Sitzungsberichte der
Bayerischen Akademie der Wissenschaften
Philosophisch-historische Abteilung
Jahrgang 1937, Heft 5

Das Theater zu Sparta

von

Heinrich Bulle

Mit vier Anhängen:
I. Holzskenai und Musikbühnen / II. Geleisebahnen im Altertum /
III. Exostra und Ekkyklema / IV. Hellenistische Satyrspiele

Mit 7 Tafeln und 4 Abbildungen

Vorgetragen am 7. Dezember 1935

München 1937
Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
in Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung

Druck der C. H. Beck'schen Buchdruckerei in Nördlingen

Inhalt.

Das Theater zu Sparta.

I. Die Steingeleise des fahrbaren Bühnenhauses 5
II. Die Skanothek 10
III. Der Aufbau der Rollskene 18
IV. Ursachen für die Rollbühnen in Megalopolis und Sparta . . 23
V. Das hellenistische und das augusteische Theater in Sparta . 35
VI. Das spartanische Theater seit Vespasian 37
VII. Epochen des Leonideienfestes und des Theaters 49

Anhänge.

I. Holzskenai und Musikbühnen 51
II. Geleisebahnen im Altertum 68
III. Exostra und Ekkyklema 81
IV. Hellenistische Satyrspiele 91

Register.

I. Theater 108
II. Sachen 109
III. Namen 113

Das Theater zu Sparta.

Die Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften an der Universität Würzburg hat es mir durch eine Reiseunterstützung gütigst ermöglicht, in Fortsetzung meiner Studien an griechischen Theatergebäuden im Herbst 1935 die Ruinen des Theaters in Sparta zu untersuchen. Als jugendlichen Helfer hatte ich hierbei den eben von Gymnasium und Arbeitsdienst gekommenen stud. Wolfgang Weyhe, der durch eine überraschende Sicherheit im technischen Beobachten und methodischen Denken und große Gewandtheit im Messen und Aufnehmen sogleich ein voller Mitarbeiter wurde. Die hier beigegebenen Aufnahmen und Veranschaulichungsskizzen verdanke ich ihm. Bei der Untersuchung der Ruine ergab sich, daß manche tiefliegenden Teile wieder zugeschwemmt waren und daß an einzelnen Stellen noch etwas tiefer gegangen werden mußte, um vermutete entscheidende Steinreste zu finden. Wie bei meinen früheren Untersuchungen an griechischen Theatern genehmigte die griechische Altertümerverwaltung freundlichst diese Schürfungen, wofür Herrn Ministerialdirektor Professor Dr. Georgios Oikonomos mein verbindlichster Dank hier wiederholt sei. Da das spartanische Theater unter allen griechischen mit Ausnahme des Dionysostheaters vielleicht die schwierigsten Probleme in bezug auf die Deutung der erhaltenen Reste bietet, so freue ich mich, den verdienten Ausgräbern einen Versuch und Beitrag dazu zur Prüfung vorlegen zu können.

I. Die Steingeleise des fahrbaren Bühnenhauses.

Dank der ausgezeichneten und ausführlichen Ausgrabungsberichte Woodwards[1] hatte ich schon früher darlegen können,[2] daß eine Reihe von eigentümlichen Platten mit Rillen auf der

[1] Annual of the British School at Athens (BSA) 26, 1923/1925, 119 f. – Fortgesetzt BSA 27, 1925/26, 175 f. – 28, 1926/27, 3 f. – 30, 1928/30, 151 f.

[2] H. Bulle, Untersuchungen an Griechischen Theatern (UGrTh.) 108 f. = Abhandlungen der Bayr. Akademie der Wissenschaften, philos.-hist. Klasse, Band 33, 1928.

Oberseite die Geleise einer fahrbaren Holzskene gewesen seien, deren Vorhandensein aus den mit „Skanothek" gestempelten zahlreichen Mauerziegeln zu folgern war, und daß weiterhin dieser Bühnenschuppen selbst wohl noch erkennbar werden würde. Beides hat sich vollauf bestätigt.[1]

Von den fraglichen Rillensteinen fanden wir 32 Stück auf, deren Lage auf dem Plan Taf. 3 durch Ziffern bezeichnet ist. Davon sind Nr. 2, 3, 30–32 in situ auf dem zugehörigen alten Kalksteinfundament C, das im Plan getüpfelt ist. Nr. 4 ist ungefähr an seiner alten Stelle, aber auf neuer Fundamentierung in die Front der späteren Steinskene eingebaut, durch welche auch Nr. 2, 3 überbaut wurden (Taf. 4, a). Die übrigen Steine sind meist in der Fußbodenschicht des späteren Skenengebäudes verbaut. Nr. 27 liegt in der byzantinischen Festungsmauer, in welcher, wie auch in anderen jüngeren Mauern, noch mehr der Art zu stecken scheinen. Nr. 28, 29 sind von den Ausgräbern auf den Stapelplatz südlich der Ausgrabung hinaufgeschafft worden.

Die Rillensteine bestehen aus sehr hartem Konglomeratstein, in dessen graue, amorphe, etwas weichere Grundmasse viele große und daneben sehr kleine, oft kantige, stets sehr harte kieselartige Einschlüsse von weißlicher, hie und da bläulicher, seltener rötlicher Färbung eingebettet sind. Die Länge der Platten, von denen nur 11 genauer meßbar waren, beträgt im Durchschnitt 1,25–1,59 m; dreimal kommen Maße um 1 m vor, einmal 1,67 m. Die in 19 Fällen meßbare Breite schwankt ziemlich gleichmäßig zwischen 0,60 und 0,70 m; Ausnahmen sind 0,58 und

[1] Auch Woodward hatte, da „the puzzling channelled stones" als Wasserabflüsse nicht zu verstehen waren, die Möglichkeit angedeutet, daß sie „for some technical purpose in connection with performances in the theatre" gedient hätten (BSA 26, 148, Abb. 12; 150. – 27, 191 f.). Ähnlich kam Dörpfeld mit dem bei einem Besuche in Sparta geäußerten Gedanken an eine „scaena ductilis", wörtlich genommen, dem richtigen nahe (BSA 27, 191, 1). Jedoch bezeichnet theatertechnisch dieser Ausdruck nicht eine Rollskene, sondern einen in der Mitte teilbaren Hintergrundprospekt, durch dessen Auseinanderziehen ein zweiter dahinter sichtbar wird, was eine Einrichtung erst der hellenistischen Thyromatabühne ist (UGrTh. 290). Vallois dachte fragweise an die Aufstellung von Pinakes in den Rillen (Rev. études gr. 41, 1928, 221). Neuerdings hat Broneer in einer Anzeige der UGrTh., die sich sehr an Einzelheiten hält, die Deutung auf Kanalsteine aufgenommen, ohne die für Wasserabfluß viel zu geringe Tiefe der Rillen zu beachten (Amer. Journ. Archeol. 39, 1935, 4 8).

0,745 m. Die senkrechten Langseiten der Steine sind rauh gelassen und haben öfters unregelmäßige Vorsprünge. Vereinzelt kommt eine euthynteriamäßige Gradrichtung der Oberkante vor. Nach allem waren die Platten bodengleich in Erde verlagert.

An den Stoßfugen, die in drei Fällen etwas schräg liegen, haben die Steine breite Anathyrose (Taf. 3). Auf der Oberseite waren sie durch je zwei bleivergossene U-Klammern aus Eisen verbunden. Die Oberfläche der Platten ist, wie Woodward treffend beschrieb, auffallend glatt, sie sieht wie poliert aus. Da die Glättung sich über die ganze Steinbreite erstreckt, kann sie nicht erst durch den Druck der schweren Walzenräder entstanden sein, deren Ränder sich sonst abgezeichnet hätten, sondern ist von Anfang an zur Beförderung des Gleitens hergestellt gewesen.

Der Höhe nach gliedern sich die Rillensteine in zwei Arten. Eine niedrigere hat 30 cm Höhe, daneben kommen vereinzelt 27 und 28 cm vor, mehrfach 26 cm. Diese gehören zu dem vorderen Geleis. Denn Stein 30/31 (H. 30 cm) liegt vor der Ostseite des Nymphaeums an Ort, Stein 2/3 (H. 26 cm) ebenso auf dem Fundament C am Westende (Taf. 3). Von der zweiten Steinart hat die Mehrzahl 47 cm Höhe, einige aber 50 cm, darunter der an Ort liegende Stein 32 auf dem Mittelgeleise am Nymphaeum. Endlich sind noch zahlreiche Steine ganz der gleichen Art von 50 cm Höhe, jedoch ohne Rille, in der Südmauer des späteren Skenengebäudes bei den Steinen 7 bis 19 verbaut. Über ihre Unterbringung vgl. unten S. 10. 12.

Den Höhenunterschieden der beiden Steinsorten entspricht eine verschiedene absolute Höhenlage der Fundamentoberflächen, auf denen sie ruhten. Bei dem Fundament CC, das das Hintergeleise trug (BSA 27, 191, Abb. 5), ist sie nach dem Plan Taf. 2 am Ostende 221,13, in der Mitte und im Westen nur 221,09 über Meer. Das war durch die verschiedenen Dicken der zwei Steinsorten ausgeglichen, wobei die kleine Unstimmigkeit, daß beim Fundament 4 cm, bei den Steinen nur 3 cm Unterschied gemessen werden, unwesentlich ist. Die absolute Höhenlage der Geleise-Oberfläche ergibt sich danach für das Hintergeleise zu (221,09 + 0,50 =) 221,59 oder (221,13 + 0,47 =) 221,60. Bei dem Vordergeleis hat das am Nymphaeum an Ort liegende Steinpaar 30/31 30 cm Höhe, das Steinpaar 2/3 am West-

anfang des Fundaments C 26 cm (Taf. 3). Für die letztgenannte Stelle ist die absolute Höhe des Fundaments auf dem späteren englischen Plan, unserer Tafel 2, mit 221, 38 eingetragen, was zuzüglich der Steinhöhe von 26 cm die Geleishöhe 221, 64 ergeben würde. Auf dem älteren Plan ist die Geleishöhe jedoch mit 221,62 verzeichnet.[1] Da ein beabsichtigter Höhenunterschied zwischen Vorder- und Hintergeleis nicht wahrscheinlich ist, nehmen wir die absolute Meereshöhe der Plattenreihe rund zu 221,60 an. Der Werkvorgang bei der Geleisverlegung ist wohl so zu denken, daß die ungleich ausgefallenen Fundamenthöhen nachträglich durch Abarbeitung der Geleissteine mit der Setzwage ausgeglichen wurden. Bemerkenswert ist, daß das Vordergeleis mit 35 cm Fundamenthöhe und 26–30 cm Steinhöhe erheblich schwächer ist als die beiden anderen mit 50 cm Fundament-, 47–50 cm Steinhöhe. Das Vordergeleis hatte also eine geringere Belastung auszuhalten, was Schlußfolgerungen für die Gestalt der Rollskene erlaubt (S. 18).

Die Eigentümlichkeiten der Rillen sind am besten an den Steinen R 2/3 zu erkennen, die auf Fundament C unter der späteren Überbauung unverrückt an ihrem alten Ort liegen (Taf. 3 oben. Taf. 4, a, A, nach BSA 26, 148, Abb. 12). Dies geht aus der Klammerlage und dem schrägen Schnitt der Fuge hervor. Ferner daraus, daß in der Tiefe der Rille eine nach links spitz auslaufende weiße Quarzader über beide Steine geht, so daß diese schon im Bruch nebeneinander gelegen haben müssen, woraus auch die sonst unnötig erschwerende Schräglegung der Fuge sich erklärt. Die Tiefe der Rille vermindert sich von West nach Ost von 7.8 auf 6,8 cm. Ihre jetzige obere Breite von 15 cm ist nicht die ursprüngliche. Der Querschnitt (Taf. 3 u. l.) zeigt, daß die halbrunde Aushöhlung der Tiefe gegen die Kanten hinauf jederseits nochmals ausgerundet ist. Diese zweiten Ausrundungen sind bei dem

[1] Eine Unstimmigkeit der Messung besteht auch bei dem Fundament CC in der Mitte, wo in Plan BSA 26 Taf. 14 die Höhe 221,17, in BSA 27 Taf. 27 an gleicher Stelle 221,09 steht. – Am Ostende des Fundaments C ist die Höhe 221,90 (Taf. 2) für uns ohne Belang, da hier die alten Geleisefundamente zwar erhalten, aber bei dem späteren Skenenbau auf neue Unterlagen gelegt sind. Auch R 4 (Taf. 3) ist nicht mehr unverändert in alter Lage.

querliegenden weißen Einschluß auf Stein R 3 (Umriß gestrichelt) sehr viel schwächer, weil hier das Gestein härter war. Daraus ergibt sich, daß die oberen Erbreiterungen der Rille nicht Ausmeißelungen, sondern durch den Gebrauch entstandene Ausschleifungen sind, wobei die weicheren Teile der Steine stärker angegriffen wurden. Die Schleifspuren kehren an allen Platten wieder, bei einigen stärker an nur einer Kante, überall mit Unregelmäßigkeiten und Aussprüngen je nach der Härte des Gesteins (Taf. 3 Querschnitte von Stein R 3. 4. 24. Taf. 4 r.). Somit wird deutlich, daß hier breite Räder gelaufen sind, die um die Mitte einen vorstehenden Wulst aus hartem Stoff hatten, der in die Rille eingriff und das Abgleiten des Rades verhinderte. Daß der Radkranz, wie wir gleich vermuteten, aus Eisen bestand, wurde durch die zahlreich bei unseren Schürfungen zutage kommenden Eisenreste bestätigt (S. 14).

Die Dicke der Radkränze kann nicht viel über 4 cm betragen haben, da die geringste vorkommende Rillentiefe 4,5 cm ist. Die Tiefe ist jedoch ziemlich ungleich und offenbar sorglos behandelt, da auf sie nichts ankam. Sie schwankt von 4,5 bis 7,8 cm, bei Stein 2/3 auf einer kurzen Strecke bereits um 1 cm (oben S. 8). Die Breite der Rille, deren ursprüngliche Form infolge der Ausschleifungen nicht genau feststellbar ist, beträgt jetzt bei dem Vordergeleis 12–15 cm, zweimal kommt ein Geringstmaß von 9 cm vor. Bei den anderen Geleisen ist sie 18–19,5 cm, einmaliges Geringstmaß 12 cm. Dieser Unterschied läßt aber nicht etwa auf eine größere ursprüngliche Breite des Radkranzes bei den hinteren Geleisen schließen. Er rührt vielmehr nur von der stärkeren Beanspruchung der Hintergeleise durch die schwereren rückwärtigen Teile der Rollskene her, was mit den Feststellungen über die größere Stärke der Hintergeleisesteine übereingeht (S. 8). Die Radwulste werden danach als massive Eisenbänder von etwa 8 cm Breite, 4 cm Dicke erkennbar, deren Außenkanten zum Viertelkreis abgerundet waren. Dieser Querschnitt wird allen Verschiedenartigkeiten der Ausschleifungen gerecht, wie wir uns durch Ausproben an den durch Tonabdrücke gewonnenen Profilen der Rillen an ihren kennzeichnendsten Stellen überzeugten.

