb ihre 13 Keile aufgegeben hätten, ist mir noch sehr zweifelhaft. Die Symmetrie hatte nämlich auch ihre Schattenseite: der Mittelplatz in den Sitzreihen fiel so auf die Treppen, und da man auf die Treppen keinen Sessel stellen konnte, so konnte man in Epidauros nicht wie in Athen dem Priester des Gottes Dionysos den Ehrensitz gerade in der Mitte der

Throne geben. Vermutlich war dieses in Epidauros nicht störend, da man dort kein gleich ausgebildetes Staats- und Priesterwesen hatte, wie in Athen, und da der Oberpriester des Asklepios auch schwerlich Lust zeigte, dem Priester des Dionysos einen besonderen Ehrenplatz anweisen zu lassen.

In der Orchestra finde ich die Harmonie nach 2 Seiten besonders hübsch gewahrt. Der Dionysosaltar in der Mitte der Orchestra hatte in Athen, wenn uns die Definition im Etym. M. *τετράγωνον οἰκόδημα κενὸν ἐπὶ τοῦ μέσου* und das rautenartige Mittelstück im Orchestrapflaster einen Schluss gestatten, die Gestalt eines Vierecks, in Epidauros war er rund. Das gab eine sehr schöne Harmonie, da auch die Orchestra rund war und so der Rundung der Orchesterperipherie die Rundung der Thymele in der Mitte der Orchestra entsprach. Das Ebenmass trat noch mehr in die Augen, wenn um den Altar Chöre ihre Dithyramben und Päanen sangen; denn auch die kyklischen Chöre waren bekanntlich im Kreise aufgestellt und hatten davon den Namen *κύκλιοι χοροί*.

Ein zweiter Punkt betrifft die Erweiterung des Orchestrabogens nach dem Proskenion zu. Auch in Epidauros waren die Sitzreihen der Zuschauer um ca. 2×15 Grad über den Halbkreis hinaus nach vorn weiter gezogen, so dass Orchestra und Cavea nicht mehr die Form eines Halbkreises, sondern eines Hufeisens hatten. Das war in Epidauros wie in Athen offenbar in der Absicht geschehen, Platz für eine grössere Menge von Zuschauern zu schaffen. Ebenso wollte man in beiden Städten dadurch, dass man die Linie jenseits des Halbkreises weiter zurückzog, verhindern, dass den rückwärts Sitzenden durch die Vordermänner die Aussicht auf die Bühne verkümmert werde. Aber während in Athen sich die Sitzreihen jenseits des Diameters in sehr unschöner Linie von der ursprünglichen Kreislinie entfernen, geschieht dieses in Epidauros in geringerem und deshalb weit weniger die Proportionen störendem Masse. Der amerikanische Gelehrte

Capps hat bereits in dem durch die Güte des Verfassers mir zugesickten Aufsatz, *Vitruvius and the Greek stage* (*Studies in class. philol. of the university of Chicago* 1893) p. 20 richtig bemerkt, dass so die Verhältnisse des Theaters in Epidauros sich mehr der Konstruktion des Vitruv nähern¹⁾, vorausgesetzt dass man, wie Capps selbst und zuvor auch Wecklein, *Philol.* 31, 438 und Petersen, *Wien. Stud.* VII (1885) 181 empfohlen haben, nicht den Radius (so Oehmichen, *Griech. Theaterbau* S. 15 ff. und A. Müller, *Hdb. d. gr. Bühne* S. 17), sondern den Diameter in den Zirkel nimmt und mit ihm von den Schnittpunkten des Diameters und der Peripherie aus Kreise nach dem Proskenion zieht.²⁾ Jedenfalls hat die Orchestra und im Zusammenhang damit auch die Cavea in jenem über den Halbkreis hinaus verlängerten Teile in Epidauros weit schönere und harmonischere Verhältnisse als in Athen.

In den Seitenzugängen der Orchestra zeigt das Theater in Epidauros wesentlich die gleiche Anlage wie in Athen;

1) *Vitr. V 8 per centrum orchestrae a proscaenii regione parallelis linea describitur et qua secat circinationis lineas dextra ac sinistra in cornibus hemicyclii centra signantur et circino conlocato in dextro cornu, ab intervallo sinistro circumagitur circinatio ad proscaenii sinistram partem. item centro conlocato in sinistro cornu, ab intervallo dextro circumagitur ad proscaenii dextram partem.*

2) Capps hat dabei, ohne zu wissen, dass Petersen a. a. O. bereits dasselbe gethan, als Hauptbeweis für die Richtigkeit seiner Konstruktionsweise das angeführt, dass nur so dasjenige erreicht werde, was Vitruv als die Absicht der neuen Kreisziehung angibt: *ita tribus centrīs hac descriptione ampliorem habent orchestram Graeci et scaenam recessiorem minoreque latitudine pulpitum*. Denn die beiden letzten Punkte, die geringere Tiefe und die weiter zurückliegende Lage der Scene des griechischen Theaters hängen von dem ursprünglichen Kreis und den in denselben eingeschriebenen Quadraten ab; das erste aber, die grössere Weite der Orchestra, wird erst durch die beiden neuen Kreise erreicht, aber nur, wenn sie mit dem Diameter, nicht dem Radius geschlagen werden.

neu beobachtet wird in Epidauros nur der Verschluss des Eingangs auf beiden Seiten durch ein Doppelthor, das nicht bloss durch seine ungewöhnlich gute Erhaltung, sondern auch durch seine schönen Verhältnisse gleich im Anfang die Augen der Entdecker auf sich zog. Auch hier zeigt sich das Streben nach harmonischer Durchführung; es ist nicht ein einfaches Thor, sondern ein Doppelthor, dessen beide ganz gleiche Teile in der Mitte durch einen Zwischenpilaster getrennt sind; die zwei Teile der Thore entsprechen den zwei Hauptteilen des Theaters, Skene und Cavea, und den zwei Arten von Personen, die zum Spielen oder Sehen ins Theater kamen, und von denen die einen durch das linke Thor zur Orchestra und zu den Treppen der Cavea gelangten, die andern durch das rechte Thor auf einer Rampe zur Bühne hinaufgingen.

Von der Bühne habe ich bereits im vorausgehenden Kapitel die ebenmässigen Verhältnisse der Vorderwand, die hübsche Verteilung der drei nach der Orchestra sich öffnenden Türen und die symmetrische Anlage von zwei in die Parodoi gehenden Seitentüren besprochen. Aber hier handelt es sich um eine weit wichtigere Frage, nämlich darum, wo denn von den Schauspielern gespielt worden sei, ob vor dem Proskenion, wie Dörpfeld will, oder auf der vorn von dem Proskenion, rückwärts von der Skene begrenzten Plattform¹⁾, wie die Anhänger der alten Lehre annehmen. Um in dieser heftig in unseren Tagen diskutierten Frage ins Reine zu kommen, ist es vor allem notwendig, sich über das Verhältnis der Bühnenanlage in Epidauros zu dem griechischen Logeion des Vitruv klar zu werden. Der römische Architekt

1) Mit Skene und Proskenion bezeichne ich der Einfachheit wegen und im Anschluss an den alten Sprachgebrauch, den ich in dem Aufsatz Bedeutungswechsel einiger auf das griech. Theaterwesen bezüglichen Ausdrücke (Jahrb. f. class. Phil. 1894 S. 38 ff.) erörtert habe, die hintere und vordere Bühnenwand.

gibt (V.8) über die Bühne folgende Bestimmung: *ampliores habent orchestram Graeci et scaenam recessiorem minoreque latitudine pulpitu[m], quod λογεῖον appellant, ideo quod eo tragici et comici actores in scaena peragunt, reliqui autem artifices suas per orchestram praestant actiones itaque ex eo scaenici et thymelici graece separatim nominantur. eius logei altitudo non minus debet esse pedum decem, non plus duodecim.* Betrachtet man unbefangen diese Worte, so wird jedermann sofort die grosse Aehnlichkeit des vitruvischen Logeion mit dem in Epidauros zwischen Skene und Proskenion befindlichen, ehemals gedielten¹⁾ Raumes erkennen. Der Architekt von Epidauros gebrauchte zwar nicht dieselben Kreise wie Vitruv, wie er denn auch in der Zahl der Keile, die bekanntlich bei Vitruv von den in den Kreis eingeschriebenen Dreiecken und Vierecken abhängt, von dem römischen Architekten abwich; aber die Hauptverhältnisse sind die gleichen. Zuerst soll die Höhe des Proskenion nach Vitruv 10—12' betragen; auf 12' hat aber auch Dörpfeld die Höhe des Proskenion in Epidauros berechnet. Sodann soll das griechische Logeion nach Vitruv weiter zurück liegen als die römische Bühne, welche bis zum Mittelpunkt des ursprünglichen Kreises heranreichte; das trifft bei dem Bühnengebäude in Epidauros derart zu, dass das Proskenion sogar noch etwas weiter zurück liegt, als nach der Konstruktion des Vitruv. Drittens soll die griechische Bühne nach Vitruv weniger tief als die römische sein, das ist, nur den Raum zwischen der oberen Seite des in den Kreis eingeschriebenen Quadrates und der mit ihr parallel laufenden Tangente des ursprünglichen Kreises einnehmen; auch dieses trifft bei der Bühne in Epidauros

1) Von den Dielen selbst ist natürlich nichts erhalten, wohl aber sind noch in dem Geison der Proskenionmauer die Oeffnungen für Aufnahme der die Diele tragenden Balken bemerkbar; s. Prakt. 1884 S. 48 und Tafel II 5.

zu; denn die Tiefe derselben beträgt nicht ganz 3 m¹⁾, was zu einem Kreisdurchmesser von 20 bis 24 m ein fast gleiches Verhältnis wie bei Vitruv ergibt. Wir sind also voll berechtigt, anzunehmen, dass der Raum zwischen Proskenion und Skene in Epidauros im wesentlichen dem Logeion des Vitruv entspricht.

III.

Vitruv V 8 in der oben ausgeschriebenen Stelle bezeichnet den Raum zwischen Skene und Proskenion ausdrücklich als *λογεῖον*, auf dem die Schauspieler im griechischen Theater spielten. Konnte der römische Architekt bei dieser bestimmten, jede Fehldeutung ausschliessenden Angabe irren? Ist es denkbar, dass er den Ort, auf dem in einigen Stücken Götter auftraten, mit dem Ort, wo gewöhnlich gespielt wurde, verwechselte? Ein Irrtum wäre möglich, wenn Vitruv ein später Grammatiker gewesen wäre, der ohne persönliche Anschauung seine Weisheit lediglich aus älteren Scholiastennotizen zusammengelesen hätte. Aber Vitruv war kein Stubengelehrter, der ohne Zusammenhang mit der Welt bloss in Büchern herumkramte; er war vielmehr ein Mann der Praxis, der, wie seine von Vulgarismen wimmelnde Sprache zeigt, sich viel besser auf sein Handwerk, als auf die Kunst der Grammatik verstand.²⁾ Sodann lebte Vitruv in einer Zeit, in der es noch griechische Theater gab und noch griechische Dramen, Tragödien und Komödien, zur Aufführung kamen, ja in der wahrscheinlich noch neue Theater in Hellas

1) Angegeben wird eine Distanz der Mauern von 2,41 m; dazu kommt aber für die Bühne noch die ganze Dicke der Vorder- und eines Teiles der Rückmauer.

2) Ich kann somit von vornherein nicht zustimmen, wenn mein junger Freund Weissmann, Die scenische Aufführung der griech. Dramen des 5. Jahrh. S. 78 den Vitruv durch seine 'litterarischen Quellen' sich in Irrtümer verwickeln lässt.

und den hellenischen Städten Kleinasiens gebaut wurden, so dass des Architekten Vorschriften auch noch praktische Bedeutung hatten, wenn sich auch bis jetzt noch kein griechisches Theater gefunden hat, das genau nach der Regel des Vitruv gebaut sei. Keinesfalls wenigstens war Vitruv, um eine Konstruktion für das griechische Theater zu entwerfen, auf Bücher und Notizen aus vergangener Zeit angewiesen: nicht aus Grammatiken, sondern aus dem Leben der Gegenwart zog er seine Kenntniss. Unter solchen Umständen ist es äusserst unwahrscheinlich, dass Vitruv in einem solchen Kardinalpunkt sich geirrt hat, oder dass er, wenn er sich versehen hätte, nicht sofort, noch vor Ausverkauf seines Buches auf den Irrtum von seinen Zeitgenossen aufmerksam gemacht worden wäre. Die Gegner müssten also ganz durchschlagende Gründe vorbringen können, wenn wir uns zu einer so kühnen, fast möchte ich sagen, unerhörten Annahme verstehen sollten. Sind solche vorgebracht worden? Wir wollen sehen!