Die Rille liegt meist nicht genau in der Mitte der Platte, sondern bis zu 10 cm von der Mittellinie nach der einen Kante

hin verschoben. Bei den in situ befindlichen Steinen des Vordergeleises R 2/3 und R 30/31 ist die breitere Fläche vorn (Taf. 3. 4 b). Nur bei dem Mittelgeleis Stein 32 ist die Rille ungefähr in der Mitte (Taf. 4c).

Vom Hintergeleis haben wir leider keinen Stein in situ. Aber da die dritte Steinsorte, die glatten, rillenlosen Steine (S. 7), in Material und Zurichtung mit den anderen ganz übereinstimmen und sehr zahlreich sind, so ist als sicher anzunehmen, daß sie das dritte Geleis bildeten. Man hielt also die Gradführung durch die Radkränze der beiden vorderen Räder einer Achse für hinreichend gesichert und wollte vielleicht auch verhüten, daß bei dem unvermeidlichen Anscheuern der Eisenreifen in den Rillen das hinterste Rad sich klemmen konnte, wenn der längere hintere Teil der Achse bei der Bewegung etwa eine leichte Durchbiegung erlitt.

II. Die Skanothek.

Die Ausschleifungen an den im Skenengebäude aufgefundenen Rillensteinen hatten uns sogleich die Richtigkeit ihrer Deutung als Rollgeleise bestätigt. Doch blieb die Frage offen, ob nicht, wie wegen des großen Abstandes von 6 m zwischen den Geleisfundamenten C und CC zu vermuten, zwischen diesen ein drittes Geleis gelegen hatte, das hier durch die spätere Skenenwand zerstört sein mußte. Dazu kam die Frage nach etwaigen Resten der Skanothek.

Wir reinigten daher zunächst den wiederverschütteten Teil des Fundamentes CC, der außerhalb der Westwand der späteren Skene und der byzantinischen Festungsmauer nach Westen weitergeht (Taf. 2 r.). Südlich davon liegt ein schon aufgedecktes, aber in den englischen Plan nicht eingetragenes Fundament aus großen Porosplatten von 2 m Frontbreite, das sich einst nach Westen fortsetzte (Sk² Taf. 3). Nördlich ihm gegenüber läuft das Mauerstück Sk¹ ihm, wie der Parodoswand des Sitzhauses, genau parallel. Dessen Stirn ist außen auf 3,50 m Länge durch ein angelegtes Mauerstück auf die doppelte Breite von 2 m gebracht. Dieselbe Breite hat das Fundament Sk². Es stimmt auch in Material und Fugenschnitt mit Sk¹ überein, und seine Front schneidet genau mit der von Sk¹ ab. Die beiden Mauern gehören also

zusammen, und nach ihrer Lage kann kein Zweifel sein, daß es die Seitenwände der Skanothek waren, deren Stirnen am Eingang durch Widerlager verstärkt sind. An Sk[1] wird auch die Beschaffenheit der Mauer erkennbar. Über dem Fundament ist hier noch eine Quaderlage von 25 cm Höhe erhalten, deren Oberseite auf Höhenzahl 221,83 (Taf. 2), also 23 cm über der Höhe der Geleise liegt. Sie ist Sockelschicht. Denn auf ihr fanden sich noch dünne Lagen von feinem grauem Mörtel, der auch in die senkrechten Fugen der Porosblöcke eingedrungen ist. Der Mörtel war hie und da mit kleinen Schieferplatten durchsetzt, um die Ungleichmäßigkeit der Porosoberfläche auszugleichen. Vereinzelt waren in der Mörtelhaut Kantenabdrücke von Ziegeln erkennbar, doch nirgends das genaue System der Lagerung. Der Mauerdicke von 1 m entspricht aber genau eine dreifache Reihe der Skanothekziegel von 33 cm Breite (BSA 30, 226). Damit ist also der Eingang der Skanothek nebst einem Stück der Nordwand wiedergewonnen. Er hatte eine lichte Weite von 9 m, gegenüber 8,31 m bei der Skanothek von Megalopolis.[1] Hier wie dort ist keinerlei Art von Verschluß erkennbar. Vermutlich wird er, wenn überhaupt, durch Holztore oder vielleicht nur Schranken bewirkt worden sein.

Im übrigen liegt die vordere Hälfte der Skanothek unter dem noch bis zu 5 m Höhe anstehenden Erdreich (Taf. 1). Westlich davon ist ihr Raum bis zu ihrem Ende, doch nicht in ihrer vollen Breite aufgedeckt. Hier liegt aus späterer Zeit ein ziemlich gut erhaltenes „Nymphaeum", ein langes auszementiertes Wasserbecken mit halbrunden Enden, das auf der Bergseite eine höhere Längsmauer als Hintergrund hat (BSA 28, 6 f. Taf. 2. 3). Es ist aus Ziegeln mit dicken Mörtellagen hergestellt, die, soweit sichtbar, und vermutlich sämtlich, den Stempel „Skanothek" nebst dem Namen des eponymen Patronomos Kallikrates und dem des jeweiligen Herstellers tragen (BSA 30, 226 f.). Schon vor der Aufdeckung des Nymphaeums waren viele solche Inschriftziegel zerstreut gefunden worden (BSA 13, 191 f.). Es ist klar, daß das Nymphaeum nach systematischem Abbruch der Skanothek mit deren Material erbaut worden ist.

[1] UGrTh. 99 f. E. Fiechter, Griechische Theaterbauten Heft 4, Das Theater in Megalopolis (1931), 15, Taf. 1.

Waren unter diesen Umständen hier noch Aufschlüsse für Geleise und Skanothek zu erhoffen? Wir reinigten zunächst den engen Einschnitt zwischen Erdwand und Ostseite des Nymphaeums und legten den von den Ausgräbern dort gefundenen Abzugskanal wieder frei, der den Raum zwischen der Nordmauer des Nymphaeums und der Theaterstützwand entwässerte (BSA 28 Taf. 3). Sodann stellte Weyhe, obwohl nur mit einem Zweimetermaß versehen, durch Messung von der Parodoswand herüber fest, daß das Vordergeleis, wenn es nicht zerstört sei, nur einen halben Meter tiefer vor der Nordostecke des Nymphaeums liegen müsse. Wir hatten das Glück und die Freude, tatsächlich hier die Rillensteine 30/31 in situ zu finden (Taf. 4b). Darauf wurde wegen der Frage des Mittelgeleises der Einschnitt nach Süden fortgesetzt. Und hier wurde in dem schmalen Spalt zwischen Abzugskanal und Nymphaeumsfundament der hoffnungsvoll erwartete Stein 32 des Mittelgeleises gerade noch sichtbar (Taf. 3. Taf. 4, c).

Weniger glücklich verlief in der SO-Ecke der Ausgrabung die Suche nach dem Hintergeleis. Es mußte nach Weyhes Messung etwa 30 cm innerhalb der Grabenwand beginnen und wir hofften durch Unterhöhlung wenigstens bis zu seiner inneren Kante zu gelangen. Allein große Steine hemmten das Vordringen und ließen vermuten, daß das Geleise hier durch Späteres zerstört sei. Das gleiche ergab sich weiter westlich gegenüber der Nymphaeumsmitte in dem kleinen ausspringenden Winkel der Grabung, der die Mitte des Geleises hätte treffen müssen. Wir stießen hier zunächst auf eine Platte der großen Marmorpflasterung, die auf dem Platze südlich vor dem Nymphaeum lag und von welcher auch weiter westlich Platten erhalten sind (BSA 28, Taf. 3, Plan, Schnitt l. o.). Darunter fanden sich als Unterfüllung dicke Massen von Kieseln und größeren Steinen bis hinab zur Lagehöhe der Geleise, deren Steine also auch hier entfernt worden sind.

Um womöglich dennoch auch des dritten Geleises habhaft zu werden und da die Geleis-Enden vielleicht besondere Aufschlüsse bringen konnten, entschlossen wir uns zu zwei Versuchslöchern in den beiden Westwinkeln des Skanothekraums (Taf. 3). Aber auch hier waren die Rillensteine verschwunden und der sichtbare Beweis, daß auf dem dritten Geleise nicht Rillensteine, sondern

glatte (S. 10) lagen, blieb endgültig aus. Dagegen war an beiden Stellen wenigstens das Fundament erhalten. In der SW-Ecke konnten wir es in etwa 1 m Länge feststellen und seine Oberfläche ein weniges aus der Grabungswand herausschälen. In der NW-Ecke trat der letzte Fundamentstein des Vordergeleises mit 72 cm Breite in 1,62 m Länge zutage. Er reicht bis auf wenige Zentimeter an die Poroswand heran, die hier den Nymphaeumsraum gegen Westen abschließt und die dadurch als die Hinterwand der Skanothek erwiesen ist (vgl. S. 15). Dicht neben dem Fundament erschien etwa ein Drittel von dem Rand und Hals eines, anscheinend in situ, tief in der Erde steckenden sehr großen Pithos aus grobem rotem Ton mit verdicktem Rand. Da das Gelände an dieser Stelle für die Anlage der Skanothek tief eingeschnitten werden mußte (unten S. 15), ist Älteres hier kaum denkbar. Auch hätte sich der Pithos bei der Herstellung des Fundaments schwerlich unversehrt in dieser Lage erhalten. Er gehörte also wohl zur Einrichtung der Skanothek. Vielleicht diente er zur Bereithaltung von Wasser, das bei der Rollbewegung auf die Schienen geschüttet wurde, so wie man es z. B. auf ägyptischen Darstellungen beim Transport von Kolossen sieht.[1]

Von unerwarteter Bedeutung wurden die Beobachtungen, die in diesen beiden Schächten und in dem Einschnitt vor der Nymphaeums-Ostfront an den Erdschichtungen gemacht wurden. Die Geleise liegen in einer Schicht unberührten gewachsenen gelben Lehms, wie sie Woodward auch unterhalb des späteren Orchestrapflasters gefunden hat (BSA 26, 148), so daß zwischen ihnen eine Art von natürlichem Estrich vorhanden war. Ferner war über den Geleisen an allen Suchstellen die Erde in einer Schicht von etwa 30 cm Dicke gleichmäßig durchsetzt mit Massen weißgrauer Holzasche, die teils streifig, öfter noch in dicken Klumpen lag. Darin steckten unzählige kleine sowie auch größere Holzteil-

[1] Erman-Ranke, Ägypten 568 Abb. 236. – Merkwürdig ist auch der Fund eines prachtvollen archaischen Reliefpithos in der sehr spät angelegten Ostkammer des Skenengebäudes, der noch oder vielleicht wieder in Gebrauch war (BSA 27, 199 Fig. 7). Denn daß er sich so viele Jahrhunderte über der Erde erhalten habe, ist wenig wahrscheinlich. Er könnte aus einem alten Grabe stammen, das vielleicht während des Skenenbaus auf dem danebenliegenden Gräberplatz (S. 29) gefunden wurde.

chen, die nicht mitverbrannt, sondern in der Erde zu Holzkohle geworden waren. An den Proben, die Dr. Volk vom Würzburger Botanischen Institut freundlichst mikroskopisch untersuchte, konnte Eichenholzmaserung erkannt werden. Ferner steckten in der Aschenschicht vielerlei Reste von Eisen, teils formlos verrostete größere Stücke, einzelne bis zu Faustgröße, teils kleinere, die z. T. durch die Hitze tropfenförmig geschmolzen oder ganz verschlackt waren. An einem 8 cm langen Stück war nach Entfernung der Rostwucherungen die Dicke mit 3–4 cm zu messen und eine schwache Krümmung schien erkennbar, so daß es von einem Radkranz stammen könnte. Dazu kamen kleinere Bronzeteilchen, eines anscheinend von einem dünnen Beschlag, sowie ein aus zwei Windungen zusammengedrehter massiver Bronzering von 3 cm Durchmesser. Der Befund der Schicht zeigt klar, daß die Rollskene durch einen großen Brand zugrunde gegangen ist, nach welchem die Brandmassen einfach liegen blieben. Danach muß erhebliche Zeit vergangen sein, bis auf dem stark aufgehöhten Boden das Nymphaeum errichtet wurde. Der es umgebende marmorgepflasterte Platz liegt 1 m über dem Skanothekboden (auf Höhenzahl 222,59. BSA 28, Taf. 3, Schnitt l. o.).

An sonstigen Kleinfunden kamen in der Brandschicht Reste von kleinen Glasfläschchen, wohl für feines Öl, zutage, ferner viele Scherben von meist kleinen, monochromen Tongefäßen: schwarze Ware mit schlechtem, matten Firnis und bisweilen mit eingeritzten Ornamentstrichen, die noch mit Späthellenistischem zusammengeht; eine gelbe bis bräunliche Gattung mit z. T. feinem Überzug, die als frührömisch anzusehen ist und bis in das 1. Jahrh. v. Chr. herabgeht.[1] Vereinzelt aber wichtig ist ein kleines Bruchstück echt arretinischer Sigillata, das nicht vor die tiberianische Zeit gehört und damit einen terminus post quem für die Brandkatastrophe gibt.[2]

---

[1] Nach Zahns freundlicher Beurteilung. Sie hat nahe Berührung mit der frühen Sigillataware. Ein schlauchförmiger kleiner Krug, 12,1 cm hoch, mit (fehlendem) Ring- oder Schleifenhenkel und einer dreifachen Reihe kurzer Ritzstriche am Hals lag bei dem Westende des Vordergeleises noch unterhalb der Brandschicht in dem gelben Lehm. Zur Gattung vgl. Zahn bei Wiegand, Priene 397 f., wo Zahn die untere Zeitgrenze noch nicht so weit herab erstreckt.

[2] Vom flachen Boden einer kleinen Schale. Innen der vorn unvollständige,

Endlich blieben die Westwand und die nördliche Langwand der Skanothek zu untersuchen. Durch unser nordwestliches Suchloch wurde, wie schon gesagt, sicher, daß der auch von Woodward als der Westabschluß der Skanothek vermutete „Poros Wall" dies tatsächlich ist (Plan BSA 28, Taf. 3). Unter seinen drei über den Nymphaeumsplatz emporstehenden Quaderlagen folgen nach unten in dem Schacht noch vier Quaderlagen, von denen die unterste bereits unter der Geleishöhe liegt und infolgedessen rauh gelassene Ansichtsfläche hat. Auch das im Suchloch erscheinende Westanfangsstück der Nordmauer besteht aus Poros, aber in fünf Läuferschichten, zwischen denen auffallenderweise eine Marmorplatte von bläulicher Farbe steckt, die gleichwohl kaum von einer späteren Bauvornahme herrühren kann. Der Grund, weshalb diese Ecke und die ganze Westwand aus Quadern statt aus Ziegeln gemacht war, ist in der ehemaligen Gestalt des Geländes zu suchen. Die Erde stand hier bis zu 4,5 m Höhe über dem Skanothekfußboden an, wie man an der Höhenlage des Fundaments der SW-Ecke der Cavea sieht (Höhenzahl 226, 26. BSA 26, Plan Taf. 14). Diesem starken Erddruck gegenüber wird eine Quadermauer als sicherer erschienen sein.[1]

Die Nordmauer der Skanothek ist im Osten auf 8 m Länge vom Eingang erhalten (Sk[1] Taf. 3). Nach einer Unterbrechung erscheint sie weiter westlich wieder an dem Vorsprung der Parodosmauer neben den Rillensteinen 30/31, wo sie mit zwei Qua-

---

im letzten Buchstaben etwas verwischte Stempel ☾ · V M B. Er steht in Fußumriß. Nach Dragendorffs freundlicher Mitteilung kommt das in den arretinischen Werkstätten erst in tiberianischer Zeit vor. Dragendorff ergänzt L] oder C] . U M B[RICIUS] unter Verweis auf CIL XI 6700, 191; 196 n. p. und besonders 196 f.i.k.l.m.o, welches unser Stempel zu sein scheint.

[1] BSA 28, 15. Es schien uns möglich, daß der als Gegenstück zu der östlichen Aufgangstreppe auch im Westen zu erwartende Zugang, der durch die Skanothek an der symmetrisch entsprechenden Stelle unmöglich geworden war, vielleicht an das Westende der Stützmauer verschoben war. Von der Skanothek-Westwand bis zur Ecke der Stützmauer wäre genügend Platz für eine vorgelegte Treppe, die auf das obere Diazoma gemündet hätte. Einige vor die Stützmauerecke vorspringende Quadern schienen dafür zu sprechen. Doch könnte dies nur durch Schürfungen und genauere Aufnahme der Stützwand geklärt werden.

derlagen aus Poros noch bis zu 44 cm Höhe ansteht. Die Oberfläche dieses Stückes ist aber sehr zerstört, so daß ungewiß bleibt, ob sogleich Ziegel auflagen oder ob der Sockel hier etwa noch weiter hinauf aus Poros bestand.

Die Außenflucht des Sockels schneidet genau ab mit der Front des vorspringenden Teils der Stützwand, an der also die Skanothekwand unmittelbar anlag. Auf dieser letzten westlichen Strecke der Stützmauer war, wie auch Woodward schon dargelegt hat (BSA 28, 15), niemals eine Marmorverkleidung wie an den übrigen Frontstrecken vorhanden und auch nie beabsichtigt. Die Wand hat vielmehr die gleiche Rustikabossierung wie die Außenmauern des Sitzhauses. Auch fehlen die Rücksprünge jeder zweiten Quaderlage zur Aufnahme der Marmorbinder, wie sie im Ostteil sichtbar sind (BSA 28 Taf. 1). Endlich ist das große wulstige Fußprofil des marmornen Sockels der Parodoswand da, wo es am Vorsprung dieser Wand die Flucht der Weststrecke erreicht, mit geradem Schnitt zu Ende, nicht diagonal geschnitten wie an den anderen Ecken (BSA 27 Taf. 28). Somit steht außer Zweifel, daß diese Strecke der Weststützwand nicht für Sichtbarkeit angelegt war, daß also Skanothek und Sitzhaus nach einem gemeinsamen Bauplan gleichzeitig entstanden sind.

Schwierigkeiten machen an der Weststützmauer die drei großen senkrechten Einschnitte, die in nicht ganz gleichen Abständen hinter dem Nymphaeum liegen („brick piers" BSA 28, 11 Taf. 3). Die Maße nahmen wir, etwas abweichend von denen Woodwards, von Ost nach West zu 1,00; 1,05; 1,25 m Breite; 0,80; 0,85; 0,20–0,40 m Tiefe. Die oberen Endigungen liegen, abgeschätzt an den Quaderlagen, um 4; 4⅓; 3¼ m über Bodenhöhe des Nymphaeums. Die Einschnitte sind später mit Skanothekziegeln zugesetzt, in unregelmäßiger Lagerung, aber mit glatter Fassade, sodaß ausgeschlossen ist, daß hier ehemals vortretende Ziegelpfeiler abgeschlagen sind. Ebenso ist unglaubhaft, daß einst Porospfeiler in die Höhlungen hineingriffen, die man doch einfacher abarbeiten konnte, statt sie herauszuziehen und durch Ziegel zu ersetzen. Es befanden sich also ursprünglich drei schachtartige Hohlräume hinter der Skanothekwand, deren Sinn aber dunkel bleibt.

Um über das Verhältnis der Skanothekwand zur Stützwand möglichst noch weiter ins klare zu kommen, reinigten wir vor

dem mittleren Einschnitt den nur 1 m breiten Zwischenraum zwischen Nymphaeumswand und Stützmauer, in welchem in seiner ganzen Länge byzantinische Bestattungen gefunden worden waren. Unterhalb der von den Ausgräbern erreichten Tiefe (BSA 28, 9, Taf. 3, Schnitt l. o.) trafen wir zunächst auf einen 40 cm breiten Vorsprung der Nymphaeumsmauer, sodann 25 cm tiefer auf die hier offene Entwässerungsrinne, die am Ostende dieses Zwischenraums austritt und umbiegend an der Ostseite des Nymphaeums als gedeckter Kanal weiterläuft (Taf. 3. 4c). Die Rinne ist sehr sorgfältig aus Skanothek- und Dachziegeln hergestellt (Br. 24 cm, T. 17,5 cm). Ihre Sohle liegt auf der Höhe der Marmorpflasterung um das Nymphaeum, also 1 m über dem Skanothekfußboden. Da ihre Seitenränder beiderseits fest an die Nymphaeums- und die Stützwand anschließen, war ein Vordringen zu der vermutlich noch darunter befindlichen Skanothekwand nicht möglich.

Die Skanothek war nach diesen Gegebenheiten ein schlichter Bau aus gebrannten Ziegeln mit einem Sockel aus Porosquadern, welcher am vorderen Teil der Nordmauer nur eine Quaderlage hoch war, ebenso vermutlich an der Südmauer. Wo die Nordmauer dagegen an den vorspringenden Teil der Cavea-Stützmauer anschließt, war der Steinsockel mindestens zwei Quaderlagen hoch. Die Westwand der Skanothek endlich war, wenn nicht ganz, so jedenfalls bis zur Höhe des dahinter anstehenden Erdreiches aus Poros. An der Eingangsseite sind die Stirnen der 1 m breiten Seitenmauern durch Widerlager auf doppelte Dicke verstärkt. Die innere Breite des Schuppens beträgt 9 m, seine innere Länge, soweit sie aus den englischen Einzelplänen zusammenzustellen ist, etwa 34,30 m. Für seine Höhe bieten sich in Sparta keine Anhalte. Der Schwesterbau in Megalopolis hatte sehr ähnliche Abmessungen: 8,22–8,31 m innere Breite, rund 35,30 m innere Länge.[1] Die Höhe der Seitenwände betrug dort nach Anzeichen an der Stützwand mindestens 7,5 m. Fiechter zeichnet sie auf seiner Taf. 3 ungefähr gleich der Breite. Legt man dies Verhältnis auch in Sparta zugrunde, so betrug sie dort gegen 9 m.

[1] Fiechter, Megalopolis S. 15 Taf. 1.

Von den Rollvorrichtungen ist in Megalopolis nichts erhalten. In Sparta liegen die Steingeleise so, daß im Inneren des Baues neben dem Hintergeleise ein Gang von 2 m Breite frei bleibt, während das vordere nur 15 cm Abstand von der Schuppenwand hat, was für die Handhabung unbequem sein mußte. Dies erklärt sich daraus, daß man einerseits den Vorsprung an der westlichen Stützmauer als symmetrisch zu dem der Ostseite nicht opfern wollte, andererseits das Vordergeleis nicht weiter von der Orchestra abrücken konnte. Die Parodos bekommt auf diese Weise eine normale Breite von 3 m.

III. Der Aufbau der Rollskene.

Die Länge der Rollskene betrug, wenn man innerhalb des Schuppens einen kleinen Spielraum für sie voraussetzt, gegen 34 m, was der Breite des späteren steinernen Skenengebäudes entspricht. Aus den Geleiseabständen erschließt sich die Form der Skene als gegliedert in eine schmale vordere Zone und einen tieferen Hinterraum, wobei das vordere Geleis schwächer belastet war als die anderen (S. 8 und 9). Danach war es eine hellenistische Proskenionbühne wie in Pergamon. Auf diesen Grundlagen hat Weyhe in der Skizze Abb. 1 eine Veranschaulichung versucht, bei welcher alle technischen Einzelheiten von ihm durchgedacht sind und nach seinen Angaben im folgenden beschrieben werden.

Bei der bedeutenden Länge der Rollskene von 34 m kann für ihre Gestalt nur der Typus der ephesischen Thyromatabühne mit sieben Öffnungen von verschiedener Breite in Betracht kommen.[1] Im Grundriß trifft der Orchestrakreis, an der untersten Sitzreihe genommen, der vitruvischen Vorschrift entsprechend die Vorderkante des Mittelgleises, d. i. im Oberbau die Thyromatawand als scaenae frons. Das eingeschriebene Quadrat kommt etwa ¾ m vor die Proskenionfront zu liegen. Im Aufbau nahmen wir für das Proskenion die Durchschnittshöhe von 3 m an, für die Thyromatawand 4 m, was mit einer Dachhöhe von etwa 1 m eine Gesamthöhe von 8 m ergibt. Die Tiefe der Rollskene errechnet sich aus den Rillenabständen zuzüglich der nach vorn und

[1] Bieber, Dkm. z. Theaterwesen 42 Abb. 43–47.

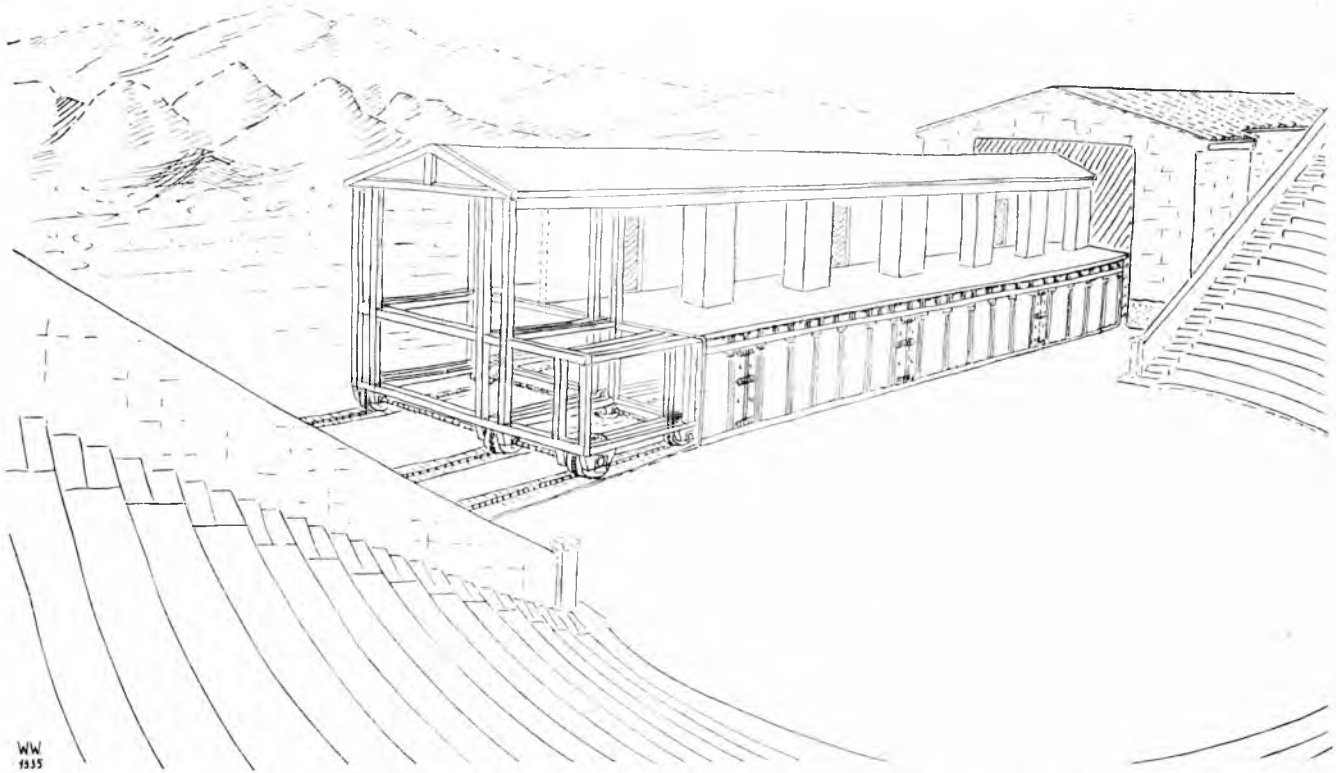


Abb. 1. Veranschaulichungsskizze der augusteischen Rollskene und der Skanothek

hinten nötigen Überstände des Fahrgestells auf 6,90 m, wovon rund 2 m auf das Proskenion, 4,90 m auf den Hinterraum entfallen. Im Hinterraum haben wir die Längsteilung durch eine Wand mit drei Türen angenommen wie in Ephesus.

Für die ungeheure Größe eines solchen fahrbaren Holzbaus fanden die Theatertechniker alle nötigen Anhalte in den Konstruktionsvorschriften für Kriegsmaschinen, von denen uns in den Schriften der Poliorketiker und bei Vitruv wertvolle Reste erhalten und durch die neuere Forschung anschaulich gemacht worden sind.[1] Von den dabei vorkommenden Größenverhältnissen gibt eine Vorstellung zum Beispiel die für Alexander den Großen erbaute „Helepolis", ein rollbarer Turm, der die zu bestürmende Stadtmauer überragen mußte. Die „Widderschildkröte" des Hegetor von Byzanz war ein auf 8 Rädern laufender Kasten von 12,5 m Breite, 13 m Höhe, 19 m Länge, in welchem ein Stoßbalken von 60 m Länge gegen die feindliche Stadtmauer geschwungen wurde.[2] Das spartanische Holzgehäuse mit 6,90 m Tiefe, 8 m Höhe und 34 m Länge erreicht nicht die Breite und Höhe dieses Vorbildes, übertrifft es aber sehr erheblich an Länge.

Bei den Belagerungsmaschinen waren die Räder als Walzen aus schwalbenschwanzförmig ineinander verzapften Holzklötzen hergestellt, die von Eisenbändern zusammengehalten wurden.[3] Für ihre Fortbewegung legte man vermutlich eine feste Gleitbahn aus Holzbohlen unter. Während aber bei den Kriegsmaschinen meist wohl nur ein einmaliges Vorschieben bis zu einer bestimmten Stelle nötig war, wiederholte sich die Hin- und Herbewegung bei der Rollskene häufig. So mußte eine feste steinerne Gleitbahn zweckmäßig erscheinen, zumal in Sparta der Lehm-

[1] W. Sackur, Vitruv und die Poliorketiker. Berlin 1925. – A. Rehm und E. Schramm, Bitons Bau von Belagerungsmaschinen und Geschützen, griechisch und deutsch, Abh. Bayr. Akad. d. W., phil.-hist. Abt. N. F. 2, 1929. – R. Schneider, Griechische Poliorketiker I, Abh. Gött. Ges. d. W., phil.-hist. Kl., N. F. X 1908 Nr. 1. – II, ebenda XI 1908 Nr. 1. – III, ebenda XII 1912 Nr. 5.