Man sagt, die Bühne ist zu schmal, und zieht zur Beleuchtung dieses Punktes ausser der Bühne von Epidauros noch die von Oropos und vom Piräus¹⁾ heran. Der Einwand wäre schwerwiegend, wenn auf der Bühne des Vitruv und der genannten Städte die *Lysistrate* des Aristophanes oder die *Eumeniden* des Aischylos oder auch nur der König *Oedipus* des Sophokles hätten gegeben werden sollen. Chor und Schauspieler wären auf einer so schmalen Bühne arg ins Gedränge gekommen, und sicher hätte auf derselben ein Chor von 24 Chorenten keine Tänze aufführen können. Aber abgesehen davon, dass es doch immer nur Ausnahmefälle waren, wenn der Chor auf der Bühne erschien — die Fälle sind aufgezählt und sorgsam besprochen von Bodensteiner, *Szenische Fragen* im *Jahrb. f. class. Phil., Suppl.* XIX 684 ff. — der

1) Die Distanz der Mauern wird im Piräus auf 2,17 m. angegeben von Philios *Ποικιλ. τ. ἀρχ. ἐτ.* 1881 p. 55.

Einwand besteht überhaupt nur für das Theater des 5. Jahrhunderts v. Chr. und nur für die Zeit, in der es einen Chor gab und der Chor einen wesentlichen, nicht ablösbaren Teil des Dramas bildete. Das lässt sich schon nicht mehr voll für das 4. Jahrh. behaupten, noch weniger für die nachfolgenden Jahrhunderte und die Zeit des Vitruv. Sieht man aber von dem Chor ab, so hatten die 2—4 Schauspieler des klassischen Dramas und auch die 2—5 des Plautus und Terenz hinlänglich Platz auf der 3 m tiefen Bühne, ja umgekehrt es stund diese geringe Tiefe mit der geringen Zahl der Schauspieler im besten Einklang, zumal auch das antike Theater im Gegensatz zum modernen nur eine ganz kleine Anzahl von Statisten oder stummen Personen zuliess. Wollte man dagegen einwenden, dass Stücke des Aischylos, Sophokles und Euripides auch noch nach deren Tod und auch noch zur Zeit des Vitruv zur Aufführung kamen, so würde ich zuerst nach Zeugen für die Aufführung der Eumeniden oder der Vögel oder des Orestes in der Zeit des Vitruv fragen, dann aber im allgemeinen bemerken, dass man im Altertum so gut wie in unserer Zeit verstanden haben wird, alte Stücke so zu beschneiden und zurecht zu modeln, dass sie für die gegebenen neuen Bühnenverhältnisse passten. Man wird gewiss auch nicht bei Aufführung alter Tragödien die Senatoren aus dem Parterre der Orchestra vertrieben haben, damit an ihrer Stelle der Chor Platz habe und seine Reigen aufführe. Mein junger Freund Pickard wird also vieles in seiner Dissertation, *The relative position of actors and chorus in the greek theatre of the fifth century* (*American Journal of Philology* XIV) streichen müssen, wenn er Zustände aus der Zeit des Aristophanes und der drei Klassiker der griechischen Tragödie für die Theorie Dörpfelds und somit indirekt gegen Vitruv verwerthen will. Kurzum, das 5. Jahrh. v. Chr. hat vorerst, wenn es sich darum handelt, ob Vitruv den kolossalen Irrtum begangen habe oder nicht, ganz aus dem Spiel zu bleiben.

Damit ist auch schon dem zweiten Einwand der Dörfeldianer die Spitze abgebrochen. Sie sagen, die Bühne des Vitruv sei zu hoch; zu was diene eine Höhe von 10—12' und wie könne dabei ein Wechselverkehr von Chor und Schauspielern bestehen? Der Chor darf auch hier nicht in die Diskussion gezogen werden; der Fälle, wo Schauspieler mit dem Chor abziehen oder sich unter den Chor mischen, sind ausserdem so wenige, dass die betreffenden Stellen leicht umgeändert werden konnten¹⁾, zumal Aristophanes, der die meisten Fälle bietet, ganz ausser Betracht bleiben muss. Denn davon, dass Stücke der alten Komödie noch nach dem Tode der grossen alten Meister aufgeführt wurden, kann doch gar keine Rede sein. Im übrigen hat ja in der That die Höhe von 10—12' etwas auffälliges; denn so sehr es uns im allgemeinen passend erscheint, dass der Vortragende, mag er nun Schauspieler oder Sänger oder Redner sein, etwas erhöht steht, so ungewöhnlich erscheint uns ein Podium von 10—12' Höhe. Aber ein solches Bedenken ist nicht kräftig genug, um uns in der gestellten Frage auf die Seite der unwahrscheinlichsten aller Annahmen zu drängen. Noch mehr sogar stösst sich mein ästhetisches Gefühl an der unverhältnismässigen Länge der Bühne (ca. 20 m) gegenüber der geringen Tiefe (ca. 3 m); aber die war gefordert durch die Weite des Theaterrunds, und das Missverhältnis konnte leicht durch die Dekoration in der Weise gemildert werden, dass nur das mittlere Drittel des langen schmalen Raumes als eigentliche Bühne oder Vorplatz des königlichen Palastes erschien.²⁾ Aehnlich war vielleicht auch die grosse Höhe

1) Wir haben noch in unseren Texten Verse, welche in Folge der geänderten Verhältnisse interpoliert wurden, wie Aisch. Eum. 405, Eur. Orest. 1366—8, aber eine Interpolation, die mit der Verhinderung des freien Verkehrs zwischen Chor und Schauspieler zusammenhinge, habe ich bis jetzt nicht aufstöbern können.

2) Vielleicht hängen mit jener seitlichen Begrenzung auch die ehernen Gitter (*χαλκὰ κάγκελλα*) zusammen, von denen das Etym. M.

des Proskenion in Epidauros und bei Vitruv in besonderen Verhältnissen des griechischen Theaters begründet, wovon gleich mehr.

Indirekt hat man in Verbindung mit der Theorie Hermanns von der vor der Bühne aufzuschlagenden Thymele gegen die Konstruktion Vitruvs den Umstand geltend gemacht, dass das Proskenion in Epidauros und Oropos in der Mitte eine Türe aufweist. Diese Türe sagt man, sei eben diejenige gewesen, aus der die Schauspieler heraustraten, um auf dem ebenen Platz vor dem Proskenion zu spielen. An diesem Einwand ist das richtig, dass schwerlich je unmittelbar vor dem Proskenion ein mit der Bühne in Verbindung stehendes Brettergerüst (*θυμέλη*, *pulpitum*) errichtet ward. Denn damit wäre die Türe unnütz geworden und hätte der Prachtbau des Proskenion mit seinem Säulen- und Bilderschmuck seine Bedeutung verloren. Aber ein solches Gerüst hat man nur für den Chor angenommen, mit dem Wegfall des dramatischen Chors seit dem Ende des 4. Jahrh. fiel auch die Notwendigkeit eines solchen Gerüstes weg. Die Türe an und für sich aber, von der im übrigen Vitruv nichts weiss, spricht noch nicht gegen das von uns angenommene Logeion; sie würde erst dagegen sprechen, wenn sich oben an der Skene keine Türen befunden hätten. Nun hat man allerdings weder in Epidauros noch in Oropos oder dem Piräus Reste von Türen oben in der Skenenwand gefunden, da von der Skene eben nur noch die Fundamente oder unteren Maueransätze erhalten sind. Es konnten aber recht gut Türen unten in dem Proskenion und oben auf der

u. *σκηνή* die Bühne seitlich begrenzt werden lässt. Von den erhaltenen Dramen deutet eine Beschränkung der Bühne auf ein Drittel des langgestreckten Raumes der Eingang der Elektra des Sophokles an, indem auf dem rechten Drittel der Bühnenwand der Markt von Argos, auf dem linken der Tempel der Hera, und nur auf dem mittleren die Burg von Mykene dargestellt war.

Bühne ihre Stelle und ihren Gebrauch haben. Die Türe im Proskenion unten erwies sich nämlich als sehr zweckmässig für die Fälle, wo im Theater nicht oben auf der Bühne, sondern unten in der Orchestra lyrische und anderartige Vorstellungen gegeben wurden. Solche Fälle sind aber genugsam bezeugt. So lesen wir bei Athenaios XIV 622^c von den Phallophoren, welche in der weiten Orchestra ihr neckisches Spiel aufführten¹⁾, dass sie theils durch die Parodos, theils durch die mittleren Türen eintraten: οἱ δὲ φαλλοφόροι παρέρχονται οἱ μὲν ἐκ παρόδου οἱ δὲ κατὰ μέσας τὰς θύρας βαίνοντες ἐν θυμῷ καὶ λέγοντες

σοί, Βάκχε, τάνδε μοῦσαν ἀγλαΐζομεν κ. τ. λ.

εἶτα προστρέχοντες ἐτώθάζον οὓς ἂν προέλοιτο, στάδην δὲ ἔπραττον. Aehnliches gilt von dem Musiker Asopodoros²⁾, der nach der Erzählung des Athenaios³⁾ durch das Hyposkenion oder das Gelass unter der Bühne in die Orchestra zu einem musikalischen Agon eintrat.⁴⁾ Nun wird auch erhellen, wie Pollux dazu kam, jene Vorderwand ὑποσκήνιον statt προσκήνιον zu nennen; denn wenn man mit der Definition, die er IV 124 von dem Hyposkenion gibt τὸ δὲ ὑποσκήνιον κίοσι καὶ ἀγαλματίοις κεκόσμητο πρὸς τὸ θέατρον τετραμμένοις ἐπὶ τὸ λογεῖον κείμενον, die mit Säulen und Bildern geschmückte Bühnenvorderwand des Theaters von Oropos zusammenstellt, so kann man nicht zweifeln, dass der Grammatiker unter ὑποσκήνιον im wesentlichen das-

1) Vgl. Harpokration u. ἰθύφαλλοι· Ὑπερείδης ἐν τῷ κατ' Ἀρχεστρατίδου· οἱ τοὺς ἰθυφάλλους ἐν τῇ ὁρχήστρᾳ ὁρχούμενοι.

2) Ueber die Lebenszeit dieses Asopodoros siehe Susemihl Lit. d. Alexandriner II 577 An. 9.

3) Athen. XIV 631, Ἀσωπόδωρος ὁ Φλιάσιος κροταλιζομένου ποτέ τινος τῶν ἀθλητῶν διατρίβων αὐτὸς ἐτι ἐν τῷ ὑποσκήνῳ, τί τοῦτ'; εἶπεν, δῆλον ὅτι μέγα κακὸν γέγονεν.

4) Vollständig zu berichtigen ist also Wieseler, Griech. Theat. 253, wo es heisst: Der im Erdgeschoss belegene Raum unter der Bühne stand regelmässig mit anderen Räumen desselben Geschosses, nie aber mit der Orchestra unmittelbar in Verbindung.

selbe versteht, was dort inschriftlich als *προσκήνιον* bezeichnet ist.¹⁾ Jetzt wird es aber auch vielleicht klar werden, warum Polyklet in Epidauros dem Proskenion die Höhe von 12' gab. Diese Höhe empfahl sich schon von künstlerischem Gesichtspunkt aus, weil auf solche Weise die Höhe der hallenartigen Vorderwand in das richtige Verhältnis zu ihrer Länge kam; sie wurde geradezu notwendig, wenn der Raum unter dem Logeion als Durchgang für diejenigen Künstler diene, welche in der Orchestra auftraten.

Noch einen Punkt muss ich hier berühren, auf den mich Prof. Aug. Thiersch aufmerksam machte. Der kundige Architekt, der aber auch von seinem Grossvater die Liebe zum klassischen Altertum ererbt hat, und dem die heimische Altertumskunde schon so vieles, wie namentlich die Kenntnis des römischen Forums in Campodunum verdankt, hob in einem Gesellschaftsabend der Zwanglosen, wo ich über Dörpfelds Entdeckungen, noch in übertriebenem Glauben an die neue Lehre, sprach, mit Kennerblick hervor, dass die Türe des Proskenion in Epidauros zu schmal für die Mitteltüre der Bühne sei.²⁾ Für gewöhnliche Stücke mochte wohl die Breite ausreichen, aber für diejenigen Stücke, wo durch jene Türe Personen aus dem Gemach hinter der Skene herausgerollt wurden, wie in Eur. Herc. 1029 Herakles selbst mitsamt den von ihm gemordeten Kindern, war sie entschieden zu schmal. Das Ekkyklema war ja überhaupt nur dadurch entstanden, dass einerseits die geringe Tiefe der Bühne eine ausgedehnte Anwendung von Coulissen verbot, und andererseits keine so langen Balken zur Verfügung stunden, um das ganze Gemach rückwärts der Bühnenwand den Blicken der

1) Vgl. meinen oben schon erwähnten Aufsatz in Jahrb. f. cl. Phil. 1894 S. 42 und *Πρακτ. τ. ἀρχ. ἐτ.* 1886 Taf. III.

2) In dem Theater des Piräus hat die Mitteltüre eine Weite von 2,10 m, in Epidauros von etwa 1,30 m, im Dionysostheater in Athen von 1,60 m.