[2] Sackur 75 f. Schneider II S. 37, 230, 1 f. Vitruv X 15, 2–7.

[3] Vitruv X 15, 2. Schneider III S. 24, 21, 3 f. Sackur 60 Abb. 32. Die scheiben- oder walzenförmigen Räder heißen tympana im Gegensatz zu den rotae radiatae, Speichenrädern. Verg. Georg. II 444. Vgl. Rehm-Schramm, Biton S. 18, 55. 7.

boden, wie er bei der Ausgrabung beobachtet wurde (S. 13), eine ungünstige, bei Feuchtigkeit nachgebende, bei Trockenheit rissig werdende Unterlage war. Es kam das Bedürfnis hinzu, die Radbewegung automatisch in gerader Richtung auf der Plattenreihe festzuhalten, was sehr zweckmäßig durch die eingehauene Rille mit eingreifendem Radkranz geschah. Dieselbe Laufvorrichtung findet sich noch ein zweites Mal, wieder in einem Theater, in Eretria (Anhang III). Aber schwerlich können es die vereinzelten Sonderbedürfnisse des Theaters gewesen sein, die diese an sich unscheinbare, dennoch gewiß nicht leicht zu findende, für die neuere Zeit sogar hochbedeutsame technische Idee erzeugten. Wie eine Umschau über das Vorkommen von Geleisebahnen im Altertum ergibt, ist die Erfindung wahrscheinlich an der einzigen wirklichen „Bahn" gemacht worden, von der wir aus der Antike wissen, dem Diolkos von Korinth, der 6 km langen Schiffs- und Güterschleifbahn über den Isthmos (Anhang II). Von da werden die Theatertechniker das Hilfsmittel übernommen haben.

Zur Ermittlung der Radgröße der spartanischen Skene ist davon auszugehen, daß der geringste vorkommende Abstand vom Rillen- zum Plattenrand 15 cm beträgt. Da der Führungswulst nur um die Radmitte gelegen haben kann, ist dies Mindestmaß zweimal zu der Rillenbreite von 10 cm hinzuzunehmen. Das ergibt eine auch an sich wahrscheinliche Radbreite von gegen 40 cm. Die Radhöhe wird man dementsprechend mit 70 cm als zweckgemäß annehmen.[1]

Das Fahrgestell besteht bei den Kriegsmaschinen aus einem unteren Rahmengestell (τράφηξ, ἐσχάρα, basis),[2] das sich aus längslaufenden, durch Querbalken verbundenen Balkenpaaren

[1] Bei den Kriegsmaschinen ist die Radhöhe sehr verschieden: 3 Fuß = 90 cm bei der Helepolis Alexanders und bei der Sambyke (Rehm-Schramm S. 17, 19); 1,33 m bei dem Belagerungsturm des Apollodoros (Schneider II S. 48, 241, 18); $4^1/_2$ Ellen = 1,99 m, bei 2 Ellen = 0,88 m Raddicke, an der Widderschildkröte des Hegetor (Schneider III S. 24, 21, 9. Sackur 75 Abb. 44. 45).

[2] Der Traphex ist bei den Kriegsmaschinen zur Vermeidung von Rissen κατασεσιδηρωμένος; nach Biton, der für König Attalos I schreibt (Rehm-Schramm S. 17, 53, 7). Die beiden anderen Bezeichnungen bei Vitruv X 14, 1; 15, 2. Eine Zerlegung unseres Baus in drei getrennt fahrbare Teile, die ich anfangs vermutete (Forsch. u. Fortschr. 1936, 128), hält Weyhe für technisch unzweckmäßig und unwahrscheinlich.

zusammensetzt (διπλᾶ ξύλα).[1] Unter den Doppelbalken sind Stützen angebracht (ὑποστυλώματα, ἁμαξόποδες, arbusculae),[2] in welchen die Achsen laufen und durch seitliche Eisenbeschläge festgehalten werden (conclusi lamnis ferreis).[3] Die Räder liegen dann zwischen den Doppelbalken. Die Rollskene muß entsprechend der Geleisezahl drei solcher längslaufender Balkenpaare mit den nötigen Querverbindungen haben. Auf diesem Grundgestell stehen senkrechte Pfosten oder Pfeiler (κανόνες, arrectaria),[4] die in den erforderlichen Höhen entsprechend wieder durch Längs- und Querbalken verbunden sind. Für eine Rollskene im Typus des ephesischen Theaters werden bei sieben Thyromataöffnungen acht Grundpfeilerstellungen zu je drei Pfeilern nötig, die entsprechend je eine Achse zu drei Rädern verlangen, im ganzen also 24 Räder. Der Achsenabstand erhält dann bei der Gesamtlänge der Skene von 34 m das glaubhafte Maß von etwas über 4 m. Die Breitenunterschiede der Thyromataöffnungen des ephesischen Vorbildes konnten dadurch hergestellt werden, daß die breiten Holzverkleidungen der Tragpfeiler je nach der einen oder anderen Seite hin verschoben wurden. Alle Außenwände und die Zwischenwand hinter den Thyromata sind aus leichten Planken hergestellt zu denken, ebenso das Dach, das wir in Sattelform angenommen haben.

Für die Gestaltung der Proskenionfront läge nahe, an eine Verblendung mit plastischen Halbsäulen zu denken. Dies stößt aber auf die Schwierigkeit, daß innerhalb der Skanothek der Abstand von der Skene zur Wand so außerordentlich gering ist

---

[1] Nach Apollodoros, dem Ingenieur und Baumeister Hadrians; Schneider I S. 28, 164, 8.

[2] Hypostylomata bei Biton a. a. O. 53, 9. Hamaxopodes bei Athenaios, dessen Schrift, wie Sackur a. O. 97 nachgewiesen hat, an M. Claudius Marcellus während der Belagerung von Syrakus 214–212 v. Chr. gerichtet ist; Schneider III S. 20, 16, 9. Hamaxopodes und Arbusculae bei Vitruv X, 14, 1; 15, 3.

[3] Vitruv X, 15, 3.

[4] Biton a. a. O. 52, 5. Vitruv X 15, 2. Bei Biton 54, 3 werden χιάσματα, Kreuzstreben zwischen den Stützen „behufs Befestigung des ganzen Systems" genannt. Fiechter (Baugesch. Entwickl. 29) meinte bei der Besprechung der pergamenischen Holzskene, daß der griechischen Zimmerei der Dreiecksverband der Streben ganz unbekannt gewesen sei, was bei einer so naheliegenden Konstruktionsidee merkwürdig wäre.

(15 cm), daß für vorspringende Teile kein Platz bliebe. Wahrscheinlich waren also die Halbsäulen nebst den drei üblichen Türen sowie die etwaigen Pinaxbilder auf die Holzverkleidung oder eine davorgespannte Leinewand aufgemalt. Die Türen konnten dabei praktikabel sein, doch kommt unmittelbar hinter ihnen bis in $^3/_4$ m Höhe der große Längsbalken des Fahrgestells zum Vorschein. Beim Gebrauch mußte dann ein Treppchen vorgelegt werden, wie wir es als bewegliches Theaterrequisit von Wandgemälden her kennen.[1]

Ob die Fortbewegung des ungeheuren Gehäuses durch Winden[2] und Flaschenzüge erfolgte oder nur durch Menschenkraft, steht dahin. Von der Schildkröte des Hegetor, die ein Gewicht von 4000 Talenten = 3000 Zentnern hatte, ist überliefert, daß zu ihrer Fortbewegung 100 Mann nötig waren. Das Gewicht der Rollskene schätzt Weyhe auf mindestens 500 Zentner.

IV. Ursachen für die Rollbühnen in Megalopolis und Sparta.

In Sparta und Megalopolis waren nicht Raumnöte für die Entfernbarmachung der Skene maßgebend wie in Pergamon, sondern andere ungewöhnliche Verhältnisse, die nur aus dem besonderen Zweck dieser Versammlungshäuser zu verstehen sind. Was darüber in den UGrTh. 97 f. für Megalopolis dargelegt

[1] UGrTh. 279, 1.

[2] Zwei durchbohrte radförmige Steine – der eine aus dem Konglomerat der Rillensteine (Dm. 64 cm, Dicke 32 cm, Lochweite 16 cm), an der westlichen Parodoswand liegend, der andere aus hartem grauen Kalk (Dm. 74 cm, Dicke 38 cm, Lochweite 16 cm), an der SO-Ecke des Nymphaeums, beide mit sonderbaren unregelmäßigen Abschleifungen – suchten wir vergeblich als Windensteine zu verstehen. Wahrscheinlich sind es Mühlsteine, die aufrecht stehend um eine senkrechte Mittelachse geführt wurden. Vielleicht sind die Steine aus einer späteren Schicht in die Tiefe gelangt. – In Megalopolis möchte Fiechter (Abb. 24, 29) die im Eingangsraum der Skanothek liegende steinerne Schachtanlage, die ich mit den ähnlichen in Eretria und Elis als Schuhe für die Masten der späthellenistischen Seilschweben (Aiorai) gedeutet habe (UGrTh. 90. 107 Taf. 13. 18), lieber als Unterbau für eine bewegliche Welle für Seilrollen zur Bewegung der Holzskene erklären, ohne jedoch eine Konstruktionsmöglichkeit dafür vorschlagen zu können. Dieser Zweckbestimmung widerspricht ohnehin der Umstand, daß die Anlage nicht parallel, sondern in spitzem Winkel zur Längsachse der Skanothek liegt.

wurde, ist durch Fiechters Untersuchung des Theaters in allem Wesentlichen bestätigt worden.[1] Wegen der Wichtigkeit für Sparta sei es hier nochmals zusammengefaßt. Vgl. auch Anhang I.

Nach der Gründung von Megalopolis 369 v. Chr., wahrscheinlich erst nach der Schlacht von Mantinea 362 v. Chr., wurde für die Bundesversammlung des neugegründeten arkadischen

---

[1] Fiechter, Heft 4, Theater in Megalopolis, 1931. Abweichend beurteilt er nur, außer den S. 23 Anm. 1 genannten Mastenschuhen, den Zweck der ersten steinernen Schwelle S^1 unterhalb der späteren Proskenionfront S^2 (Fiechter a. a. O. Taf. 2, S. 15. 29, Abb. 23 Mitte). In den rechteckigen Löchern der Schwelle standen Pfosten und in die Rillen davor griff eine Bretterverschalung ein. Durch diese Bretterwand denkt Fiechter die Räder der Rollskene verdeckt. Aber in seiner Abb. 23 kommt deren Rand ein ganzes Stück vor die Skenenwand zu stehen, wodurch in der Frontansicht des Proskenions eine kaum erträgliche Brechung entstände. Auch ist die Notwendigkeit einer solchen festen Hilfsverkleidung nicht einzusehen (vgl. unseren Veranschaulichungsversuch Abb. 1), und keinenfalls wäre dazu eine so starke Steinschwelle nötig. Vor allem aber bleiben dabei die seitlichen Fortsetzungen der Schwelle über die Proskenionbreite hinaus unerklärt (Fiechter Taf. 1). Ich halte daher an der Deutung der Schwelle S^1 als einem der Phlyakenbühne ähnlichen niedrigen Bühnenpodium fest, wobei die seitlichen Verlängerungen, wie schon Puchstein erkannte, als für die Verkleidung von Rampen oder besser Seitentreppen dienend ihren Sinn haben (UGrTh. 106).

Dieses Podium konnte aus den Verzapfungen gehoben und weggestellt werden. Ich möchte es jetzt nicht mehr, wie UGrTh. 106, als zeitliches Zwischenglied zwischen Rollskene und Marmorproskenion auffassen, sondern vielmehr als Vorgänger der Rollskene. Ebenso werden jetzt die drei großen Platten, die in der Fundamentschicht der Thersilionvorhalle ohne Zusammenhang herumliegen, mit ihren hakenförmigen Pfostenlöchern besser als kleines Spielpodium verstanden, nicht als Rednerbema, für das soviel Aufwand nicht nötig wäre (UGrTh. 103. Fiechter Abb. 8, S. 13. 28). Die Rollskene hatte dann zwei kleinere bewegliche Vorgänger. In bescheidenem Maße war also doch wohl in Megalopolis dem Bedürfnis nach szenischer Unterhaltung leichterer Art immer schon genügt worden. Vgl. aber Nachtrag S. 67.

Ein einzuzapfendes Holzpodium von offenbar geringer Höhe ist auch erkennbar in Rhodos bei dem Theater im Bezirk des Apollon Erethimios (Clara Rhodos II 116 mit Abb., Jakopi. AA 47, 1932, 180, Karo). Auf dem Rest einer bodengleichen Porosschwelle sind im Abstand von 1 m zwei eingelassene kleine Marmorplatten mit je einem Zapfenloch in der Mitte erhalten, die, da der Poros zu weich war, den Stiften besseren Halt geben sollten. Für „Periakten", woran Karo dachte, wären die Stifte schon wegen ihres geringen Abstandes ungeeignet. Für die Zeitbestimmung der Schwelle fehlt leider ein Anhalt.

Bundes und seiner 10000 Abgeordneten ein großes Parlamentshaus mit vielstützigem Innenraum erbaut, das nach seinem Stifter das Thersilion hieß. Einige Zeit später erhielt es eine prunkvolle 14säulige dorische Vorhalle mit Giebelkrönung. Auf dem Platze zwischen dem Thersilion und dem gegenüberliegenden Hügelhang fanden Festfeiern statt, die von diesem aus gut zu sehen waren. In diesen Hügel wurde zwischen 350 und 320 v. Chr. ein steinernes Sitzhaus so eingebaut, daß seine Achse auf die Mitte des Thersilions gerichtet war und dessen Vorhalle einen großartigen, jedoch für Theaterspiel gänzlich ungeeigneten Hintergrund der Orchestra bildete, die überdies die ungewöhnlich große Breite von 30 m Durchmesser hat. An szenische Aufführungen war also bei dieser Anlage überhaupt nicht gedacht worden. Sie war nach Art eines Thingplatzes für vaterländische Feste bestimmt, die den Zusammenhalt des jungen Bundes mit der neugegründeten Stadt ideenmäßig festigen sollten. Von diesen Festen der Arkader haben wir von dem berufensten Zeugen, ihrem Landsmann Polybios (IV 20 f.), der sie damit gegen den Vorwurf der Roheit und Wildheit verteidigen will, eine sehr lebhafte Schilderung. Da gab es kriegerische Aufzüge der arkadischen Jünglinge (ἐμβατήρια), an die sich kunstvolle andere Tänze anschlossen, ferner Tanzchöre der Männer und Frauen, Knaben und Mädchen, also des ganzen arkadischen Volkes. Rein musisch waren die Chöre der Knaben und Männer zur dionysischen Flöte, worin die Männer bis zum 30. Lebensjahr von Staats wegen unterrichtet wurden, zur Milderung der Sitten, wie Polybios sagt. Er fügt hinzu, daß zuerst nur die alten Hymnen und Päane auf die heimischen Götter und Heroen gesungen wurden, dann aber mit viel künstlerischem Ehrgeiz auch die kunstreichen Weisen des Philoxenos und Timotheos, während man die Unwissenheit in anderen Künsten zu bekennen sich nicht scheute. Zur Pflege dieses festlichen vaterländischen Gemeinschaftsgefühls entstand der großartige Theatersitzraum, der zu Festzeiten ganz Arkadien in sich aufnahm und sein ideeller Mittelpunkt war.

Das dramatische Spiel hatte in der neugegründeten Stadt keine durch eine ältere Entwicklung gegebenen kultischen Grundlagen, auch mochte die Schauspielkunst des 4. Jahrhs. v. Chr., die sich

immer mehr nach der Seite der komödienmäßigen Unterhaltsamkeit entwickelte, dem rauhen Ernst dieses Volksstammes wenig zu sagen haben. Immerhin werden bescheidene Anfänge bühnenmäßigen Spiels vielleicht durch ein erstes kleines Holzpodium erkennbar, sicher durch das niedrige, aber lange Bühnengerüst aus Holz auf der Steinschwelle S[1].[1] Beide waren nur für vorübergehende Benutzung und vielleicht mehr für artistische Vorführungen bestimmt als für eigentlich dramatische.

Wahrscheinlich in der jüngeren Blütezeit der Stadt unter dem ‚guten' Tyrannen Aristodemos (266–255 v. Chr.), der als großer Bauherr bezeugt ist, kam dann die dramatische Kunst mehr zu ihrem Rechte. Aber die Prachtvorhalle des Thersilions war nun ein schweres Hindernis. Als unmittelbarer Hintergrund war sie, zumal für die Komödie, unmöglich, aber ebensowenig ging es an, eine feste Bühne davorzusetzen. So entstand – vermutlich hier zum ersten Male – der Gedanke eines verschiebbaren Bühnengehäuses, der in dem Jahrhundert, das die großen Kriegsmaschinen erlebte, nun nicht weiter verwunderlich ist.

Die in Delos (vgl. unten S. 53) unmittelbar bezeugte Vergänglichkeit kunstvoller Holzbauten ließ die Unterbringung in einem eigenen Schuppen notwendig erscheinen, dessen übermäßig dicken Wänden man die Nöte anzusehen glaubt, die die handwerklichen Baumeister mit der 8 m weiten Spannung des Innenraums hatten. Obwohl von Geleisvorrichtungen hier nichts erhalten ist, mußten für die Fortbewegung des ungefügen Kastens zum mindesten Bohlenunterlagen vorhanden sein. Doch könnten sehr wohl Steingeleise, die als Werkstücke gut verwendbar waren, später entfernt worden sein. Für die eigentümliche niedrige Bank dicht an der Nordwand der Skenothek entlang fand Fiechter keine Erklärung (Megalopolis 17). So bleibt meine Vermutung bestehen, daß sie während der Ruhestellung als Tragschwelle mittelst Unterkeilung den Druck auf die Räder aufheben sollte (UGrTh 102).

Die Rollskene ist gewiß der schweren Zerstörung der Stadt durch die Spartaner 222 v. Chr. zum Opfer gefallen, durch die auch das Thersilion sehr gelitten hatte. Bei dem mühsamen

[1] Siehe Anm. 1 S. 24 und Nachtrag S. 67.

Wiederaufbau der Stadt, bei dem man für die Herstellung der Mauern weit herum bis nach Kleinasien und Makedonien Beiträge sammelte, wurde natürlich auch das Theater wieder nutzbar gemacht. Aber der Geist des alten vaterländischen Lebens war geschwächt, der arkadische Bund löste sich auf.[1] So trat allmählich die Schauspielkunst mehr und mehr in den Vordergrund. Über der Schwelle des alten Holzpodiums erstand eine steinerne Proskenionfront mit Vollsäulen, deren Kannelierung aber niemals fertig geworden ist. Die Rückwand der Skene wurde, da sonstige Fundamente fehlen, anscheinend in die Reste der Säulen der Thersilionvorhalle eingebaut. Ein näherer Zeitpunkt für diesen ärmlichen Bau ist nicht zu ermitteln, doch ist er jedenfalls später als um 150 v. Chr., da um diese Zeit nach Polybios' Schilderung zu schließen das Theater wohl noch seine alte Geltung hatte (oben S. 25).

In Sparta erhalten wir den Schlüssel zu der Skenenfrage durch eine Stelle des Pausanias (3, 14, 1), wo er nach Beschreibung zweier anderer vom Markt ausgehender Straßen sagt: „Wenn man vom Markt gegen Sonnenuntergang geht, ist dort dem Brasidas, Sohn des Tellis, ein Kenotaph errichtet. Nicht weit aber von dem Grabe entfernt ist das Theater aus weißem Marmor sehenswert. Gegenüber aber von dem Theater (ἀπαντικρύ) ist das Grabmal des Pausanias, des Feldherrn von Platää, das andere aber ist das des Leonidas – und an diesen halten sie alljährlich Reden und haben einen Wettkampf eingesetzt, bei dem außer den Spartiaten keinem anderen zu kämpfen erlaubt ist –, indem Pausanias vierzig Jahre später die Gebeine des Leonidas hierher geholt hatte.[2] Auch steht eine Stele da, die die Namen und Vaters-

[1] RE II 1133 f., 1135. 34.

[2] Die vielerörterte chronologische Schwierigkeit dieser Stelle ist ohne Textänderung behebbar (vgl. Hitzig-Blümner im Kommentar. Beloch, Griech. Gesch.[2] I 2, 176, 178, 191). Die so bestimmt auftretende Zeitangabe über die Heimholung der Leonidasgebeine, ebenso die Wettkampfvorschrift wegen der Spartiaten kann der Perieget nur einer unmittelbaren örtlichen Quelle entnommen haben. Das Nächstliegende scheint mir eine Inschrift am Leonidasgrabe selbst, nämlich die sicher vorauszusetzende Stiftungsurkunde der Grabesehren und des Agon, in welcher jene beiden Angaben vorkommen mußten, zusamt dem Namen des stiftenden Königs. Diesen übernahm der Perieget ohne Vatersnamen, also ohne, wie die Neueren, zu überlegen, daß

namen derer trägt, die gegen die Meder den Kampf in den Thermopylen bestanden hatten".[1]

Der ἐπιτάφιος ἀγών „des Leonidas und Pausanias und der übrigen Heroen" (IG V 1, 660) fand jährlich statt und auch als größere Feier vermutlich penteterisch (IG 559 ein ἀγωνοθέτης τῶν μεγάλων Λεωνειδίων). Von den gymnischen Kämpfen sind Pale und Pankration bezeugt (IG V, 1, 658, 12. 13), ferner anscheinend auch Dolichodromos und Pentathlon (IG 19, 6. 9.). Gegen Ende des 1. Jahrhs. n. Chr. machten zwei Männer, die als Athlotheten auch bei den Nervaspielen, also nach 97 n. Chr. tätig sind, Titus Julius Agesilaus und sein Helfer T. Flavius Charixenus, eine Stiftung von 30 000 Denaren für die Leonideien, aus deren Zinsen die Geldpreise der Sieger verdoppelt, das Salböl für die Wettkämpfer besorgt und die Diener besoldet werden sollen. Die Verwaltung der Stiftung wurde einer Bank übertragen εἰς δὲ τὸ διὰ αἰῶνος μένειν τὴν τῆς πόλεως δόξαν (IG 18 B, 14). Die beiden Männer erhielten zum Dank Statuen gesetzt, an deren Sockel die Namen der Sieger verzeichnet werden sollten. Mit dem Agon scheint eine Panegyris verbunden gewesen zu sein, die über

---

der Platääsieger Pausanias um 440 bereits tot war, sein gleichnamiger Enkel aber damals als noch unmündiges Kind unter der Vormundschaft seines Onkels Kleombrotos regierte. Wenn also der jüngere König Pausanias den pietätvollen Staatsakt nicht selbst ausgeführt haben kann, so mußte doch in jedem Falle sein Name als der des eponymen Regenten und nominellen Stifters in der Urkunde stehen. Der Perieget begnügte sich dann mit dem berühmten Namen, und die von Schubart vorgeschlagene schwerfällige Einfügung von Vaters- und Großvatersnamen in den Text ist unnötig. Auch der Wortlaut bedarf keiner Änderung, wenn man mit Spiro (Teubneriana 1903) die Angaben über den Agon in Parenthese setzt: ... Παυσανίου ... μνῆμά ἐστι, τὸ δὲ ἕτερον Λεωνίδου – καὶ λόγους ... ἐπ' αὐτοῖς λέγουσι καὶ τιθέασιν ἀγῶνα, ἐν ᾧ πλὴν Σπαρτιατῶν ἄλλῳ γε οὐκ ἔστιν ἀγωνίζεσθαι –, τὰ [δὲ] ὀστᾶ ... ἀνελομένου ἐκ Θερμοπυλῶν τοῦ Παυσανίου. κεῖται δὲ καὶ στήλη ...

[1] An derselben Straße kamen südlich der byzantinischen Festungsmauer, in eine römische Hausmauer verbaut (in Graben E, BSA 12, 396 Fig. 1), vier Fußplatten von Stelen mit sorgfältigem Bleiverguß zutage, die mit den Thermopylenkämpfern in Verbindung zu bringen natürlich zu kühn wäre, die aber an dem Platz der Heroengräber gestanden haben werden. In der Nähe wurde ein archaischer Löwe gefunden, vielleicht ebenfalls von der Ausstattung des Platzes stammend. Endlich kommen von hier die Inschriften, die auf die Leonideia Bezug haben; vgl. S. 29 Anm. 1.

einen halben Monat dauerte.[1] Man wird auch kriegerische Aufzüge und Tänze hinzudenken dürfen.

Diese mannigfachen Wettkämpfe haben nach Pausanias unmittelbar bei den Gräbern stattgefunden, da er sie mit den Grabreden in einem Atem nennt. Es muß also ein ausreichend großer offener Platz an diesen vorhanden gewesen sein. Auch der Dolichodromos konnte ebenda vor sich gehen, auf der Straße fort und zurück, die nach Westen hin, an anderen Königsgräbern der Agiaden vorbei, zu dem Stadtteil Pitane führt.[2] Endlich ist auch der Jahrmarkt der Panegyris mit seinen bunten Buden an eben dieser Straße entlang denkbar wie bei unseren Kirchweihfesten. So war also hier in Sparta ein vaterländischer Festplatz aus dem Kulte der Heroen heraus organisch entstanden, während in Megalopolis die wesensverwandte Anlage, die der neuen ideellen Einigung der Arkaderstämme dienen sollte, erst eigens geschaffen wurde. Auch im Ethischen ist bei aller inneren Verwandtschaft der geschichtliche Unterschied deutlich: dort eine künstliche Neugründung, hier die Pflege alten Ruhmes mit der staatserzieherischen Absicht, die Jugend durch das Lob der Staatsheroen zur eigenen Tüchtigkeit zu entflammen.

Diesem aus der Pausanias-Periegese gewonnenen Bilde scheint aber die topographische Schwierigkeit entgegenzustehen, daß nach der Darstellung des Thukydides I 133 f. vom Tode des Königs Pausanias dessen Grab vielmehr oben auf der Akropolis gelegen haben sollte (so Woodward, BSA 26, 264; ebenso Kirsten brieflich gegenüber meinen Ausführungen UGrTh. 108, 1, die jetzt noch bestimmter zu begründen sind). Verfolgen wir zunächst die Wege des Periegeten (dazu Bölte, RE III A 1361 f.). Nach Schilderung des Marktes als Kernes der Stadt geht er dreimal nach verschiedenen Richtungen, das dritte Mal (3, 14, 1)

---

[1] Dies das Wesentliche, was aus den unvollständigen Inschriften IG V, 1, 18–20 für die Leonideien gewonnen werden kann. Vgl. Ziebarth, Aus dem griechischen Schulwesen 65 f. 136. Wide, Lakon. Kulte 369. Die Inschriftblöcke IG 18 und 20 sind Fuß- und Deckplatten von Statuenpostamenten, vielleicht von den in den Inschriften genannten Statuen der beiden Stifter, die wohl an dem Gräberplatz standen.

[2] Dessen Lage im Westen ist durch Funde von Ziegelstempeln gesichert. BSA 13, 42 Taf. I. RE III A 1361, 25; 1363, 36; 1354 Plan.

nach Westen. Er trifft sogleich auf das Brasidasgrab, „nicht weit davon" auf das Theater; diesem „gegenüber" sind die Gräber des Pausanias und Leonidas. (Hier muß Woodward das ἀπαντικρύ umdeuten in „hinter" oder „über" dem Theater, was sprachlich unmöglich ist; auch ist ausgeschlossen, daß der Perieget hier etwas nennt, was er nicht sieht, sondern das hoch oben auf der Akropolis liegt; endlich ergäbe sich daraus die unmögliche Folgerung, daß auch das Leonidasgrab auf der Akropolis läge.) Weiter gelangt der Perieget durch Pitane zum Dromos und Platanistas, wendet sich von dort nach Osten zurück und geht, etwas südlich vom Theater vorbei (3, 15, 10), quer durch die Stadt bis zu ihrem Ostrand, wo er mit dem Orthiaheiligtum am Eurotas endigt. Sodann beginnt er als letzten Abschnitt, unabhängig von dem vorigen, die Beschreibung der Akropolis auf dem nördlichen Hügel als dem zweiten Kernstücke der Stadt.