Zuschauer zeigen zu können; aber so schmal wird man nun doch schwerlich die Türe gemacht haben, dass man nicht bequem dasjenige, was man nachträglich den Zuschauern zeigen wollte, herausrollen konnte.

Dörpfeld ist aber nicht bei der Negation stehen geblieben, er hat für jenen Raum zwischen Skene und Proskenion, nachdem er ihm seine alte Bestimmung als Logeion abgesprochen hatte, eine neue Bestimmung ausgedacht; er soll nicht als *λογεῖον*, sondern als *θεολογεῖον* gedient haben. Das liesse sich hören, wenn die Götterbühne eine regelmässige Verwendung im alten Theater gehabt hätte. Nun aber haben wir in den 44 uns erhaltenen Dramen nur einen einzigen Fall, wo eine Götterbühne vorkommt, im Frieden des Aristophanes V. 180—727, und selbst hier ist es mir zweifelhaft, ob die Scene auf dem hohen Proskenion und nicht vielmehr auf dem Dache des Bühnenhauses gespielt hat.¹⁾ Auch aus der grossen Zahl der übrigen Stücke, von denen uns nur Fragmente erhalten sind, wird nur eines erwähnt, das eine Götterbühne aufwies, die *Ψυχοστασία* des Aischylos, worüber wir bei Polux IV 130 lesen: ἀπὸ δὲ τοῦ θεολογείου ὄντος ὑπὲρ τῆρ σκηνῆν ἐν ἔψει ἐπιφαίνονται θεοὶ ὡς ὁ Ζεὺς καὶ οἱ περὶ αὐτὸν ἐν Ψυχοστασίᾳ. Und wegen dieser zwei Fälle, die oben drein bei denjenigen Dichtern vorkommen, welche den geringsten Einfluss auf die spätere Gestaltung des Dramas geübt haben, sollte man eine beständige Einrichtung getroffen und einen Raum geschaffen haben, der in der Regel ganz unbenützt blieb? Geht man aber weiter und nimmt das neu gewonnene *θεολογεῖον* für alle Göttererscheinungen, auch den *deus ex machina* in Anspruch, so setzt man sich in Widerspruch mit den besten und bestimmtesten Angaben über die

1) Die Gründe alle anzugeben, würde zu weit führen; ich bemerke daher nur, dass die lange Auffahrt (V. 154—175) und die Verlegenheit des Herabsteigens (V. 725) auf eine grössere Höhe als die des Logeion schliessen lassen.

Göttermaschine und das Erscheinen des *deus ex machina*. Pollux IV 128 sagt nämlich ausdrücklich ἡ μηχανή δὲ θεοὺς δείκνυσι καὶ ἤρως τοὺς ἐν αἰέρι, Βελλεροφόντας ἢ Περσέας, καὶ κεῖται κατὰ τὴν ἀριστερὰν πύραρον ὑπὲρ τὴν σκηνὴν τὸ ὕψος. Nun ist zwar Pollux nicht so zuverlässig wie Vitruv; er lebte schier 200 Jahre später und war kein Praktiker, sondern ein Grammatiker, der seine Kenntniss wesentlich aus litterarischen Quellen schöpfte.¹⁾ Aber eine so bestimmte Angabe über die Lage der μηχανή an der linken Parodos über der Bühne ist, wenn auch nicht völlig für's 5. Jahrh. giltig, so doch sicher nicht aus der Luft gegriffen. Mit ihr müssen wir um so mehr rechnen, als auch der Name μηχανή τραγική, den bereits Ps. Platon, Clitoph. p. 407^a gebraucht, uns verbietet, bei diesen Göttererscheinungen an eine feste Bühne, ein θεολογεῖον, zu denken.²⁾

Ueberblicke ich nochmals die gegen Dörpfeld sprechenden Momente, so werde ich nur noch mehr in der Ueberzeugung bestärkt, dass man dem Vitruv schweres Unrecht thut, wenn man ihm einen so kolossalen Irrtum, eine so vollständige Verkehrung der wirklichen Verhältnisse zumutet. Hoffentlich sind auch die achtsamen Leser zu der gleichen Ueberzeugung gekommen und werden dann auch mit mir annehmen, dass in Epidauros die Schauspieler nicht vor dem Proskenion auf ebener Erde spielten, sondern auf der erhöhten Bühne zwischen Proskenion und Skene.

1) Pollux nennt seine Quellen über Bühnenverhältnisse nicht; seine Hauptquelle reichte wohl ins 1. oder 2. Jahrh. v. Chr. zurück; es liegt nahe, an Aristokles, den Zeitgenossen des Strabon, zu denken, der über Chöre und Musik geschrieben hatte, aber der wird selbst ältere Quellen, wie den Eratosthenes περὶ ἀρχαίας κωμῳδίας benützt haben.

2) Freilich ist die μηχανή τραγική des Platon von den Lexikographen (s. Wieseler, Griechisches Theater, bei Ersch u. Gruber, S. 209 An. 38) σκηνή τραγική genannt, aber nur in Folge einer Ungenauigkeit der Grammatiker.

Nun können wir aber auch noch positive Zeugen anführen, welche das Spiel auf erhöhter Bühne, nicht auf dem Boden der Orchestra bestätigen. Bei Wieseler, Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens, Taf. IX n. 15 ist eine jetzt in Neapel befindliche Vase des unteritalischen Malers Assteas abgebildet, welche uns ein mit 5 Säulen gezieltes Proskenion zeigt, auf dem oben von 4 Schauspielern eine Burleske, vermutlich eine Parodie des auf dem Lager ausgerenkten Prokrustes, aufgeführt wird. Die Vorderwand mit den Säulen erinnert unwillkürlich an das Proskenion in Epidauros. Sodann finden sich auf mehreren Vasenbildern Unteritaliens (Wieseler IX 13 u. 14, Baumeister n. 1828, Wien. Vorlegebl. B. III 1, III 2, III 9)¹⁾ Treppen an das Proskenion gelehnt, auf denen Schauspieler auf die Bühne hinaufsteigen. Dieselben Treppen zum Hinaufsteigen auf die Bühne finden sich aber auch erwähnt bei Pollux IV 127 *εἰσελθόντες δὲ κατὰ τὴν ὀρχήστραν ἐπὶ τὴν σκηνὴν ἀναβαίνουσι διὰ κλιμάκων*, und bei dem Mechaniker Athenaios p. 29 Wesch. *κατεσκεύασαν δὲ τινες ἐν πολιορκίᾳ κλιμάκων γένῃ παραπλήσια τοῖς τιθεμένοις ἐν τοῖς θεάτροις πρὸς τὰ προσκήρια τοῖς ὑποκριταῖς*. Die letztere Stelle ist besonders wichtig, weil sich ihre Abfassungszeit annähernd bestimmen lässt. Es lebte nämlich jener Athenaios um 180 v. Chr., nach Ktesibios, auf den er sich beruft (p. 29, 9 W.), und vor Biton und Heron, von denen er schweigt und deren Erfindungen er doch hätte erwähnen müssen, wenn er nach ihnen gelebt hätte. Also nicht erst in der römischen Kaiserzeit, sondern schon vor Vitruv gebrauchte man in den griechischen Theatern Treppen zum Hinaufsteigen auf die Bühne; dass diese aber eine hohe Bühne voraussetzen, braucht nicht noch erst besonders gesagt zu werden. Nach allem dem werden wir

1) Die betreffenden Denkmäler sind insgesamt verzeichnet von Reisch, Ztsch. f. östr. Gymn. 1887 S. 274 f.

mit vollem Vertrauen der Nachricht des Vitruv von dem hohen Logeion des griechischen Theaters Glauben schenken müssen.

IV.

Nachdem wir für das Theater in Epidauros die Konstruktion des Bühnengebäudes und die Lage der Bühne zwischen Skene und Proskenion festgestellt haben, können wir nun auch zur Frage übergehen, wann und für welche Arten von Dramen das Theater gebaut worden ist. Da die Bühne nur 3 m tief war und der Schmuck des Proskenion die Verdeckung desselben durch ein unmittelbar davor errichtetes Brettergerüst ausschloss, so war das Theater sicher nicht für die Dramen der klassischen Periode oder des 5. Jahrhunderts geschaffen. Alle uns erhaltenen Dramen setzen das Zusammenspielen von Chor und Schauspieler voraus; sie konnten also in Epidauros nur verstümmelt unter Weglassung der Chorgesänge und all' der Partien, welche auf einem gegenseitigen Verkehr von Chor und Schauspieler beruhen, aufgeführt werden. Damit soll nicht gesagt sein, dass in Epidauros gar keine Stücke des Sophokles und Euripides mehr gegeben wurden; in den Stücken des Euripides aus seiner letzten Entwicklungsperiode, wie z. B. in den Phönissen, hängen die Chorpartien so wenig mehr mit dem Gang der Handlung zusammen, dass sie leicht weggelassen oder als blosse Zwischenspiele behandelt werden konnten. Dass man aber in der That eine solche Streichung in späterer Zeit sich erlaubte, berichtet uns ausdrücklich der Rhetor Dion Chrysostomos or. XIX p. 487 R.: *τῆς τραγῳδίας τὰ μὲν ἰσχυρὰ ὡς ἔοικε μένει, λέγω δὲ τὰ ἱαμβεῖα, καὶ τούτων μέρη διεξι-
ασιν ἐν τοῖς θεατροῖς, τὰ δὲ μαλακώτερα ἐξεργήκει τὰ περὶ
τὰ μέλη.* Aber natürlich sind doch immer für eine Bühne nicht Stücke geschrieben, welche auf ihr nur verstümmelt aufgeführt werden konnten. Nun zeigt aber auch die Lit-

teraturgeschichte, dass im Laufe des 4. Jahrh. der Chor allmählich seine Stellung im Drama einbüsste und schliesslich ganz verstummte.¹⁾ Specieell die neuere Komödie, welche seit Alexander das griechische Theater beherrschte, hatte keinen Chor mehr, und schon die Dichter der mittleren Komödie sahen sich genötigt, den Stoff zu wechseln, weil sie keine Choregen mehr fanden, welche die Kosten der Ausrüstung eines Chores zu tragen gewillt waren.²⁾ In der Tragödie scheint sich der Chor etwas länger erhalten zu haben: den Uebergang zur chorlosen Tragödie machten diejenigen Dichter, welche nach Aristoteles poet. 18 p. 1456^a 30 statt der Chorgesänge nur Zwischengesänge (*ἐμβόλιμα μέλη*), welche bald in reine Flötenpiecen übergingen, einzulegen sich erlaubten. An der Spitze dieser Neuerer stand nach Aristoteles bereits Agathon am Schlusse des 5. Jahrh. Solche Zwischenlieder konnten zur Not auch auf dem Theater in Epidauros gegeben werden; denn diese setzten ja keinen Wechselverkehr zwischen Chor und Bühne voraus, so dass weder durch das Erscheinen des Chors auf der schmalen Bühne ein Gedränge entstand, noch es überhaupt nötig war, Chor und Schauspieler auf demselben Gerüste oder auch nur auf zwei unter sich zusammenhängenden Gerüsten zu postieren. Ueberhaupt aber verursachten auf der neuen schmalen und hohen Bühne die Chorgesänge fast geringere Schwierigkeiten als diejenigen Partien, in denen der Chorführer mit den Schauspielern der Bühne sprach. Denn man denke sich nur den einen der zwei Gesprächsführer 12' niedriger stehend und zu dem anderen hinaufschauend: welch' ein Verstoß gegen Natur und

1) Höpken, *De theatro Attico quinti saeculi* p. 25 bringt bereits die enge Bühne mit dem Verschwinden des Chors in Zusammenhang.

2) Platonios *περὶ διαφορᾶς κωμῳδίας*· οἱ δὲ τῆς μέσης κωμῳδίας ποιηταὶ καὶ τὰς ὑποθέσεις ἡμειψαν καὶ τὰ χορικά μέλη παρέλιπον, οὐκ ἔχοντες τοὺς χορηγοὺς τοὺς τὰς δαπάνας τοῖς χορευταῖς παρέχοντας.

Wahrheit!¹⁾ Aber wenn auch Tragödien mit Zwischenstücken ohne grossen Anstand auch auf der neuen Bühne gegeben werden konnten, so wird doch gewiss auch in Bezug auf den Chor die Tragödie bald dem Vorgang der Komödie gefolgt sein und den Chor ganz weggelassen haben. Sicher ist kein lyrisches Fragment eines Chorgesanges aus einer Tragödie nach Alexander auf uns gekommen. Satyrspiele zwar, in denen neben den agierenden Personen auch Satyre vorkamen, schrieben noch zu Beginn des 3. Jahrh. Sositheos²⁾ und Lykophron (fr. 1—3); auch legen die Titel von drei Tragödien des Lykophron, *Μαραθῶνιοι Κασσανδρεῖς Ἰκέται* (vielleicht auch *Πελοπίδαι*)³⁾ die Vermutung nahe, dass in ihnen ein Chor oder doch eine grössere Anzahl von Marathonsbewohnern etc. vorgekommen sei; aber selbst wenn diese Bürger zu einem Chor zusammentraten, so werden sie doch nach dem Gang, den die Tragödie schon zu Aristoteles Zeiten genommen hatte, schwerlich etwas anderes als Zwischenlieder oder Klagelieder gesungen haben, die nicht ein Auftreten der Schauspieler und des Chors auf demselben Podium oder überhaupt nur in unmittelbarer Nähe verlangten. Das Letztere muss man schon daraus abnehmen, dass bereits Aristoteles poet. 12 und die peripatetischen Verfasser der Probleme XIX 15. 30. 48 den Ort, wo die Schauspieler auf-

1) Schwierigkeit machten auf der neuen Bühne auch diejenigen Partien, wo sich einer in der Enge (fauces) der Seiteneingänge verstecken sollte, wie in Aristoph. Lysistr. 478, Aisch. Choeph. 20. 872, Eur. Herc. 1081, Hec. 1081; aber hier konnte man sich leicht durch die Seitencoullissen helfen. An denjenigen Stellen, wo jemand aus der unteren Parodos zur Bühne heraufkommen sollte, half man sich, wie wir oben sahen, mit Treppen, die man an die hohe Vorderwand des Proskenion anlehnte. Ob solche Stellen bei Plautus und Terenz vorkommen?

2) Vgl. das Epigramm auf Sositheos A. P. VII 107:

ἐκισσοφόρησε γὰρ ὥνῃ

ἄξια Φλιασίων, καὶ μὰ χορὸν Σατύρων.

3) Vgl. Welcker, Die griech. Tragödien S. 1257 f.

treten, von dem Standort des Chors bestimmt unterscheiden. Ganz klar aber tritt diese Scheidung in einem Epigramm des Simias aus dem Anfang des 3. Jahrh. uns entgegen, A. P. VII 21.

Τόν σε χοροῖς μέλψαντα Σοφοκλέα, παῖδα Σοφίλλον,
τὸν τραγικῆς μούσης ἀστέρα Κεκρόπιον,
πολλάκις ὃν θυμέλῃσιν καὶ ἐν σκηνῇσι τεθελῶς
βλαισὸς Ἀχαρνίτης κισσὸς ἔρειψε κόμην.

Der Verfasser dieses Epigramms hatte schon so wenig mehr eine Vorstellung von dem Zusammenspiel von Chor und Schauspieler in dem alten Drama, dass er nun selbst auch bei Sophokles *σκηνή* und *θυμέλη*, Platz der Schauspieler und Platz des Chores, vollständig von einander schied. Als Verfasser des Epigramms aber ist in der Anthologie von erster Hand Simmias (*Σιμμίον*) genannt, unter dem wir mit Meineke und Susemihl (Gesch. d. griech. Litt. der Alexandrinerzeit S. 180 An. 36) den bekannten Dichter-Grammatiker Simmias aus Rhodos verstehen. Denn der Zusatz *Θηβαίου* in *Σιμμίον Θηβαίου* rührt von zweiter Hand her und hätte nicht die Billigung von Sternbach, Melet. graec. Vindob. p. 116 verdient, da das Epigramm schon wegen der berührten Theaterverhältnisse nicht in die Zeit des Sokratikers Simias aus Theben passt; dem Interpolator aber war begreiflicherweise aus Platon der Thebaner Simias geläufiger als der Grammatiker Simias aus Rhodus, so dass wir hinter dem Zusatz nicht ein tieferes Wissen zu suchen brauchen. Ist das richtig, so hatte man schon zu Beginn des 3. Jahrh. die Einsicht in das innige Ineinandergreifen von Schauspieler und Chor in der alten Tragödie und Komödie verloren und war an das gesonderte Auftreten der Schauspieler auf der Bühne und der Chöre auf der Thymele so gewöhnt, dass man diese Scheidung auch auf Sophokles übertrug. Mit dem Zurücktreteten und Verschwinden des Chors aus der Tragödie und Komödie war nämlich nicht auch der Chor überhaupt verschwunden. Schon in der klassischen Zeit sah man nicht

bloss in dem Drama Chöre, sondern auch in den lyrischen Agonen, welche an den Dionysien der Aufführung von Dramen vorausgingen; ja damals schon waren diese lyrischen Chöre von Knaben und Männern (*χορὸς παίδων* und *χορὸς ἀνδρῶν*) grösser und angesehener als die tragischen. Und als nun der Chor aus der Komödie und bald darauf auch aus der Tragödie verschwand, so kamen diese lyrischen Chöre mit den Zither- und Flötenspielern erst recht zu Ansehen. Der Historiker Polybios IV 20 erzählt uns nur von Päanen und Cantaten (*ρόμοι*), welche von den Arkadiern im Theater aufgeführt wurden, und noch Plutarch, praec. ger. reip. 21 erwähnt der Choregen oder Chorleiter an den Dionysien¹⁾, wiewohl damals Chöre in der Komödie und Tragödie längst nicht mehr gesehen wurden.

Nachdem auf solche Weise mit dem Wegfall des Chors im Drama und mit der Beschränkung der chorischen Agonen auf die Aufführungen in der Orchestra eine wesentliche Aenderung in den Spielen des Theaters eingetreten war, haben es die erfinderischen Künstler der Griechen nicht versäumt, auch in dem Bau des Theaters die entsprechenden Aenderungen vorzunehmen. Den neuen Bedürfnissen ist unter gleichzeitiger Berücksichtigung der künstlerischen Rücksichten trefflich angepasst das Theater des Polyklet in Epidauros. Wir müssen daher auch den Erbauer nicht im 5., noch in der ersten Hälfte des 4. Jahrh., sondern in der Zeit Alexanders oder nach Alexander suchen. Nun gab es zwei Künstler unter dem Namen Polyklet. Der ältere Polyklet, der jüngere Zeitgenosse des Phidias, dessen Blüte Plinius 34, 49 in die 90. Olympiade setzt, kann nach dem Gesagten der Erbauer

1) Aehnlich Maximus Tyrius VII p. 104. Auch die *Agave necdum commissa choro* bei Claudian in Eutr. II 364 war sicher kein Drama, sondern ein Singspiel.

nicht gewesen sein¹⁾; zu dessen Zeit hätte ein Theater nicht entstehen können, das nur für Dramen, die des Chors entbehrten, geeignet war. Der jüngere Polyklet war durch zwei Generationen von dem älteren geschieden, da er nach Pausanias VI 6. 1 Schüler des Naukydes war, der selbst wieder bei dem älteren Polyklet in die Schule gegangen sein soll und von Plinius 34, 50 in die 95. Olympiade gesetzt wird. Die Thätigkeit dieses jüngeren Polyklet setzt Oberbeck, *Gesch. d. griech. Plast.* S. 533⁴ zwischen Ol. 102 und 112. Das erste Datum wird dadurch gewonnen, dass Polyklet für die neugegründete Stadt Megalopolis die Statue des Zeus Philios arbeitete (Paus. VIII 31, 4).²⁾ Dass aber auf der anderen Seite seine Thätigkeit in die Zeit Alexanders herabreichte, erhellt insbesondere daraus, dass die Autorschaft der Statue des Hephästion, des Freundes Alexanders, zwischen Lysipp und Polyklet strittig war (Plin. 34, 64). Plinius zwar, der den älteren und jüngeren Polyklet überhaupt nicht unterschied, ereifert sich gegen den Anspruch des vermeintlich 100 Jahre älteren Polyklet; aber heutzutage, wo wir auf einem Stein Thebens³⁾

1) Ich muss mich hier also in Opposition zu Brunn, *Gesch. d. griech. Künstl.* I 217 setzen, der das Theater und Rundgebäude neben dem Tempel des Asklepios zu Epidauros von dem älteren Polyklet gebaut sein lässt; das that er aber auch, als man von dem Theater in Epidauros noch keine genauere Vorstellung hatte.

2) Die Statue des Zeus philios wird er aber nicht gleich nach Gründung der Stadt (Ol. 102, 3 = 369 v. Chr.) gearbeitet haben; wir können daher mit dem Anfangs- und Schlussdatum der Künstlerthätigkeit Polyklets weiter herabgehen, so dass er auch das Theater in Epidauros erst gegen Ende des 4. Jahrh., ein Menschenalter nach Lykurg, gebaut haben kann.

3) Die Epigramme des Steins, die dem Schriftcharakter nach der 2. Hälfte des 4. Jahrh. angehören, sind zuerst veröffentlicht worden von Foucart, *Revue archéol.* 1875 p. 110 ff.; für die Chronologie der Polyklete hat sie verwertet Löschke in dem Aufsatz Polyklet der Jüngere und Lysipp, in *Arch. Zeit.* 1878 S. 10 ff. Die Statuen, zu denen die Epigramme gehören, müssen entweder vor der

die Namen der Künstler Polykleitos und Lysippos nebeneinander lesen, kann es uns nicht mehr befremdlich erscheinen, dass dieselbe Statue von den einen für Lysipp, von den andern für Polyklet, natürlich den jüngeren, in Anspruch genommen wurde. Dieser jüngere Polyklet wird nun auch der Erbauer des Theaters in Epidauros gewesen sein. Seine Künstlerthätigkeit zur Zeit Alexanders passt ganz für die Anlage des Theaters und für die im Laufe des 4. Jahrh. eingetretene Umgestaltung des griechischen Dramas. Damals eben war aus der Komödie der Chor schon völlig verschwunden, und hatten sich auch in der Tragödie die Chorgesänge, wenn sie überhaupt noch bestanden, von der eigentlichen Handlung völlig losgelöst.

Das Theater des Polyklet ist, wie es dem Charakter des neuen Dramas bestens angepasst war, so auch in der Folgezeit Norm für den griechischen Theaterbau geworden. Das erkennt man am besten aus Vitruv; denn dessen Vorschriften über Tiefe und Höhe der Bühne stimmen im wesentlichen, wie wir im 3. Kapitel dargelegt haben, mit den Verhältnissen des Theaters von Epidauros überein. Auch die Artikel des Lexikographen Pollux, wenn sie uns auch keine genauen Masse angeben, passen doch am besten auf die Anlage und Teile des polykletischen Baues.¹⁾ Von erhaltenen Theatern zeigen die von Oropos²⁾, Assos³⁾, Eretria⁴⁾ und das jüngere,

Zerstörung Thebens (335 v. Chr.) oder nach dem Wiederaufbau der Stadt (316 v. Chr.) errichtet sein; für das erste entscheidet sich Löschke, für das zweite Foucart und ich mit ihm.

1) Von entscheidender Bedeutung sind die Angaben des Pollux über ὑποσκήμιον IV 124, λογεῖον und σκηνή IV 123, κλίμακες IV 127.

2) S. *Πρακτ. τ. ἀρχ. ἐτ.* 1886.

3) Dörpfeld bei A. Müller Hdb. d. gr. Bühn. 23 An. 2 und Kaverau bei Baumeister S. 1734.

4) Die Zwischenräume der Halbsäulen des Proskenion waren in Eretria wie in Oropos zur Aufnahme von πινakes bestimmt; s. Pickard a. O. S. 9 und Dörpfeld Berl. Philol. Woch. 1891 S. 514 f.

aus der makedonischen Zeit stammende Theater des Piräus¹⁾ das säulengeschmückte Proskenion und damit auch die Hauptverhältnisse des Theaters von Epidauros.