Auf der Akropolis nun (3, 17, 7 f.) nennt der Perieget „neben dem Altar der Chalkioikos zwei Standbilder des Feldherrn von Platacae Pausanias" und gibt eine sonderbare Begründung für deren Stiftung. Hätte das Königsgrab hier oben gelegen, so wäre unverständlich, warum er es nicht erst jetzt, wo er es doch vor Augen gehabt hätte, anführt. Auffällig bleibt auch, daß er entgegen seiner Gewohnheit nicht auf die frühere Erwähnung des Grabes hinweist. Noch auffälliger ist, daß er den hierhergehörigen und ihm natürlich gegenwärtigen Bericht des Thukydides I 134 vom Tode des Königs, der doch ein herrlich unterhaltsamer und dramatischer Logos war, mit verlegener Wendung beiseiteschiebt: „Was alles mit ihm vorgegangen ist, will ich, da man es ja weiß (εἰδόσι), nicht auseinandersetzen; was die Früheren darüber so genau geschrieben haben, ist brauchbar." Statt dessen bringt er als Stiftungsanlaß für die Statuen ein Geschichtchen vor, das er von einem Mann aus Byzanz haben will. Der König habe dort einmal nächtens irrtümlich ein Mädchen erstochen, und die Spartaner hätten, da er selbst dafür nirgends Sühne gefunden habe, als Buße zur Abwehr des Zornes des Zeus Hikesios die Statuen errichtet. Das ist eine Ungereimtheit, denn die Spartaner waren für eine Tat des Königs, den sie selbst als Staatsverbrecher getötet hatten, doch wirklich nicht verantwortlich. Will also der Perieget vielleicht nur mit einer „selbsterforschten" Geschichte

glänzen? Oder überschätzen wir ihn, wenn wir ihm als Grund für die Beiseitelassung des Thukydidesberichtes dasselbe kritische Unbehagen zutrauen, das die Neueren darüber empfinden, daß der König nach Thukydides' Schilderung anscheinend oben vor dem Chalkioikosbezirk, in Wirklichkeit aber unten an der Pitanastraße begraben lag?

Die Lösung des Widerspruchs ergibt sich aus einer genaueren Prüfung der Thukydideischen Schilderung im Zusammenhang mit den örtlichen Verhältnissen. Es heißt I 133 f.: Nachdem die Ephoren die Überzeugung von dem Verrate des Pausanias gewonnen hatten, befahlen sie seine Verhaftung. Als diese auf der Straße (ἐν τῇ ὁδῷ) erfolgen sollte, erkannte er an den Mienen eines der Ephoren die Absicht und flüchtete im Lauf zum Hieron der Chalkioikos. ἦν δὲ ἐγγὺς τὸ τέμενος. καὶ ἐς οἴκημα οὐ μέγα ὃ ἦν τοῦ ἱεροῦ ἐσελθών . . . ἡσύχαζεν. Pausanias gelangt also nicht bis in den Tempel oben auf der Akropolis, sondern von der Straße her sogleich in ein Häuschen, von dem Thukydides zu sagen für nötig hält, daß es „zum Hieron gehörte". In diesem wird er eingemauert und „durch Hunger belagert". Dem Tode nahe wird er gerade noch atmend herausgeführt und stirbt „auf der Stelle" (παραχρῆμα), also dicht vor dem Hause. Seine Leiche wird zunächst irgendwo eingescharrt, sodann aber auf Geheiß des delphischen Gottes an der Stelle seines Todes begraben. Ferner muß das ἄγος, das durch Tötung eines der Göttin gehörigen Schutzflehenden begangen war, nach dem gleichen delphischen Befehl „durch Zurückgabe zweier Leiber statt eines" an die Chalkioikos gesühnt werden, d. h. durch die zwei lebensgroßen Standbilder, die an vornehmster Stelle des Bezirks, neben dem Altar, geweiht werden. Auch bei Diodor 11, 45 (nach Ephoros) ist dieser Sinn der Wiedererstattung deutlich (ἀποκαταστῆσαι τῇ θεῷ τὸν ἱκέτην). Thukydides fügt daher bei der Verbringung der Leiche an den Todesort ausdrücklich in Parenthese hinzu: καὶ νῦν κεῖται ἐν τῷ προτεμενίσματι, ὃ γραφῇ στῆλαι δηλοῦσι. Die Betonung, daß er jetzt im Protemenisma liege (obwohl er doch vor seinem Ableben aus dem Hieron herausgeführt worden war) und daß dies durch „Stelen" (Mehrzahl!) mit Inschrift (also nicht durch den Augenschein) bezeugt werde, kann nicht anders verstanden werden, als daß die Grabesstelle, die ja jedenfalls jenseits der Straße

lag, nachträglich durch Horossteine rechtlich und religiös dem Protemenisma angegliedert worden war.

Danach sind die topographischen Verhältnisse völlig klar. Vom Athenabezirk auf dem Rücken der Akropolis erstreckte sich ein Vorbezirk den Südabhang herab bis zu der Straße, die vom Markt nach Pitana führte. Hier unten war ein Eingang und dicht dabei ein kleines Haus, das eine Pförtnerwohnung gewesen sein wird, ähnlich der neben dem Propylon des äginetischen Aphaiabezirks (Furtwängler, Aigina Taf. 2). Daß auch in Sparta der Eingang durch ein Propylon gebildet wurde, wäre an einer so wichtigen Straße an sich wahrscheinlich. Es wird bezeugt durch die Erläuterung, die der Scholiast, sichtlich aus ortskundiger Quelle, zu der Thukydidesstelle gibt: ἐν τῷ προπυλαίῳ ἐν τῷ πρὸ τοῦ ἱεροῦ προαστείῳ. Hierdurch bestätigt sich auch aufs beste die bedeutende Ausdehnung des Vorbezirks den ganzen Abhang herab, da er mit dem Begriff „Vorstadt" umschrieben werden konnte. In seinem oberen Teil muß dann ein Eingang, wohl wieder mit einem Propylon, in die Umfassungsmauer des Hauptbezirks geführt haben. Die Ähnlichkeit mit den Vorbezirken der athenischen Akropolis, dem Enneapylon der alten Zeit, später dem Beuléschen Tor, fällt in die Augen.

Nach allem wird deutlich erkennbar, daß in Sparta durch die von dem Agonalplatz ausgehenden Bedürfnisse der Abhang des Protemenisma zum Zuschauerraum werden mußte und sich so allmählich zu einem richtigen Theater umwandelte (S. 35). So war zur Zeit des Periegeten der einstige Zusammenhang der Todesstelle des Königs Pausanias mit dem Athenaheiligtum auf der Höhe nicht mehr zu erkennen. Der Perieget weicht daher der exegetischen Schwierigkeit aus, die der thukydideische Bericht über die Todesstelle gegenüber der wirklichen Lage des Grabes machen mußte, indem er ihn, wir dürfen wohl sagen unterschlägt und statt dessen eine läppische eigene Begründung für die Sühnestatuen am Chalkioikosaltar vorbringt. Von nebensächlicher Bedeutung ist dabei die Frage, ob der Protemenisma-Aufgang später ganz fortgefallen oder nur sehr eingeengt war. Jedenfalls lag der Hauptweg zur Akropolishöhe immer, wie es sich aus dem Gelände ergibt und wie noch heute, auf dem sanften Anstieg des Hügels von Osten her.

War so durch die eigentümlichen Umstände bei dem tragischen Untergang des Perserbesiegers Pausanias — sein Tod fällt vermutlich ins Jahr 470 v. Chr. (Beloch a. a. O. II 2, 191) — ein königlicher Begräbnisplatz nahe der Stadtmitte entstanden, so konnte das Grabmal des anderen großen Perserbekämpfers, als dreißig Jahre später seine Gebeine heimgeholt wurden, gewiß keine passendere Stelle finden als neben jenem. Durch Hinzufügung der Namensstele aller Thermopylengefallenen erstand so ein allgemeines Heroon der Perserkämpfer, deren Gedächtnis nun durch Grabkult und Agon als Staatsangelegenheit gepflegt wurde.[1] Dadurch war völlig auch die Verfehmung von dem Namen des der Hybris erlegenen Pausanias genommen, und dies war für seine Nachfahren vielleicht der Ursprung des ganzen Gedankens. Jedenfalls hatte Sparta damit eine großartige Stätte für die Pflege seines heroischen Staatsgedankens. Der Agon, der die Blüte des echten Spartiatentums vor Augen führte, konnte vom Akropolisabhang aufs beste übersehen werden und das Protemenisma wird daher allmählich die für eine Zuschauermenge geeignete Gestaltung bekommen haben. So wurde es der Vorläufer des späteren Theaters.

Das Wort θέατρον begegnet in Sparta allerdings schon bei zwei frühen Gelegenheiten, und zwar in Zusammenhang mit den Gymnopaedien. Als 491 v. Chr. der abgesetzte König Damaratos diesem Feste als Beamter noch anwohnt, verhöhnt ihn sein Gegner Leotychides durch eine Spottfrage, so daß er verärgert ἐκ τοῦ θεάτρου fortgeht (Herodot 6, 67). Als 371 v. Chr. die Kunde von der Schlacht bei Leuktra eintrifft, sind die Gymnopädien gerade in Gang ἀγωνιζομένων χορῶν ἐν τῷ θεάτρῳ (Plutarch Agesilaos 29). Aber beide Male kann es sich weder um den Raum des späteren Steintheaters noch überhaupt um ein ausgebautes Theater handeln. Das Wort steht vielmehr in dem häufig belegten allgemeinen Sinn von „Schau-Platz" (so Bölte, RE A 1365, richtig gegen Woodward, BSA 26, 119, dem ich UGrTh. 109 gefolgt war). Denn durch Hesych (aus Sosibios) s. v. γυμνοπαιδίαι und Pausanias ist bezeugt, daß der Ort der Tänze die Agora war. An dieser nennt der Perieget zuerst (3, 11, 2 f.) die großen Bauten, Rat-

[1] Andere mythisch-historische Heroenkulte mit Kampfspielen s. bei Frazer, Pausanias Bd. II 549. Vgl. Pfister, Reliquienkult 207 f. I Anm. 1011.

haus, Markt, Cäsar- und Augustustempel, und beginnt dann einen zweiten Abschnitt über die Statuen und kleineren Baulichkeiten 3, 11, 7: Σπαρτιάταις δὲ ἐπὶ τῆς ἀγορᾶς Πυθαέως τέ ἐστιν Ἀπόλλωνος καὶ Ἀρτέμιδος καὶ Λητοῦς ἀγάλματα. Χορὸς δὲ οὗτος ὁ τόπος καλεῖται πᾶς, ὅτι ἐν ταῖς γυμνοπαιδίαις — ἑορτὴ δὲ εἴ τις ἄλλη καὶ αἱ γυμνοπαιδίαι διὰ σπουδῆς Λακεδαιμονίοις εἰσίν — ἐν ταύταις οὖν οἱ ἔφηβοι χοροὺς ἱστᾶσι τῷ Ἀπόλλωνι.

Bei den Statuen des Apollon und seiner Göttinnen als der gegebenen Stelle sagt also der Perieget, daß bei dem übergroßen Interesse für die Gymnopädientänze der Marktplatz auch schlechtweg „der Reigenplatz" hieß; und damit das nicht etwa nur auf die Stelle, wo die Statuen standen, bezogen werde, sagt er ausdrücklich „der ganze Platz". Auffallenderweise ist das bisher verkannt worden (vgl. Bölte, RE III A 1365, 33). Übrigens wäre schwer vorstellbar, wie zu dem berühmtesten Feste der Stadt ein kleineres Stück des Platzes hätte ausreichen und einen Sondernamen führen können. Was die Zuschauer anlangt, so mochten die Vornehmen von den umliegenden Bauten, vor allem der „Persischen Halle"[1] aus zusehen; für die Menge bot sich außer auf dem Platze selbst günstiger Raum an dem sanften Hang des Ausläufers des Akropolishügels, der nördlich am Markt entlang streicht.[2] Markt und Hügelzug zusammen bildeten ein θέατρον in dem Sinne, wie er in Rhamnus für einen ähnlichen kleineren Platz inschriftlich bezeugt ist (UGrTh. 3).

[1] Sie war vermutlich zweistöckig; vgl. Bulle, RM 9, 1894, 153, 1. Eine lehrreiche Parallele dazu ist die Angabe Vitruvs 5, 1, 1, daß auf den italischen Fora, die in älterer Zeit die Stätte der Gladiatorenspiele waren, der Oberstock der umgebenden Säulenhallen von Staats wegen an Zuschauer vermietet wurde. In Pompeji wird das noch anschaulich. Hier sind inschriftlich auch für die Zeit, als das Amphitheater schon stand, Stierkämpfe und andere Spiele sowie Musikvorträge und Pantomimen bezeugt. Mau, Pompeji[2] 54 f.

[2] Daß man auch vom Steintheater aus den Tänzen auf der Agora hätte zusehen können, wie Kirsten (brieflich) meinte, ist unmöglich, da das einen ganz spitzen Sehwinkel ergäbe. Bei dem älteren Erdtheater (s. u.) war die Mittelachse sogar noch weiter nach Südwesten abgedreht. Die Lage der Agora ist dadurch fest bestimmt, daß die Fortsetzung der „Pitana"-Straße vom Gräberplatz nach Osten der Geländebildung nach nur gradlinig in der Flucht der Rückfront des Bühnengebäudes verlaufen sein kann, so daß die Stelle des Marktes auffindbar sein müßte. Dem kommt auch die glaubhafte Vermutung Kirstens (brieflich) entgegen, daß die große Tonnengewölbeanlage, die Ada-

V. Das hellenistische und das augusteische Theater in Sparta.

Kehren wir nach diesem notwendigen topographischen Umweg zu dem Platz der Heldengräber und der Leonideienagone zurück, so wird hier als nächstes in der Zeitenfolge die Errichtung einer hellenistischen Proskenionbühne erkennbar. Erhalten ist davon der auf Taf. 2 als „early wall" bezeichnete Rest: eine steinerne Schwelle mit den deutlichen Lagerspuren von Halbsäulen und den typischen Einschnitten für Pinakes. Auch Teile der nicht näher datierbaren Halbsäulen mit Pfeileransatz sowie des Gebälks sind hinzugefunden worden (BSA 30, 152 f.). Das zugehörige Koilon wird aber wohl nur Erd- und Holzsitze gehabt haben. Seine Mittelachse lag, wie die Richtung der Proskenionschwelle zeigt, um 11^0 gegen die des Steintheaters nach Westen gedreht. Es war auch kleiner als das Steinkoilon, für welches der nach Westen noch steigende Hang höher hinauf ausgenutzt wurde.

Diese feste hellenistische Bühne bedeutet etwas grundsätzlich neues: indem sie dauernd den Gräberplatz von dem Zuschauerraum trennt, beeinträchtigt sie aufs stärkste die heroischen Festfeiern. Nicht diese also, sondern Lustspiel und Mimos sind nun das Wichtigste. Das kann nur aus den tiefgreifenden inneren Wandlungen verstanden werden, die das hellenistische Sparta durchmacht.[1] Der ehrwürdige Staatsbegriff, die alten Sitten, die sozialen Schichtungen sind in zunehmender Zersetzung. Da die alten Spartiatengeschlechter durch die inneren Kämpfe geschwächt und gemindert sind, werden immer mehr Periöken, Heloten, Söldner in die Bürgerschaft aufgenommen. So mußte trotz aller Reformversuche die Verherrlichung der alten Lakonertugend im Werte sinken und, wie es bei Sozialrevolutionen zu gehen pflegt, dafür der Lebensgenuß in den Vordergrund treten. Am meisten dürfte in dieser Richtung das Auftreten des letzten Spartanerkönigs, des „Tyrannen" Nabis um 200 v. Chr., gewirkt

mantiou (AA 1932, 144, Karo; vgl. BSA 13 Taf. 1) östlich an dem heutigen Weg zur Akropolis vor dessen Durchtritt durch die byzantinische Stadtmauer aufgedeckt hat, nicht mehr zur Agora selbst (so Karo a. O.), aber zu einem an sie östlich anschließenden Kaufmarkte gehörte.