Von besonderer Wichtigkeit aber ist der Umbau des Dionysostheaters in Athen. Der Stylobat BB des Plans (Taf. II) gehört nach dem Urtheil der Techniker einer entschieden jüngeren Periode an als der Bau A A $\alpha \alpha$ A' A', der die Bühne des Lykurg repräsentiert. Auf jenem Stylobat stunden ehemals Säulen, welche mit dem Epistyl eine Höhe von ca. 12' hatten; in der Mitte befand sich eine Türe, 1,60 m breit, zwei andere in den beiden Flügeln rechts und links. Der Stylobat mit seinen Säulen bildete also offenbar das Proskenion; die von diesem Proskenion und der Skene begrenzte Bühne (*λογεῖον*) war ca. 3 m tief und demnach schmaler als der ursprüngliche Bühnenraum, der eine Tiefe von 5,70 m hatte. Jedem muss die grosse Aehnlichkeit dieses Proskenion und der durch dasselbe begrenzten Bühne mit dem Proskenion und Logeion von Epidauros auffallen; niemand auch wird leugnen wollen, dass diese Aehnlichkeit nicht auf blossem Zufall beruhe, sondern in beabsichtigter Nachahmung ihren Grund habe. Aber wer hat nachgeahmt, Polyklet oder der

1) Ueber dieses jüngere Theater im Piräus siehe den Ausgrabungsbericht von Philios in *Πρακτ. τ. ἀρχ. ἐτ.* 1881 p. 47—61 und 1886. Schon der grössere Zwischenraum zwischen den Säulen der Mitte, der offenbar für eine Türe bestimmt war, beweist zur Genüge, dass der erhaltene Stylobat (*κρηπίδωμα*) von 27 Platten hymettischen Marmors die Säulen des Proskenion zu tragen bestimmt war und nicht, wie andere glaubten (A. Müller Hdb. d. gr. Bühne S. 23, An. 2, Curtius-Kaupert, Karten von Attika I 67), runden Stützen des Holzbau zur Unterlage diente. Auffällig ist an dem Theater des Piräus gegenüber dem des Polyklet nur das weite (2,68 m) Vorspringen der beiden Seitenflügel, wodurch es sich, ebenso wie in den 13 Keilen der Cavea, an den älteren Bau des lykurgischen Theaters von Athen anschliesst. Die Zeit des Baues wird nach erhaltenen Inschriften von den griechischen Gelehrten in die Jahre 210—160 v. Chr. gesetzt.

anonyme Architekt des athenischen Umbaues? Ich denke, das kann nicht zweifelhaft sein: in Epidauros haben wir originale Anlage in vollstem Einklang mit dem übrigen Bau; in Athen einen späteren Umbau, der wie etwas Fremdes in die alten Verhältnisse hineingeschoben ist. Nehmen wir hinzu, dass die nachlässige Bauart des athenischen Proskenion auf eine jüngere Periode als das 4. Jahrh. hinweist¹⁾, so werden wir unbedenklich anerkennen, dass die Athener den Musterbau des Polyklet in späterer Zeit nachgeahmt und zu diesem Behufe ihr altes Theater nach der neuen und zur damals herrschenden Gattung des Dramas besser passenden Norm umgebaut haben.²⁾ Es scheinen eben im Altertum im Bau der Theater ähnliche Verhältnisse gewaltet zu haben wie in der christlichen Zeit im Bau der Kirchen und Dome.

V.

Die Anlage des vorpolykletischen Theaters liegt eigentlich ausserhalb der mir hier gestellten Aufgabe; auch sind der schwierigen und dunklen Punkte hier so viele, dass ich mir eine völlige Aufhellung derselben nicht zutraue, am wenigsten in einer kurzen, anhangsweisen Erörterung. Gleichwohl ist es zur Würdigung der historischen Stellung des polykletischen Theaters von Wichtigkeit, einen Blick

1) Pickard, a. a. O. p. 9 bemerkt nach Dörpfeld: Der Stylobat BB besteht aus einer Schichte Hymettus-Marmor, aber die Grundlage ist schlecht gemauert und einige Marmorblöcke ruhen direkt auf den rauen Breccia-Blöcken; in den athenischen Bauten des 4. Jahrh. kommt dieses niemals vor, man findet immer eine Schicht Kalkstein zwischen der Breccia und dem Marmor.

2) Aus der Schilderung des Plutarch, Demetr. 34 von dem Auftreten des Demetrius Poliorketes im Theater von Athen glaube ich abnehmen zu können, dass damals (307 v. Chr.) der Umbau noch nicht stattgefunden hatte. Denn die geschilderten Vorgänge wollen nicht recht für eine schmale Bühne von 3 m passen.

auch noch auf das zu werfen, was der Schöpfung des grossen Meisters vorausging. Es kommt dabei fast nur das Dionysos-Theater Athens in Betracht¹⁾; aber dasselbe hat leider durch wiederholte Umbauten (4 oder 5) derartige Veränderungen erlitten, dass die Erkenntnis seiner ursprünglichen Anlage ausserordentlich erschwert ist. Und wenn auch Archäologen unserer Zeit, namentlich Julius und Dörpfeld, die Fundamente der verschiedenen Mauern wieder glücklich aufgedeckt und in den Wirrwarr der Scenengebauten Licht und Ordnung gebracht haben, so bleibt doch noch vieles unaufgeklärt, zumal manches, was in Epidauros in Stein ausgeführt war, in Athen aus vergänglichem Holzwerk bestand, von dem sich auch nicht einmal die Widerlager und Stützmauern erhalten haben. Und doch wird gerade auf diesen Holzbau unsere Untersuchung wiederholt zurückgehen müssen.

Wir haben also in Athen, wie bereits am Schlusse des vorausgehenden Kapitels gesagt ist, deutliche Reste einer älteren Bühne (Α Α α α), welche tiefer als die spätere war und des vorderen Abschlusses durch eine steinerne Mauer (προσκήνιον) entbehrte. Dörpfeld schreibt sie ebenso wie die Vorderbauten der Cavea, die sogenannten Analemmata, dem Lykurg zu, indem er annimmt, dass vor Lykurg sich die Athener mit einem jedes Jahr frisch aufgeschlagenen

1) Berücksichtigung verdient ausserdem das Theater von Megalopolis, welches dem 4. Jahrh. angehört und eine Mittelstellung zwischen dem athenischen und epidaurischen einzunehmen scheint. Dasselbe wurde vor ein paar Jahren durch die Gesellschaft der englischen Archäologen ausgegraben, aber leider konnten sich bis jetzt die Engländer und Dörpfeld über die Deutung der erhaltenen Reste und namentlich der auf 3, ursprünglich 5 Stufen sich erhebenden Terrasse noch nicht einigen; s. Journ. of Hell. stud. XI 297, Class. Review V (1891) 238, 285, Berl. Phil. Woch. 1891 S. 419 u. 673, 1027. Das ältere, bis in die Zeit des Thukydides VIII 93 hinaufreichende Theater des Piräus an dem Kastell von Munichia ist leider zu sehr verschüttet und überbaut; s. *Πραγμ. τ. ἀρχ. ἐτ.* 1881 p. 57 ff.

Scenengebäude aus Holz begnügten. Als Hauptbeweis für diese Meinung führt der erfahrene Architekt die Gleichheit der Bauweise an, indem in den Stützmauern L F H und in den Scenenmauern A A' A' das gleiche Material und dieselbe Struktur sich finde. Darüber kann ich nicht urteilen, aber verschiedene Momente machen mich sehr misstrauisch gegen die ganze Hypothese. Die Athener sollen schier 150 Jahre erst nach Erbauung eines steinernen Theaters, erst nach dem Verfall der tragischen Kunst dazu gekommen sein, für die Aufführung der schönsten Werke des attischen Geistes ein festes Bühnengebäude herzurichten! Sie sollen sich 150 Jahre lang jedes Jahr, und jedes Jahr zweimal, an den Lenäen und Dionysien, die grosse Mühe gegeben haben, ein Bühnenhaus von Holz aufzuführen, wo ein paar aus wohlfeilem Stein erbaute Mauern für alle Zeit genügten! Die Holzbauten unserer Circusse führe man nicht zu Gunsten Dörpfelds an; die werden an Plätzen aufgeschlagen, welche während des übrigen Jahres anderen Zwecken dienen; in Athen war das Theater ein heiliger Platz, der eine anderweitige Verwendung ausschloss. Und wenn man den Boden des Podiums, der naturgemäss aus Brettern bestand, jedes Jahr frisch aufzuschlagen für gut fand, wird man dann das Gleiche auch bei der Skene gethan haben, die zur sicheren Handhabung der Theatermaschinen von vornherein einen solideren Bau und demnach einen Bau von Stein erforderte? Das wird man so leicht nicht bei den baulustigen und bauverständigen Athenern annehmen dürfen. Auch die Zeugnisse, welche uns von dem Bau des Lykurg berichten, Hyperides bei Apsines, rhet. gr. ed. Speng. I 387 (*ᾠκοδόμησε τὸ θεάτρον*), Plut. vit. dec. or. VII 4 = CIA. II 240 (*τὸ θεάτρον τὸ Διονυσιακὸν ἐξεργάσατο*), CIA II 176 (*τὴν ποίησιν τοῦ σταδίου καὶ τοῦ θεάτρον τοῦ Παναθηναϊκοῦ*), reden nur von dem Ausbau des Theaters oder Zuschauerraums; und wenn man auch das Wort *θεάτρον* im weiteren Sinn, nicht im spe-

ciellen Sinn von Zuschauerraum nehmen will, so nötigt, ja berechtigt uns doch keines der Zeugnisse, dem Lykurg den vollständigen Neubau eines steinernen Bühnengebäudes zuzuschreiben.

Dazu kommen verschiedene Stellen, welche uns von Bühnenmauern und Bühnengebäuden aus der Zeit vor der Finanzverwaltung des Lykurg (438—434) berichten. Dahin rechne ich zuerst die Verrammelung der Bühnennebengebäude (*παρασκήνια*) durch Meidias i. J. 348, von der wir durch Demosthenes, Mid. 17 erfahren; steinern werden freilich dort nicht ausdrücklich die Paraskenia genannt, aber ist es nicht am natürlichsten, bei dem ganzen Handel an ein festes Gebäude zu denken? Sodann lesen wir bei Aristoph. Eccles. (aufgeführt 389 v. Chr.) V. 497 ἄλλ' εἶα δεῦρ' ἐπὶ σκιᾷ | ἐλθοῦσα πρὸς τὸ τεῖχ' | παραβλέπουσα θάτερον | πάλιν μετασκευάζε σαντὴν, indem der Chorführer die Frauen auffordert, sich hinter der vorderen Abschlussmauer der Paraskenia umzukleiden, damit sie nicht von einem auf der Bühne gesehen würden. Freilich ist auch hier die Mauer nicht als steinern ausdrücklich bezeichnet, aber schon das Wort *τεῖχ'* weist nach seinem gewöhnlichen Gebrauch auf Material von Stein hin. Ferner hören wir durch Andokides de myst. 38 aus dem Jahre 415 von einer aus Säulen gebildeten Vorhalle (*προπύλαιον*) vor dem Eingang der rechten Parodos, wozu Wieseler, Scaen. (Nachr. d. Gött. Gesell. 1890) S. 6 mit Recht bemerkt: Da das Propyläon gewiss nicht aus Holz hergestellt war, so darf man wohl voraussetzen, dass zu der Zeit des Andokides auch der Zuschauerraum und ein Teil des Bühnengebäudes aus Stein bestanden. Endlich lässt mich auch die Erwähnung der Athenestatue auf der Götterbühne im Frieden des Aristophanes V. 725, ebenso wie die Erwähnung der Bildsäule des Themistokles in der Parodos bei Andokides de myst. 38 auf einen festen Bau des Bühnenhauses schliessen. Denn die Worte des Aristophanes *τῇδ' παρ' αὐτὴν τὴν θεὸν* sc.

καταβήσει enthalten aller Wahrscheinlichkeit nach einen scenischen Wink¹⁾ und sind deshalb nicht von der Göttin Eirene zu verstehen, von der man gar nicht begriffe, wie sie hieher käme, sondern von der Athene-Statue im Theater, auf die bereits der kundige Scholiast z. St. hinweist.²⁾ Eine solche Götterstatue auf oder an der Rückmauer³⁾ setzt aber doch wohl auch einen festen Steinbau voraus.

Das sind die Hauptgründe, weshalb wir nicht glauben können, dass es vor Lykurg nur improvisierte Scenengebäude von Holz gegeben habe. Die Thymele oder das Podium, auf dem gespielt wurde, wird von Holz gewesen und jedes Jahr frisch aufgeschlagen worden sein; für die Wände des Hintergrundes (σκηνή) und der Seiten (παρασκήνια), sowie für die Flanken der Eingänge (πάροδοι) werden wir auch im 5. Jahrh. schon stehenden Bau und steinernes Material an-

1) Auf solche scenische Winke achteten schon die alten Erklärer; vgl. Schol. zu Soph. El. 190 ὧδ' ἐμφαίνει τὸ σχῆμα τῶν ὑποκριτῶν, und ähnlich zu O. R. 80.

2) Nur ganz schüchtern und nur hier in den Noten wage ich die Frage aufzuwerfen, ob nicht die Figur der Athene, welche im Eingang des Aias den Odysseus anredet, ohne von ihm gesehen zu werden (V. 15 καὶ ἄποπτος ἦς), aber nach dem Ausspruch des Scholiasten doch da war, mit der Statue der Athene im Hintergrund der Bühne zusammenhängen und dem Dichter den Gedanken der ganzen Situation eingegeben haben könne.