[1] Zum folgenden vgl. die guten Übersichten Ehrenbergs RE III A 1427 ff.

haben, und so möchte man — in Verlegenheit um andere Anhalte — am liebsten diesem die Entthronung der Heldenfeiern durch das Spiel leichtsinniger Mimen zuschieben.

Unter der Römerherrschaft beginnt nicht nur die soziale Beruhigung, sondern auch jene Renaissance der Gesinnung, die, da die eigentlichen Grundlagen mehr oder minder geschwunden sind,[1] eine oft pedantisch und spielerisch wirkende, ja übertreibende Wiederherstellung der lykurgischen Zucht und aller alten Spartanerbräuche anstrebt. Daneben steigt aber auch der Reichtum und die Pracht des Lebens, wofür das stolze Steintheater das beste Zeugnis ist.

Die Erbauung des Theaters wird, wenn auch ohne ganz unmittelbare Anhalte,[2] in die Zeit des Augustus gesetzt. Da der mächtige Bau gewiß nicht von dem ganz verarmten Staate getragen werden konnte, ist er mit größter Wahrscheinlichkeit demjenigen Manne persönlich zuzuschreiben, der während der ganzen Regierung des Augustus durch des Kaisers Gunst und sein gewaltiges Vermögen eine Art Herrscherstellung in Sparta einnahm, C. Julius Eurykles. Er führte sein Geschlecht auf die Dioskuren zurück, seinen Sohn nannte er Lakon, sein Andenken wurde später durch eigene Spiele, die Eurykleia, lebendig erhalten, die mit den kaiserlichen Spielen in Verbindung standen.[3] Als Bauherr ist er überliefert für die mit Marmor von Krokeai geschmückten Thermen in Korinth, die für die schönsten der reichen Stadt galten, und für ein Gymnasion im Dromos von Sparta.[4] Daß Pausanias bei dem Theater seinen Namen nicht kennt, erklärt sich leicht daraus, daß die Weihinschrift wie üblich an der

[1] RE A 1446, 16 f. 1450, 22–1452. Sehr hübsch verspottet Apollonios von Tyana, der a. 62 in Sparta war, die Spartaner auf ihre vielen ehrgeizigen Fragen hin mit der Gegenfrage: Und zu was braucht ihr eigentlich eure Tapferkeit? Philostr. Vit. Ap. IV, 31.

[2] An den Fundamenten der Westparodos und zwischen den Sitzfundamenten des Koilon wurden Münzen aus der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. gefunden. Die ältesten Inschriften im Theater sind zwei Statuenbasen des Gaius und Lucius Caesar, der jungverstorbenen Enkel des Augustus (BSA 26, 154). Bei den Schriftformen der Skenothekziegel kommt man nach Kirsten (brieflich) „gerade an die augusteische Zeit heran".

[3] BSA 26, 154. E. Kjellberg, C. Julius Eurykles, Klio 17, 44 f.

[4] Paus. 2, 3, 5. – 3, 14, 6.

Skene gestanden haben wird und mit ihr zugrunde ging, während sie sich bei dem Gymnasion erhielt.

Aus dem Geiste der Wiederbelebung des alten Spartanertums wird nun der Umstand verständlich, daß der prächtige marmorne Theaterbau keine steinerne, sondern nur eine Holzskene erhielt. Indem diese zur Festzeit in ihren Schuppen verschwand, war der Blick auf die Heroengräber wieder frei und die alte Einheit von Zuschauerraum und agonalem Festplatz hergestellt. Das Leonideienfest war wieder die Hauptsache, während die mimische Kunst sich mit der Rollskene behelfen mußte. In diesem Wechsel, der sich später an der gleichen Stätte nochmals wiederholt (S. 48), spiegelt sich ähnlich wie in Megalopolis ein Kampf um den Vorrang ab zwischen festlichen Gestaltungen politisch-vaterländischer Ideen und den Betätigungen der rein musischen Kunst, der ein lebendiger Ausdruck der wechselnden Zeitgesinnung ist.

VI. Das spartanische Theater seit Vespasian.

Mit Hilfe eben dieser Gesichtspunkte wird es auch möglich, in den weiteren schwierigen Problemen dieses Theaters etwas klarer zu sehen. Daß die Rollskene durch Feuer zugrunde ging und die Brandmassen vorerst liegen blieben, also nicht ein Ersatz derselben Art geschaffen wurde, haben unsere Schürfungen ergeben (S. 14). Die Skanothekmauern blieben jedoch stehen und fanden, wie sich nachher ergeben wird (S. 46), wieder eine Verwendung, bis sie vermutlich in der zweiten Hälfte des 3. Jahrhs. n. Chr. niedergelegt wurden. In ihrer westlichen Hälfte wurde das Nymphäum angelegt.[1]

Was nun aber der Orchestra gegenüber entstand, ist alles andere als eine Skene und ein zunächst durchaus rätselhaftes Gebilde. An der Stelle, wo das mittlere Rollgeleise CCC lag (Taf. 2. 3), steht eine sehr gut fundamentierte Quadermauer von nicht weniger als 2,20 m Dicke, an deren beiden Enden jedoch weder nach vorn noch nach hinten sich Flankenmauern ansetzten. Wären solche, die doch von der gleichen massiven Bauart sein mußten, vorhanden gewesen, so hätte man sie bei der Herstellung des spä-

[1] BSA 28, 14. Vgl. oben S. 11 f.

teren dreiteiligen Hinterhauses der scaenae frons benützt. Statt dessen schneidet bei diesem Neubau, der in einer sehr späten Technik hergestellt ist, die östliche Seitenmauer unmittelbar am Ende der alten Mittelmauer vorbei, während die westliche das Ende der Mauer sogar ein Stück weit in sich aufgenommen hat (Taf. 2).

Diese große Mittelwand war ursprünglich von elf glatten Öffnungen durchbrochen, die keine Türen, sondern nur Durchgänge darstellen. Diese stehen in einem eigentümlichen Rhythmus zueinander, indem die Mittelöffnung die weiteste ist (1,65), die beiden an den Enden weniger breit (1,38 und 1,45), die übrigen noch schmaler (1,10–1,15), eine nur 0,90 m.[1] Die Wandstücke zwischen den Durchlässen sind unter sich annähernd gleich breit (1,30 bis 1,45 m), mit Ausnahme einer längeren Strecke jederseits der drei Mittelöffnungen. Die Einschnitte reichen bis zur Tiefe des Orchestrabodens herab (Taf. 2, A, A usw.). Die Wand hat vorn in 1,40 m Höhe über Orchestraboden einen Rücksprung von 1,30 m Tiefe. Darüber steht sie in 0,90 m Dicke noch bis zu einer Gesamthöhe von 2,30 m aufrecht. Da der obere Teil die gleichen glatten Quaderflächen zeigt wie der untere, kann der Absatz nicht nachträglich gemacht sein. Auf diesem Vorsprung stehen noch einige marmorne Säulenpostamente, die nach ihrer geringen Größe und Qualität sichtlich ein später Ersatz sind.[2] Als die ursprüngliche Verblendung der Wand paßt nach ihren Maßen ausgezeichnet hierher die korinthische Säulenordnung (BSA 30, 200, Fig. 17a), mit welcher Woodward den Architravbalken zusammengesetzt hat, der eine Inschrift des Kaisers Vespasian trägt (a. a. O. 184, Fig. 12, 1. 209). Da das linke Ende des Balkens hinten einen Gehrungsausschnitt hat, lag er an einer Ecke und findet damit seinen Platz an dem linken Ende der Wand,[3] indem das Gebälk hier auf die schmale Seitenfront umgriff. Vermutlich ging es auch hinten weiter, als Abschluß der

[1] Die kleinen Verschiedenheiten innerhalb der Hauptbreiten sind gewiß nicht Absicht, sondern technische Nachlässigkeit. Die Maße nach BSA 27, 194.

[2] Gut sichtbar BSA 27. Taf. 29.

[3] Dadurch löst sich die Schwierigkeit, derentwegen Woodward a. O. 201 zögerte, das Gebälk endgültig der Skenenfront zuzuweisen, weil er dort keine Möglichkeit einer Vorkröpfung fand.

im übrigen glatten Rückwand. Das Ganze mußte mit einem ebenfalls ringsumlaufenden Kranzgesims abgedeckt sein. Für dieses möchte ich statt des von Woodward in Fig. 17a angeordneten klassizistisch einfachen Zahnschnittgesimses (a. a. O. 185 Fig. 13, 7, S. 193, 6) ein maßgleiches, aber reicheres vorziehen (a. a. O. Fig. 13, 6. Fig. 14), das mit seinen akanthusverkleideten Konsolen und rosettengeschmückten Kassetten der flavischen Zeit besser entspricht und einen kräftigeren Abschluß der Prunkwand abgibt. Für die ganze Wand errechnet sich dann (aus 6,04 m für Säulen und Gebälk und einem Meter für den Sockel) eine Gesamthöhe von rund 7 m.

Die Vespasians-Inschrift nennt hinter dem Namen des Kaisers Titel, welche auf das Jahr 78 führen. Darauf folgt in der vierten Zeile Λακεδαιμονί[ων τῇ πόλει]. Hier hat Kolbe, IG V 1, 691, ein κατεσκεύασεν vel simile aliquid hinzugesetzt, wofür aber nach Woodwards Zeugnis (a. a. O. 210) auf dem Steine nicht mehr Platz ist. Jedoch kann die Schenkungsformel „Vespasian der Stadt der Lakedaimonier" sich in der Tat auf nichts anderes als das Bauwerk selbst beziehen, was durch ihren Ort, hoch oben am Anfang des krönenden Gebälks, ohne weiteres verständlich war.[1] Für ihre kurze Fassung ergibt sich aber noch ein besonderer Grund. Eine so riesige triumphbogenartige Schauwand ist nach den architektonischen Gewohnheiten der Kaiserzeit nicht ohne Bekrönung durch Statuen denkbar (vgl. Weyhes Veranschaulichungsskizze Abb. 2). Es muß also ein Standbild des Vespasian über der Inschrift gestanden haben. Für dieses war sie Unterschrift und Namensnennung, und zugleich bekundete sie durch den Zusatz im Dativ die Schenkung. Infolge dieses doppelten Bezuges war weder die Hinzufügung des Objekts noch eines Verbums möglich.

[1] Der Anlaß der Schenkung und persönliche Beziehungen Vespasians zu Sparta sind nicht erkennbar. BSA 30, 202, 4. Kirsten verweist darauf, daß Vespasian, als er a. 73 die von Nero a. 67 verkündete Freiheit Griechenlands aufhob und die Provinz Achaia wiederherstellte, Athen und Sparta ausnahm und ihnen die „Freiheit" beließ (RE VI 2657). Interesse für Sparta bezeugen auch die Erlasse des Vespasian und Titus an die Lakedaimonier in Betreff der Rechtsstellung der sog. θρεπτοί, der im Hause des Herrn geborenen und dann freigelassenen Sklavenkinder (Plin. Epist. X 65, 3).

Aber noch von einem weiteren Teil dieses Gebälks besitzen wir eine wichtige Kunde, auf die mich Ernst Kirsten hingeführt hat, dem ich für diese und andere Hilfen bei der Ausarbeitung hier noch besonders danken möchte, wie auch für mancherlei Anregungen bei unserem gemeinsamen Aufenthalt in Sparta,

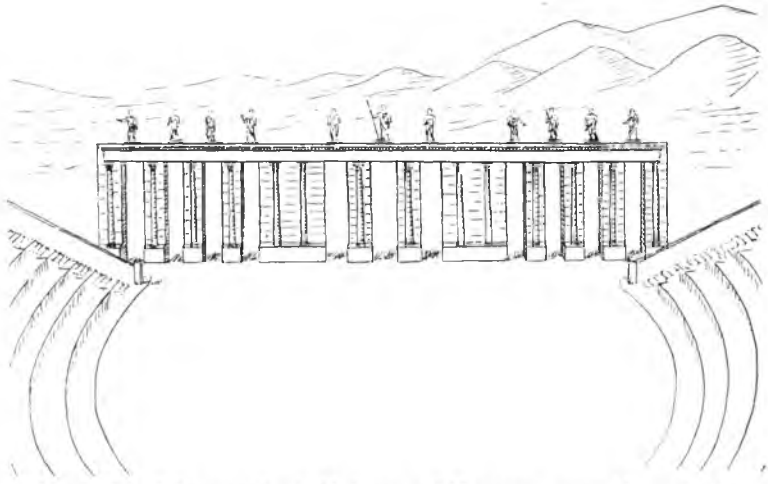


Abb. 2. Die Schauwand mit Kaiser- und Heroenstatuen. Vespasianisch

wo er sein inzwischen von der Fürstl. Jablonowskischen Gesellschaft in Leipzig preisgekröntes, demnächst erscheinendes Werk „Alt-Sparta" vorbereitete.

Der Renaissancearchitekt Giamberti hat „Lacedaemone in epistyliis columnarum Corinthiarum" eine dreizeilige Inschrift kopiert, von welcher auch Fourmont im 18. Jahrhundert noch zwei Zeilen abgeschrieben hat (IG V 1, 378). Da bei Giamberti die Zeilen offenbar nicht in der richtigen Folge stehen, stellt Kirsten glaubhaft her:

. . . ου καὶ Ἰούλ(ιος) Ἀγησίλαος καὶ Φλ(άβιος) Ἀγησίλαος
. . . . . τω ἐκ τῶν ἰδίων ἀνέθηκαν
[μετὰ τῶν] τέκνων[1] Θεοῖς Σεβαστοῖς καὶ τῇ Λακεδαίμον[ι]

Julius Agesilaos weiht also zusammen mit Flavius Agesilaos und anderen den Kaisergöttern und der Lakedaimon, der Personi-

[1] Das von Kolbe IG 378 angezweifelte τέκνων wird geschützt und ergänzt durch IG V 1, 667, 5: μετὰ τῶν τέκνων (Kirsten).

fikation der Stadt,[1] Standbilder, welche über dem Gebälk eines Baues korinthischer Ordnung aufgestellt waren.