3) Wenn man die Phantasie spielen lassen darf, so stunden die Standbilder des Themistokles und Miltiades zu beiden Seiten der Orchestra, da wo die Parodoi in dieselbe mündeten, mit der Statue der Athene in Verbindung. Dann werden auch im Hintergrund zur Seite des Mittelbaus der Skene, der in der Regel einen Tempel oder Palast vorstellt, zwei Götterbilder, der Athene und des Poseidon (?) gestanden haben. Diese Ausschmückung des Theaters fand vor 415 statt, in welches Jahr die Hermenverstümmelung fiel, kaum aber mehrere Jahre zuvor. Denn um diese Zeit scheinen auch andere Verbesserungen im Theater, insbesondere die Göttermaschine und das erhöhte Podium, eingerichtet worden zu sein.

nehmen dürfen. Damit will ich aber nicht gesagt haben, dass steinerne Hinter- und Seitenwände schon zur Zeit der Einweihung des Theaters i. J. 472 vorhanden waren. Selbst eine abschliessende Rückmauer, welche das dem Zuschauer gegenüberliegende Segment des Orchesterkreises abschnitt, gab es anfangs nicht. Denn mag auch Wilamowitz in dem Aufsatz, die Bühne des Aeschylus (Herm. XXI 597 ff.), zu weit gegangen sein, das bleibt doch jedenfalls an der These des ideenreichen Forschers bestehen, dass die Schutzflehenden des Aischylos mehr zu einer centralen Anlage der Bühne passen und eine Bühnenrückwand nicht voraussetzen. Noch weniger können natürlich dann in jener ältesten Zeit schon Seitenwände (*παράσκηνα*) vorhanden gewesen sein; erst im Laufe des 5. Jahrh. kamen, und zwar erst nach und nach, wie es scheint, jene festen Umrahmungen der Bühne auf. Was wir bezweifeln, ist zunächst nur, dass erst Lykurg das steinerne Bühnengebäude geschaffen habe. Auf der anderen Seite werden indes auch wir das feste Mauerwerk A A' A' unter dem Namen des Lykurg gehen lassen, weil es ja sicherlich einen Bestandteil des lykurgischen Theaters bildete, und weil wir nicht wissen, in welcher Ausdehnung die einzelnen Teile des Baus schon vor Lykurg vorhanden und ausgebaut waren.

Auf die steinerne Umrahmung der Bühne werden wir nachher zurückkommen; hier wollen wir zuerst den anderen Teil der Ueberlieferung vom Theaterbau des Lykurg besprechen, dass nämlich derselbe die Cavea oder das eigentliche *θέατρον* ausgebaut habe. Danach wird die alte Cavea kleiner gewesen sein und vielleicht nur zehn, der Zahl der Phylen entsprechende Keile (*κεκρίδες*) umfasst haben, so dass die vorderen und seitlichen Stützmauern erst durch Lykurg, zugleich mit der Vermehrung der Keile auf 13, hinzukamen.¹⁾

1) Die ehemals von Benndorf, Ztschr. f. öst. Gymn. 1875, aufgestellte und mit allgemeinem Beifall aufgenommene Meinung, dass

Das macht auch ein Blick auf den Plan und Umriss des Theaters wahrscheinlich. Denn in unschöner Weise tritt die Cavea und damit auch die Orchestra in den zwei äussersten Keilen aus der ursprünglichen Kreislinie heraus (s. S. 11), was nur bei Annahme eines nachträglichen Anbaus einiger-massen Erklärung und Entschuldigung findet. Bedenken könnten nur die oben S. 3 besprochenen Statuen des Miltiades und Themistokles erregen; aber die konnten ja leicht bei dem späteren Erweiterungsbau nachgerückt werden. Erstreckte sich nun aber vor Lykurg die Cavea nicht so weit nach vorn, so war damit auch eine grössere Weite der Seitenzugänge (*πάροδοι*) gegeben, die uns aus scenischen Gründen sehr erwünscht kommt. Die Paraskenien A A stehen von den gegenüberliegenden Flankenmauern der jetzigen Cavea nur ca. 2,8 m ab; das ist etwas wenig zum Einfahren von Wagen, namentlich wenn, wie wir später wahrscheinlich machen werden, der Bretterboden noch etwas über die Front der Paraskenien hinausging. In mehreren Stücken nämlich, Aisch. Pers. 150 (vgl. 607) u. 1000, Ag. 782, Eur. Troad. 568, El. 988, Iph. Aul. 590, kommen die neu auftretenden Personen zu Wagen an; der Wagen konnte aber weder quer an dem Seiteneingang anfahren, noch in demselben sich wenden und umkehren; dafür war unter allen Umständen die Parodos zu eng. Auch ging es nicht wohl an, dass der Wagen über den hohlen Bretterboden fuhr, zumal wenn der-

die Zahl der 13 Keile im Theater zu Athen mit der unter Hadrian auf 13 gebrachten Zahl der attischen Phylen zusammenhänge, lässt sich jetzt nicht mehr aufrecht halten, nachdem nachgewiesen ist, dass die 13 Keile zum Bau des Lykurg gehörten, und dass auch das Theater im Piräus, das aus der makedonischen Zeit stammt, 13 Keile hatte. Auch erklärt sich die 12-Zahl der Keile in Epidauros am leichtesten, wenn das ältere Theater in Athen schon 13 Keile hatte und Polyklet dieselben bloss der Symmetrie zu lieb (s. S. 10) auf 12 reduzierte. Aber immerhin scheint der Grundgedanke Benndorfs richtig zu sein.

selbe mehrere Fuss hoch war, so dass schon das Hinauf- und Herabfahren Verlegenheit gebracht hätte. Ein Esel konnte ja, wie in den Fröschen des Aristophanes, über die Diele trampeln, aber nicht so leicht wird man das Rasseln eines mehrspännigen Wagens ertragen haben. Wir werden also annehmen müssen, dass der Wagen an dem Podium vorbei vorn quer durch die Orchestra fuhr. In den Troades zumal erheischt dieses die ganze Situation, und auch im Agamemnon wird dieses durch die langen Reden bis zum Aussteigen des Königs äusserst wahrscheinlich gemacht.¹⁾ Sollten aber die Wagen vollständig in die Orchestra ein- und ausfahren, so bedurfte es einer etwas weiteren Parodos; die war dann gegeben, wenn vor Lykurg die letzten Keile der Cavea noch nicht vorhanden waren.²⁾

Wir kommen zur eigentlichen Bühne, indem wir dieselbe erst an und für sich in Bezug auf ihre räumliche Ausdehnung betrachten, ohne auch schon ihre Höhe und ihre Begrenzung in Erwägung zu ziehen. Die Bühne also musste für die Dramen des 5. Jahrh. jedenfalls so tief und so breit sein, dass auf ihr die Schauspieler und der Chor Platz finden konnten. Es mochte wohl schon früh, schon zur Zeit des Aischylos der Platz unmittelbar vor der Bühnenrückwand sich als eigentlicher Spielplatz der Schauspieler herausgebildet haben; es mochte auch schon früh dieser Platz durch eine kleine Erhöhung von 1—2 Fuss von dem grösseren, für den Chor bestimmten Platz abgegrenzt worden sein; jedenfalls aber stunden Chor und Schauspieler in den Tragödien des Aischylos, Sophokles, Euripides und in den Komödien des

1) Ich nehme demnach an, dass Agamemnon, nachdem er von der Seite eingefahren war, von der Mitte der Orchestra aus über die Bretter (pulpitum) zum Portal des Königspalastes zog.

2) Indes konnte die grössere Weite sich auch dadurch ergeben, dass die Paraskenien vor Lykurg kürzer waren und etwa nur 2 m statt 5 m nach vorn liefen.

Aristophanes wesentlich auf dem gleichen Niveau, so dass ohne Hindernis der eine auf den Platz des andern übertreten konnte. Das halten wir für das sichere Ergebnis der neueren Untersuchungen, namentlich von Capps, *The stage in the Greek theatre*, New Haven 1891, Pickard, *The relative position of actor and chorus in the Greek theatre*, Baltimore 1893, Weissmann, *Die scenische Aufführung der griechischen Dramen des 5. Jahrhunderts*, München 1893, Bodensteiner, *Scenische Fragen über den Ort des Auftretens und Abgehens von Schauspielern und Chor im griechischen Drama*, Jhrb. f. class. Phil. Suppl. XIX S. 639—808.

Die erforderliche Ausdehnung war in dem Theater des Lykurg gegeben. Denn hier stehen die Paraskenien in einer Distanz von 20 m von einander ab und haben selbst eine Länge von 5 m.¹⁾ Daraus ergibt sich aber ein Spielplatz von 20 m Breite und von über 5 m Tiefe. Denn an der Front der Paraskenien vorbei zog nicht bloss der Chor in der Regel ein, sondern traten auch die Schauspieler in all' den Fällen auf, wo sie nicht aus dem Tempel oder den Häusern der Rückwand heraustraten. Deshalb musste also der Spielplatz um mehrere Fuss über die Front der Paraskenien hinaus in die Orchestra vorgehen und um diesen Raum tiefer sein als die Seitenmauern lang waren. Von einer Mauer aber, welche wie in Epidauros die Bühne nach vorn begrenzt hätte, hat sich im Lykurgos-Theater zu Athen keine Spur gefunden.

Der gleiche Raum stund auch in der Zeit vor Lykurg für den Spielplatz zur Verfügung, auch wenn wir, wie billig, zugeben, dass durch Lykurg ein und das andere Mauerwerk bei dem Ausbau verändert wurde. Ein festes Proskenion gab es natürlich in jener älteren Zeit noch viel weniger, als in der des Lykurg; eine Verschiebung, nicht eine blossе Ausschmückung und stärkere Fundamentierung der Skene

1) So Dörpfeld in A. Müllers Hdb. d. gr. Bühne 415.

anzunehmen hat man nicht den geringsten Grund; nur in Bezug auf die Paraskenien kann man Zweifel erheben, ob sie überhaupt vor Lykurg schon vorhanden waren, und wenn, ob sie so weit vorgingen, und ob sie die gleiche Höhe mit den Paraskenien des Lykurg hatten. Ueber den letzten Punkt kann man überhaupt nicht urtheilen, da man auch von der Höhe der Paraskenien des Lykurg nichts weiss und nur aus der Dicke der Grundmauern einen ungefähren Schluss ziehen kann. Ueber den mittleren Punkt wage ich nur so viel zu sagen, dass die erhaltenen Stücke uns nicht nötigen, so weit (5 m) vorspringende Paraskenien anzunehmen, dass solche von 2—3 m Länge vollständig genügten, ja geeigneter waren, wenn denn doch der Spielplatz über die Stirne der Paraskenien hinaus sich weiter nach der Orchestra zu ausdehnte. Dass es aber überhaupt Paraskenia schon vor Lykurg gab, daran halte ich mit aller Bestimmtheit fest. Die Stelle im Eingang der sophokleischen Elektra V. 4—10, wo man nicht bloss Paraskenien, sondern auch Dekorationen von Paraskenien annehmen zu dürfen glaubte, führe ich nicht ins Treffen, da man besser thun wird, den Atridenpalast, den Heratempel und den Markt von Argos mit dem Apollontempel auf drei Abteilungen der Skene zu verteilen (siehe S. 18 An. 2). Aber ein ganz sicheres, wenn auch indirektes Zeugnis für Paraskenien haben wir in dem *τεῖχ'ιον* oder der inneren Flankenmauer der Parodos in Aristophanes Ekklesiazusen V. 497, von der ich bereits oben S. 36 gehandelt habe. Denn dieses *τεῖχ'ιον* und die Skene können nicht ohne Verbindung gewesen sein; das verstiesse gegen alle Regeln der Baukunst.

Das *τεῖχ'ιον* diene in den Ekklesiazusen dazu, um die hinter demselben stehenden Personen den Blicken der Leute auf der Bühne zu entziehen; nun kommen aber noch einige andere Fälle vor, wo jemand von den Leuten auf der Bühne nicht gesehen wird, oder um sich den Blicken derselben zu ent-

ziehen, zur Seite tritt, so in Eur. Hec. 1054, 1109—1116.¹⁾ Herc. 1081—1109.²⁾ Aisch. Choeph. 20. 872. Soph. Phil. 16 ff. Ai. 1044.³⁾ Alle diese Stellen lassen vermuten, wenn sie auch nicht in gleicher Weise wie die in den Ekklesiastischen der Seitenmauer ausdrücklich Erwähnung thun, dass die durch die Parodos Eintretenden vor dem vollen Eintritt durch eine Wand den Personen der Bühne verdeckt blieben, und dass Chor und Bühnenpersonen sich hinter jene Wand zurückziehen konnten. Daraus schliessen wir, dass schon zu Aischylos' Zeit der Stützmauer des Zuschauerraumes gegenüber an der entgegengesetzten Seite der beiden Parodoi eine solche Mauer hinlief, und dass von dieser dann eine Verbindungsmauer (*παρασκήριον*) zu der Skene oder Bühnenrückwand führte. Da man sich hinter der Flankenmauer verstecken konnte, so wird sie wenigstens 7—8' hoch gewesen sein, was dann selbstverständlich auch von den Paraskenien gelten muss. Aber wenn einer selbst alle diese Schlüsse nicht gelten lassen und dem Theater vor Lykurg Seitenmauern (*παρασκήρια*) vollständig absprechen wollte, so bliebe doch unser Satz von der grossen Weite der Bühne vor Lykurg zu Recht bestehen; denn eine Breite von 20 m war schon durch die Entfernung der beiden Enden (*cornua*) des Zuschauerraumes und durch die Grösse des Durchmessers des Orchesterkreises für alle Fälle unwandelbar bestimmt.

Wir haben damit die Umrisse und festen Umrahmungen der attischen Bühne des 5. Jahrh. wieder gewonnen und dabei uns überzeugt, dass dieselbe in mehreren Punkten, insbesondere in der grösseren, mindestens doppelt so grossen

1) Vgl. Weissmann 27 f., wogegen Zweifel erhebt Bodensteiner 720.

2) Vgl. Wilamowitz in Ausg. zu V. 1109 und Weissman a. a. O. 45. Der letztere durfte aber nicht auch Eur. El. 103 hieher ziehen, da Orestes und Pylades, wie V. 216 zeigt, sich vielmehr hinter den Stufen des Altars versteckt halten.

3) Vgl. Bodensteiner 716.

Tiefe und in dem Mangel eines festen Proskenion von der Bühne des Polyklet und Vitruv sich unterschied. Wir könnten eigentlich mit diesem Teil des Rekonstruktionsversuches uns begnügen, da derselbe sämtliche in Stein ausgeführten Teile des athenischen Theaters umfasst. Da aber die Eigentümlichkeit der polykletischen Bühne nicht zum kleinsten Teil in der grossen Höhe derselben (12') bestund, so wollen wir doch auch noch nach der Seite hin eine Vergleichung der beiden Bühnen versuchen, wiewohl wir hier für das athenische Dionysos-Theater in den Monumenten gar keine, und in den erhaltenen Dramen nur ganz schwache Anhaltspunkte haben. Ich setze nämlich als unbestritten voraus, dass in Athen die Bühne, worauf Schauspieler und Chor sich bewegten, von Holz war, wenn überhaupt eine Bühne vorhanden war. Das Letztere leugnen bekanntlich Dörpfeld und seine Anhänger, und ich bestreite nicht, dass es viele, ja sehr viele Stücke des Aristophanes und der Tragiker gibt, bei denen man an und für sich mit der Annahme des Spielens auf ebener Erde vollständig ausreicht. Aber trotzdem halte ich an der alten Meinung vom Spiel auf den Brettern unverrückt fest.

Schon die alte Erzählung vom Wagen des Thespis und die Herausbildung der Komödie aus den *σκώμματα ἀφ' αἰμάξης* setzen einen erhöhten Standplatz der Spieler voraus. Sodann behalten die Worte A. W. Schlegels, Vorl. üb. dram. Kunst I 269 „aus der Natur der Sache erhellt und alle Liebhaber des Tanzes wissen, dass es sich auf einer steinernen Unterlage unbequem tanzt, dass hingegen ein elastischer und unterhöhlter Holzboden den Tänzer hebt und zu raschen Bewegungen beflügelt“ auch heute noch ihre volle Geltung. Drittens brachte es in Athen schon das Gefäll des Bodens und die dadurch veranlasste Umrahmung des alten kreisrunden Tanzplatzes mit einem nach Süden bis zu 6' ansteigenden Mauerrand (KNOR)¹⁾ notwendig mit sich,

1) Pickard a. a. O. p. 6.

dass man den hohlen Innenraum mit Dielen überdeckte, welche auf dem Mauerrand auflagen und auf denen der Chor tanzte.

Für die Erhöhung des Standplatzes der Schauspieler (*λογεῖον*) haben wir sodann mehrere, ganz ausdrückliche Zeugnisse. Obenan steht die Stelle des Platon im Gastmahl p. 194^b ἀναβαίνοντος ἐπὶ τὸν ὀκρίβαντα μετὰ τῶν ὑποκριτῶν καὶ βλέψαντος ἐναντίον τοσούτου θεάτρου μέλλοντος ἐπιδείξεσθαι σαντοῦ λόγους. Denn wenn auch Rohde Rh. M. 38, 255 mit Recht die Worte auf den im Odeon stattfindenden Proagon deutet, so spricht doch Platon so, dass er keinen Unterschied zwischen Odeon und Theater macht und wir das Gestell (*ὀκρίβαντα*) in gleicher Weise für das Theater wie für das Odeon in Anspruch nehmen können, ja müssen. Zweitens lassen die Ausdrücke *ἀναβαίνειν* und *καταβαίνειν* in Aristoph. Ritt. 149, Wesp. 1342¹⁾ 1514, Ach. 732, Eccl. 1152, Vög. 175 nur eine natürliche Erklärung zu, nämlich die, dass der Schauspieler, wenn er von der Parodos kam, aufsteigen, und wenn er durch die Parodos hinausgehen wollte, hinabsteigen musste. Die vage Deutung von *ἀναβαίνειν* = auftreten und *καταβαίνειν* = abtreten wurde allerdings auch schon im Altertum aufgestellt²⁾, aber weder von den alten, noch den neueren Gelehrten irgendwie ausreichend begründet. Drittens beklagen sich eintretende Greise an drei Stellen, Eur. El. 489, Ion 727 u. 738 ff., Herc. 119 (vgl. Aristoph. Vög. 20 ff. 49 ff.) über die Beschwerden des steilen

1) Den Vers 1342 ἀνάβαινε δεῦρο χροσομηλόλονθιον könnte man auch auf die Erhöhung des ganzen Gerüsts, nicht bloss des Logeion beziehen. Da aber Philokleon schon V. 1325 da ist und von Xanthias gesehen wird, so wird man doch, wie ich in einem Artikel der Jahrb. f. cl. Phil. darthue, die Worte richtiger auf die spezielle Erhöhung des Logeion deuten.

2) Schol. zu Aristoph. Ritt. 149; vgl. meinen Aufsatz, Bedeutungswechsel, Jahrb. f. cl. Phil. 1894 S. 47.

Weges, den sie zur Bühne hinansteigen müssen. Das hatte gewiss in den realen Verhältnissen des Theaters und nicht in der blossen Einbildungskraft der Zuschauer seinen Rückhalt. Es sprechen aber diese Stellen nicht bloss für die specielle Erhöhung des eigentlichen Logeion, sondern auch für die des ganzen Spielplatzes, da die betreffenden Verse von den Eintretenden gleich beim ersten Eintreten gesprochen werden, nicht erst nachdem sie bereits eingetreten sich dem Palast oder Tempel der Rückwand nahen. Endlich wird in Aristoph. Lysistr. 288 der kleine Anstieg von dem Standplatz des Chors zu dem Logeion als Buckel (*τὸ σιμόν*) bezeichnet, und führen die Scholien z. St. noch zwei andere Verse, aus Aristophanes' Babyloniern und Platon's Nikai an, in denen das Wort *σιμόν* in gleichem Sinne vorkam, mit welchen drei Stellen man auch noch die oben schon citierte Stelle in Aristoph. Wesp. 1342 verbinden kann. Vielleicht darf man den Buckel, der vom Standplatz des Chors zum Logeion führt, auch wiedererkennen in der steinernen Umfriedigung (*ἀντίπετρον βῆμα*) des heiligen Haines der Eumeniden, auf der Oedipus in OC. 192 sich niedersetzt. Ebenso wird man sich in Euripides' Ion denken müssen, dass die Terrasse (*γύαλα*) vor dem Tempel höher als der übrige Platz gelegen und mit einer oder einigen Stufen abgeschlossen war (s. Ion 220. 520). Bodensteiner S. 699 führt auch noch die Stelle Soph. Phil. 29 an; ich will dem nicht widersprechen, aber sehr schwer ist es in diesem Stück zu sagen, was von den geschilderten Lokalitäten in Wirklichkeit ausgeführt und was bloss auf der Dekorationswand dargestellt war. Aber da Neoptolemos und Philoktet in die hoch am Felsenhang befindliche Höhle (V. 16. 29) selbst hineingehen (Phil. 32. 674), so muss jedenfalls der hintere Teil der Bühne, der eben die Höhlenwohnung vorstellen sollte, höher gelegen sein, als der vordere, den Odysseus und Neoptolemos, als sie von den Schiffen herkommen, betreten. Auf der anderen

Seite scheint aber auch die Bezeichnung des Spielplatzes mit ἀκτὴ ‚Uferrand‘ (Phil. 1) darauf hinzuweisen, dass wir uns den ganzen Spielplatz und nicht bloss das Logeion oder den rückwärts liegenden Teil desselben über den Boden der Orchestra erhöht denken müssen.

Die angeführten Stellen sind indirekt auch beweiskräftig für die Erhöhung des ganzen Spielplatzes, da bei dem lebhaften Zusammenspiel von Schauspielern und Chor in dem klassischen Drama beide Teile durch keine den Verkehr hindernde Schranke geschieden sein konnten und daher ein erhöhter Standpunkt der Schauspieler auch einen erhöhten Standpunkt des Chors bedingte. Glücklicher Weise zeugt aber auch die eine der Stellen Eur. Herc. 119 ff. geradezu für die Erhöhung des Chor-Standplatzes, da dort nicht ein Schauspieler, sondern die den Chor bildenden Greise sich zum kräftigen Aufstieg ermahnen und sich mit dem die Höhe mühsam hinauffahrenden Gespann vergleichen.¹⁾ Ebenso spricht die Situation im Eingang der Frösche laut dafür, dass der Spielplatz, der die Unterwelt vorstellt, oder die Orchestra (V. 270 ff.) tiefer lag als die Bühne (1—198), welche einen Platz vor den Thoren Athens darstellte.

Der ganze Spielplatz also, auf dem Chor und Schauspieler ihren Platz hatten, war erhöht und mit Dielen belegt. Aber wie hoch war dieses Gerüst? Sicher nicht 12‘

1) Kein Bedenken darf es erregen, dass dieser Anstieg erst in der zweiten Strophe (V. 118 ff.) erwähnt wird, nachdem bereits mit V. 114 der Chor die Kinder des Herakles, die sich vor dem Palast auf der Bühne befinden, angeredet hatte. Denn dieses erklärt sich, wie ich bereits Jahrb. f. class. Phil. 1894 S. 28 f. zeigte, hinlänglich daraus, dass Strophe und Antistrophe von verschiedenen Halbchören gesungen werden. Ebenso zieht in Aristoph. Fröschen der Chor in zwei Abteilungen auf den Tanzplatz, indem jeder beim Eintreten eine Strophe singt (324—336 u. 340—353).

wie in Epidaurös; denn eine solche Höhe war einmal nicht nötig, sodann hätte dieselbe das Aussteigen aus dem vorn vorfahrenden Wagen im Agamemnon (V. 947. 1070) und in der Iphigenia in Aulis (V. 616) arg behindert, endlich, und das ist die Hauptsache, ein Teil der Zuschauer, und gerade der auf den Ehrenplätzen in der untersten Reihe sitzende hätte die Personen im Hintergrund der Bühne nur sehr schlecht gesehen.¹⁾ Jede Höhe, die am Vorderrand des Gerüstes den Betrag von 5—6' überschritt, wäre in Athen gerade so störend für die Zuschauer gewesen wie in Rom. Auf der anderen Seite musste man für die aus der Unterwelt emporsteigenden Schatten²⁾ und für die Versenkungen (*ἀνατιέσματα* Poll. IV 132) einen unterirdischen Raum haben, hoch genug, dass die betreffenden Personen darin stehen konnten. In derartigen Stücken also, wie in den Eumeniden des Aischylos und der Hecuba des Euripides, bedurfte man entweder unterirdischer Gänge³⁾, oder einer Bühne, die wenigstens im Hintergrund, wo die Schatten aufstiegen, 6—7' hoch war.⁴⁾ Ausserdem setzen die Stücke, in denen von den Beschwerden des steilen Aufstiegs gesprochen ist (Eur. Herc. El. Ion), schiefe Ebenen oder Treppen voraus, die von den

1) Die Schwierigkeit ist anschaulich gemacht von Pickard a. a. O. Taf. 2.

2) Siehe Ettig, Acheruntia. Leipz. Stud. XIII.

3) Einen solchen hat man allerdings in Eretria und Sikyon gefunden (s. Pickard 15), aber in Athen noch nicht; eine Untersuchung des Orchestrabodens des Dionysos-Theaters ist daher, wie ich schon an einer anderen Stelle ausgesprochen habe, im Interesse der Wissenschaft dringend zu wünschen.

4) Eine Thymele von 6' hat, wie ich aus Pickard und Dörpfeld (Berl. Phil. Woch. 1890, 462 ff.) ersehe, Haigh, Attic theatre, angenommen. Dürfen wir ein Podium von ca. 2' Höhe für den Standplatz der Schauspieler annehmen, so kommen wir in die willkommene Lage, die Höhe des für den Chor bestimmten Gerüstes auf 4—5' verringern zu können.

Parodoi zu beiden Seiten auf das Gerüst führten. Nach vorn endlich bedurfte das Gerüst der Ueberführung in die Orchestra vermittelt ein paar Stufen, damit in Dramen, wie dem Frieden des Aristophanes (V. 905), Personen der Bühne leicht von der Bühne zu Leuten des Zuschauerraumes hinabsteigen konnten.¹⁾

Aber waren dieses alles nun stehende Einrichtungen, die wenn auch aus Holz gezimmert und bei jedem Dionysosfest von neuem aufgeschlagen, doch stets dieselben Proportionen zeigten, oder darf man sich vorstellen, dass in Athen für jedes Stück eine neue, den jedesmaligen Verhältnissen angepasste Bühne hergerichtet wurde, so dass es allgemeine Normen überhaupt nicht gab? Vor der letzteren Meinung, die man oft aussprechen hört und die allerdings für die Forschung sehr bequem wäre, muss ich entschieden warnen. Das Gerüst war kein Pappenwerk, das man im Handumdrehen hätte umformen können. In wenigen Minuten liess sich allerdings durch Herablassung einer neuen Dekorationswand (*παράπετασμα*) ein Tempel in ein Haus verwandeln. Ebenso rasch liess sich durch Verhängung der Türen und Veränderung der Dekoration der Hintergrund zu einem Hain oder einer Felspartie umgestalten. Auch der Altar mitsamt seinen Stufen, dem wir in mehreren Stücken (Oed. R., Herakles, Helena etc.) vor dem Portal des Königspalastes begegnen, liess sich unschwer jedesmal vor Beginn der Handlung herbeischaffen. Selbst die Meinung lehne ich nicht unbedingt ab, dass die Erhöhung des Logeion, welche einige Komödien, wie die Lysistrate, die Ritter, die Wespen und die Vögel des Aristophanes voraussetzen, der wir aber in den Tra-

1) Zum Ducken, um von den Choreuten nicht gesehen zu werden, genügten in Aristophanes Fröschen V. 315 ein paar Stufen ebenso gut wie eine senkrechte Brüstung, wenn man nicht gar den Dionysos wo anders, etwa hinter dem Altar der Orchestra sich verstecken lässt.

gödien ganz entraten können, eigens für die betreffenden Stücke durch Herbeibringung eines Podiums hergestellt werden konnte. Aber ein Gerüst von 120 □m wegzunehmen oder nur einige Fuss tiefer zu legen, hätte eine Arbeit von vielen Stunden gekostet; so viele Zeit hatte man aber nicht zwischen den einzelnen Stücken, von denen immer vier unmittelbar oder in kurzen Pausen aufeinander folgten. Höchstens für die Komödien, die an einem anderen Tage als die Tragödien gegeben wurden, mochte die Nachtzeit zur Not genügen, um ein anderes Gerüst aufzuschlagen oder wesentliche Aenderungen an demselben anzubringen. Es mussten sich deshalb in Athen, auch wenn das Material von Holz war, bald typische Formen für die Hauptumrisse der Bühne herausstellen, so dass oft ohne alle Aenderung der Scenerie das nächstfolgende Stück gegeben werden konnte, jedenfalls nur leichte Aenderungen durch Wechsel der Vorhänge und Herbeischaffung einzelner Satzstücke notwendig waren.¹⁾

Eine zweite Schranke war in der Skenenwand gegeben, namentlich wenn dieselbe, wie wir oben wahrscheinlich machten, frühzeitig von Stein aufgeführt war und nicht nach jedem Fest wieder abgebrochen wurde. Denn wurde dieselbe auch bei den einzelnen Stücken mit einer bemalten Draperie (*παραπετάσματα*)²⁾ verkleidet, so mussten doch in

1) So typisch indes war die Scenerie auch in den Dramen Athens nicht, dass die Umrisse der Bühnenwand an sich schon auch ohne Dekorationsvorhänge genügten, um den Ort, wo die Handlung spielte, darzustellen. Die Vorderwand (*προσκήριον*) der Bühne konnte in allen Stücken dieselbe sein und bedurfte keiner weiteren Dekoration, nicht so die Rückwand (*σκηνή*). Auch dieses spricht, nachträglich bemerkt, gegen die Theorie Dörpfelds, dass das Proskenion, dessen Schmuck keine Verhüllung duldete, die Wand war, vor der gespielt wurde.

2) Dieselben hat vielleicht der Grammatiker bei Cramer an. Paris. I 19 im Auge, wenn er dem Aischylos die Erfindung von *προσκήρια* zuschreibt.

der Wand selbst feste und stehende Vorrichtungen für die Göttermaschine, Balkone, Fenster und insbesondere für die Portale und Eingänge angebracht sein. Mit andern Worten, die Wand selbst hatte Türen in dem alten Theater zu Athen so gut wie in den späteren Theatern der römischen Epoche, deren Bühnenrückwand mitsamt den 3 oder 5 Türen uns noch erhalten ist. Diese Türen konnten aber begreiflicher Weise nicht so leicht wie die Dekorationen und Coulissen verschoben werden. Damit bestimmte sich aber auch, wie jedermann sieht, die Höhe des Podiums vor der Skene oder dem Bühnenhintergrund. Das will ich nicht so angesehen haben, als ob nun im ganzen 5. Jahrh. die Bühne die gleiche Höhe und die gleichen Umrisse gehabt habe. Umgekehrt denke ich mir eine sehr variable Bühne und finde ich sogar noch in unseren Dramen Anzeichen von Aenderungen und Neuerungen im Bau der Skene und des davor aufgeschlagenen Gerüstes. Aber im Allgemeinen werden doch in den letzten Jahrzehnten des 5. Jahrh. für Tiefe und Höhe der Bühne jene Normen massgebend gewesen sein, die wir im Vorausgehenden kennen gelernt haben, so dass also die in einem Bretterboden bestehende Bühne rückwärts und seitlich von steinernen Mauern (*σκηνή* und *παρασκήνια*) begrenzt war und eine Tiefe von 5—7 m und eine Höhe von 5 m vorn und 7 m rückwärts hatte.

Ueberblicken wir zum Schluss nochmals den durchmessenen Raum, so werden wir an die Stelle der zwei Theater-Unterschiede des Vitruv drei setzen: es unterschied sich nicht bloss das römische Theater vom griechischen, sondern es bestanden auch im griechischen Theater zwei grosse Unterschiede; entsprechend der grossen Veränderung, die im griechischen Drama durch den Wegfall des Chors eingetreten war, gab es auch in der Anlage der griechischen Bühne zwei Formen, von denen die ältere aus der ursprünglichen Anlage

des Dionysos-Theaters in Athen und aus den Andeutungen der uns erhaltenen Dramen restauriert werden muss, die jüngere in dem Theater des Polyklet uns ausgeprägt vorliegt. Merkwürdig ist dabei, dass das römische Theater in Folge der ähnlichen Bühnenverhältnisse im Wesentlichen wieder zum griechischen Theater des 5. Jahrh. zurückkehrte. Denn wie im 5. Jahrh. die Bühne Platz haben musste für Schauspieler und Chor, so producierten sich auch wieder in Rom auf derselben Bühne Schauspieler und pantomimische Tänzer.

Historische Classe.

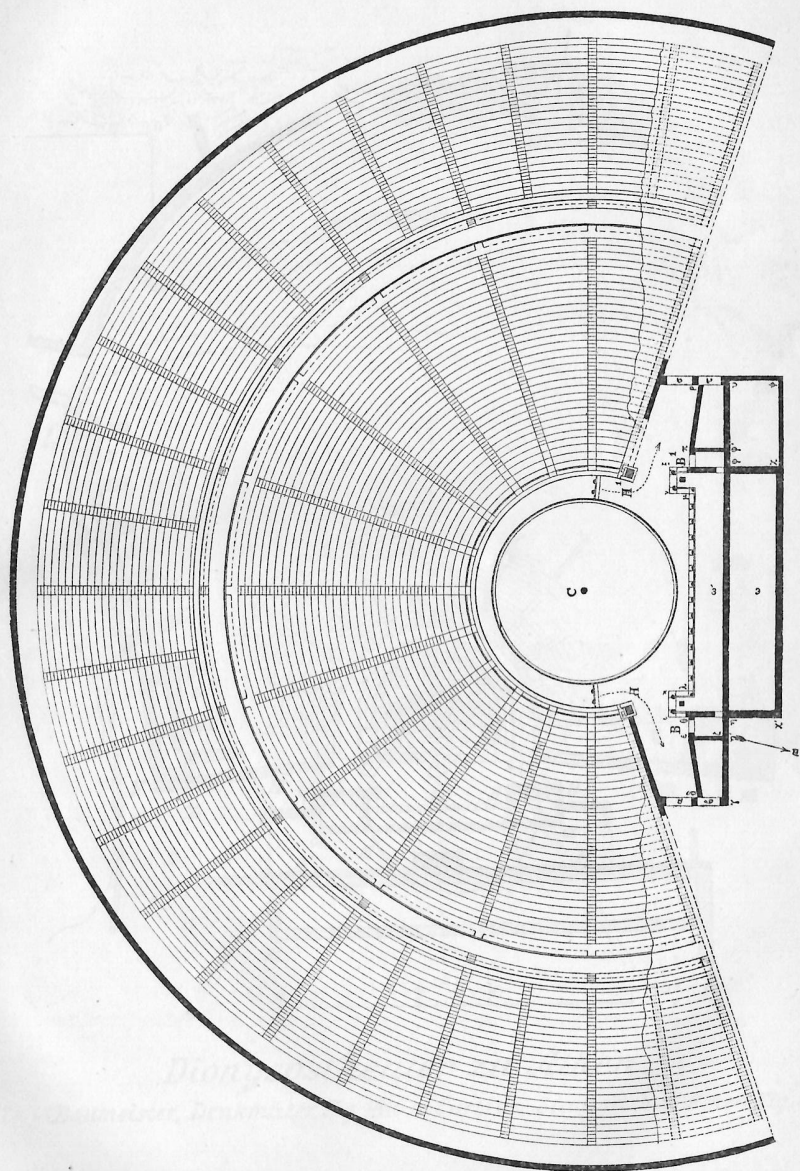
Sitzung vom 13. Januar 1894.

Herr Friedrich hielt einen Vortrag:

„Ueber die Capitula Angilramni“.

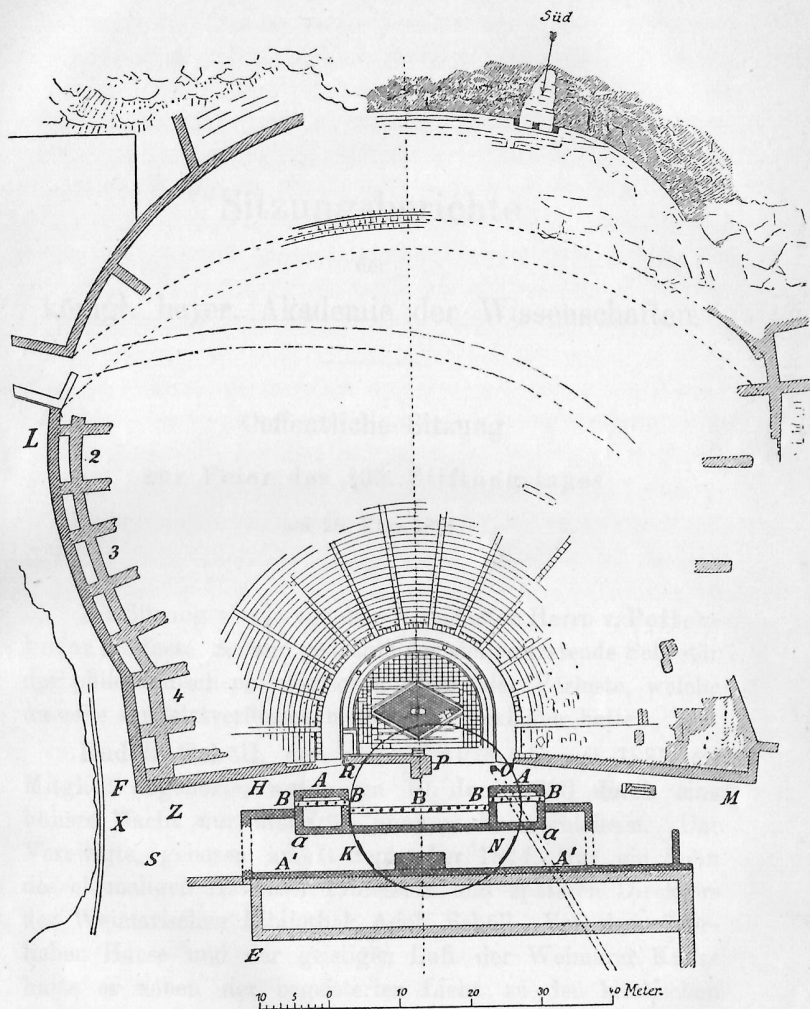
Die Veröffentlichung und die Zeit derselben wird vorbehalten.

Tab. I.



Theatrum Polycleti Epidaureum.

Tab. II.



Dionysostheater zu Athen.

Baumeister, Denkmäler, Fig 1816 u. Curtius, Stadtgesch. v. Athen, Fig. 15.