Die zeitlichen und sachlichen Gegebenheiten verknüpfen sich nun zu bündigen Schlüssen. T. Julius Agesilaos war zusammen mit T. Flavius Charixenos Agonothet der erstmalig 97 n. Chr. abgehaltenen Spiele für Kaiser Nerva, wodurch seine Lebenszeit unmittelbar festgelegt ist (IG V 1, 667). Ferner kennen wir ihn, wieder mit Flavius Charixenos zusammen, bereits als Neuorganisator und Geldstifter der Leonideien (IG V 1, 18–20; vgl. oben S. 28). Der Gentilname dieses Mitstifters, wie der des Flavius Agesilaos der Giambertischen Inschrift bezeugen die enge Verbindung dieses Kreises reicher Männer mit dem flavischen Kaiserhause, wodurch die Erneuerung der Leonideienspiele bereits in der flavischen Zeit sicher wird. Nun wird von dem ersten Flavierkaiser an der Orchestra ein Monumentalbau mit seiner eigenen Statue darauf errichtet, welcher den Kultplatz der Leonideien von dem Zuschauerraum wieder abtrennt, was von wesentlichem Einfluß auf die Gestaltung und Durchführung der Agone sein mußte. Es ist also kaum anders denkbar, als daß die Geldstiftung und Neubelebung der Agone durch Julius Agesilaos unmittelbar mit der Errichtung des Baues zusammenhängen. Weiter kommt das Giambertische Gebälk hinzu, über welchem, wiederum von dem Kreise um Agesilaos, Standbilder der Kaisergötter gestiftet waren. Diese können nach der ganzen Lage nur Vespasian und sein Mitregent und Nachfolger Titus gewesen sein, denn Domitian oder auch Nerva kämen schon mangels entsprechender Partner nicht in Betracht. Eine korinthische Säulenstellung aber, auf deren Gebälk drei Statuen als Weihgeschenke nebeneinander stehen, kann nicht zu einem Tempel oder einer Halle gehören. Es müßte also ein zweiter triumph- oder torbogenartiger Monumentalbau innerhalb der nur dreizehn Regierungsjahre der beiden ersten Flavier in Sparta entstanden sein, was wenig glaubhaft wäre. Somit ist das Giambertische Gebälk, auch wenn wir seine Maße nicht kennen, so gut wie sicher als Bestandteil der Theaterwand zu betrachten.

[1] τῇ Λακεδαίμον[ι kann nur dies meinen, wie andererseits in der Vespasianinschrift Λακεδαιμονί[ων τῇ πολει] oder Λακεδαιμονί[οις] den Staat als solchen bezeichnet.

Das daraus folgende Nebeneinander zweier Standbilder des Vespasian auf derselben Wand läßt sich unschwer so erklären, daß Vespasian 78 n. Chr. gegen Ende seiner Regierung den Bau begann und samt seiner Statue stiftete, daß aber erst Titus ihn vollendete, wobei die Männer um Agesilaos den Dank der Stadt dadurch zum Ausdruck brachten, daß sie ihrerseits die Kaiserbilder und die Lakedaimon hinzustifteten. Die Fertigstellung wäre dann im Jahre 79 oder 80 erfolgt. Was die Anordnung der Statuen anbelangt, so können die von dem Agesilaoskreis gestifteten Kaiserbilder wohl nur über der Mitte gedacht werden und die Lakedaimon zwischen ihnen. Die Vertreterin der dankbaren Stadt steht dann sinnvoll in der Mitte des Ganzen über dem Hauptdurchgang. Als notwendiges Gegenstück zu der linken Eckstatue des Vespasian als des Stifters des Baus ist dann am rechten Ende der Wand eine zweite des Titus als des Vollenders anzunehmen.

Aber damit ist das Rätsel noch nicht gelöst: eine prunkhafte Durchgangswand an einer Orchestra. Denn die Kaiserbilder, die Lakedaimon und was sonst noch dort gestanden haben mag, sind zwar ein bedeutsamer redender Schmuck, sozusagen bildliche Urkunden über die Entstehung des Baus, aber unmöglich sein eigentlicher Anlaß oder gar Zweck. Der Sinn der architektonischen Gestaltung der Wand kann vielmehr nur aus ihrer räumlichen Aufgabe gefunden werden. Sie ist ein großartiger Abschluß der Orchestra, aber keineswegs ein szenischer Hintergrund — darüber unten —, sondern ein zunächst beziehungslos erscheinender Raumwert. Darin gleicht sie bis zu einem gewissen Grade den ungeheuren Architekturhintergründen der gewöhnlichen römischen Theater, die völlig abstrakte Raumabschlüsse sind und durch ihre Abmessungen die davor, auf niedrigem Podium, sich abmühenden Schauspieler eher erdrücken als hervorheben. Aber die spartanische Wand ist auf ihre ganze Länge hin von elf ebenerdigen, nicht verschließbaren und architektonisch nicht betonten Durchgängen durchbrochen.[1] Dadurch ähnelt sie, doch wieder nur bis zu einem gewissen Grade, den freistehenden,

[1] Keine Parallele dazu bildet das Theater von Tyndaris, wo das normale hellenistische Skenengebäude aus besonderen örtlichen Gründen von drei Bogentürdurchlässen durchbrochen ist. UGrTh 150.

hallenartigen Stadiontoren, entfernter auch manchen römischen Markttoren.[1] Aber ganz für sich steht sie in der Vielzahl und in der Schmalheit ihrer Durchgänge sowie durch die völlige Verschiedenheit, ja Gegensätzlichkeit ihrer beiden Fronten. Die Straßenseite ist nichts weiter als eine durch schmale Einschnitte bis oben hin aufgeschlitzte glatte Wand. Konstruktiv kann man das auch beschreiben als eine Reihe flacher Pfeiler oder Pfosten, die mit engen Zwischenräumen nebeneinander stehen und oben durch eine Waagrechte zusammengehalten werden. Das aber führt auf die Lösung. Denn dies ist nichts anderes als die Form des einfachsten Lattenzauns, so wie er z. B. an der Umfassungsmauer der Ara Pacis innen in der unteren Hälfte in Stein wiedergegeben ist als der tektonische Urtypus des ἕρκος, der heiligen Einhegung. Ebenso findet sich das Lattenmotiv gemalt an den tönernen Umschließungsplatten eines archaischen etruskischen Grabmals.[2] Es ist nun leicht vorzustellen, daß die spartanische Orchestra zur Zeit der Rollskene irgendeines Schutzes gegen die Straße hin bedurfte, wofür eine zur Zeit der Spiele entfernbare Holzschranke ausreichen konnte. Wenn also nach dem Untergang der Rollskene, aus der Baulust der flavischen Zeit heraus, der Wunsch einer Monumentalisierung des Festplatzes entstand, so erklären sich die Eigentümlichkeiten der Wand als ein logisches Ergebnis aus Tradition und Bedürfnis. Ihre Straßenseite bleibt die alte, jedoch ins große gesteigerte Schranke, während die Orchestraseite den üblichen Schmuck der Säulenverblendung erhält. Als Torwand aber wirkt sie zugleich trennend und verbindend. Denn die vielen Durchgänge erlaubten nicht nur den praktischen Verkehr zwischen Orchestra und Gräberplatz, sondern vom Zuschauerraum aus blieben durch sie hindurch auch die Gräber bis zu einem gewissen Grade sichtbar, so daß die gedankliche Verbindung beider Räume gewahrt war. Vom Theater her wirkte überdies

[1] Stadiontore in Milet (Wiegand, Milet II 1: von Gerkan, Das Stadion Taf. 5) und das heute wiederhergestellte in Athen; das Delphische Stadiontor hat Bogen. Zu den Markttoren vgl. die Zusammenfassung bei Weigand, Wiener Jahrb. für Kunstgesch. 5, 1928, 71 f., wo das frührömische Westtor der Agora zu Ephesos Abb. 2 formal als einfache Wand mit vorgesetzten Säulen am nächsten stände.

[2] Aus Cerveteri, im Louvre. Farbig abg. Martha, L'art étrusque Taf. 4.

die Säulenfassade im Sinne der Stadiontore als festliche Vorbereitung und feierlicher Zugang zum Gräberplatz.

Durch diesen zwischengelegten Bau wurde also die Wichtigkeit der Heldenfeier nicht etwa gemindert, sondern vielmehr monumental gehoben. Aber allerdings wären die Wettkämpfe an ihrem alten Platz nicht mehr gut sichtbar gewesen. Sie mußten in die Orchestra verlegt worden sein, was mit Ausnahme des Dolichodromos nicht nur leicht möglich, sondern im Grunde sehr zweckmäßig und vielleicht einer der Anlässe für die ganze Neuordnung war, wozu wir uns wieder der organisatorischen Tätigkeit des Agesilaos erinnern wollen. Dagegen konnte der erste Teil des Leonideienfestes, die Reden auf die Heroen, keinesfalls von ihrem kultisch bestimmten Orte entfernt werden. Nach allem kann man sich dann leicht ausmalen, wie die Schar der Spartiatenjünglinge zuerst auf dem Gräberplatz dem Lob der Helden lauschte und danach durch die elf Tore in breiter Front in die Orchestra einzog, ein gewiß sehr eindrucksvolles Bild. Die Vielzahl der Durchgänge hatte so auch eine praktische Bedeutung.

Aus diesen Zusammenhängen ergibt sich noch eine Vermutung über den weiteren plastischen Schmuck der Torwand. Da mir die Erkenntnis der drei mittleren Gestalten durch die Giambertische Inschrift erst später zukam, sind in Weyhes Skizzen Abb. 2. 3 die Statuen nur beliebig angedeutet. Je eine über jedem Durchlaß schien uns das künstlerisch gegebene, wobei wir an Standbilder eben jener Helden dachten, die hinter der Wand begraben liegen, und weiter an die mythischen heroischen Schützer der Stadt. Eine symbolhafte Gestalt dieser Art, die Lakedaimon, ist jetzt tatsächlich durch die Giamberti-Inschrift sicher geworden. Wir dürfen also zu den Kaisergöttern, als den zeitgenössischen Schützern, die in der Geschichte und den Kulten von Sparta bedeutendsten früheren hinzudenken, die alten Könige Menelaos, Leonidas, Pausanias und die halbgöttlichen Herakles, Kastor, Polydeukes. Das ergäbe, da ja die Kaiser doppelt vertreten sind, gerade die Zahl elf.

Die anfangs so rätselhafte Säulenwand verstehen wir somit aus ihrer räumlichen Aufgabe und in ihrem Schmuck als einen umfassenden schaubaren Ausdruck der Idee des spartanischen Heldentums, welches von den Göttersöhnen ererbt, von den

Perserkämpfern bewährt, jetzt unter der Gunst der Kaisergötter weiterblüht und dessen gegenwärtige Verkörperung die jungen Spartiaten sind, wenn sie beim Leonideienfest von den Heroengräbern her, befeuert durch die Lobreden auf die Vergangenheit, in die Orchestra einziehen, um vor den Augen der ganzen Stadt die eigene Tüchtigkeit zu bewähren. Diese Zusammenfassung und Ausdeutung der örtlichen und bildmäßigen Gegegebenheiten könnte ebensogut, wie man dabei unversehens gewahr wird, der Inhalt und Gedankengang einer Heroengrabrede sein. Indem sich so ein abgerundetes Bild der Zusammenhänge gewinnen ließ, wurden die auffälligen Eigenheiten der Säulenwand verständlich als eine aus dem spartanischen Heroenkult entsprungene Sonderbildung. Ihr architektonisches Pathos, das uns etwas leer erscheinen mag, ist ganz dieser künstlichen Renaissance des Spartanertums gemäß und im übrigen ein echtes Erzeugnis des barocken Geistes der flavischen Zeit.

Szenisches Spiel war vor dieser Wand natürlich nur möglich, wenn man ein hölzernes Podium mit eigenem Hintergrund vor ihr aufschlug. Dafür sind Vorrichtungen ähnlich denen in Pergamon vorhanden. Dicht hinter der späteren steinernen Hyposkenionfront liegen vier ausgemauerte Schächte („rubbish pits"),[1] in deren jetzt verschoben liegenden Deckplatten Ausschnitte von nur 20:20 cm Seitenlänge sind, die auf eine geringe Bühnenhöhe, also auf das übliche Pulpitum von 1,50 m Höhe schließen lassen. Die entsprechende hintere Reihe der Pfostenlöcher ist durch die spätere Überbauung verschwunden. Diese hölzerne Podiumbühne ist also die Nachfolgerin der Rollskene.

[1] RP auf Plan Taf. 2. BSA 27, 187. Die Schächte mit Woodward für jünger als das Steinhyposkenion anzunehmen, liegt kein Grund vor. Ihr vermuteter Gebrauch als „Abfallgruben" – es wurden viele Scherben und eine Anzahl Münzen darin gefunden – oder wegen ihres schlammigen Inhalts als Latrinen (?) ist natürlich Zufall, unmöglich Zweck der Anlage. In dem westlichen pit ist ein Inschriftfragment verbaut von einer Magistratsliste mit sehr gezierter Schrift, die gegen das Ende des ersten Jahrhunderts n. Chr. gesetzt wird (BSA 27, 241 Nr. 32; zu IG V, 1, 50 gehörig). Von den Münzen gehören die meisten ins 2. Jahrh. n. Chr., die jüngste ist ein Sesterz des Maximinus Thrax (235–38). Dadurch ist die Lebenszeit des Holzpodiums bestimmt. Es wird gleichzeitig mit der Vespasianswand hergestellt sein und verschwindet mit der Erbauung des Steinhyposkenions nach der Mitte des 3. Jahrh.; vgl. S. 48.

Ihre Teile werden in der noch stehenden Skanothek aufbewahrt worden sein (S. 37).

Die nächste Bauvornahme, die im Skenenraum erkennbar ist, fügt der Gestalt der Säulenwand ein weiteres barockes Element hinzu. Im Zuge des ehemaligen vorderen Rollgleises C (Taf. 2) erscheinen drei für sich bestehende rechteckige Plattenlagen, die die Lagerspuren je zweier viereckiger Fußplatten von 1,40 bis 1,70 m Seitenlänge tragen, auf denen die Postamente von Säulen standen.[1] Daß diese von beträchtlicher Größe waren, bezeugt ihre starke Fundamentierung durch Steinpackungen bis zu 2,50 m Tiefe (Schnitt Taf. 2 u.). Woodward setzt hier überzeugend die monolithen Granitschäfte von 3,50 m Höhe an, von denen vier in Fallage zwischen den Platten und der Hyposkenionvorderwand gefunden sind. Mit Postament und Kapitell hatten die Säulen eine Höhe von etwa 6 m (BSA 30, 171 Nr. 1. 2). Es ist aber nicht möglich, diese Säulenpaare durch verkröpftes Gebälk mit der Hinterwand als einer scaenae frons zu verbinden, wie auf dem Plan BSA 30 Taf. 19 versucht ist. Denn dazu ist nicht nur der Abstand zu groß, sondern bei dem Fehlen entsprechender Säulen oder Pfeiler an den Ecken würden es unorganische Vorsprünge sein, nicht eine Verblendung der Wand.[2] Es waren viel-

[1] Taf. 2 Schnitt A–B und BSA 27, 189 Fig. 4 zeigen die später aus kleineren Postamenten und sonstigen Werkstücken hier zusammengestückelten Pfeiler, die als Stützen der späteren Pulpitum-Decke dienten.

[2] Den Zwischenräumen jedes Säulenpaars entspricht zwar, was in jedem Fall notwendig, je ein Wanddurchgang und das mittlere Säulenpaar ist entsprechend der breiteren Tür etwas weiter gestellt. Aber bei gleichzeitiger Anlage würde diese Einklemmung der Durchgänge unverständlich sein. Auch eine chronologische Umkehrung – die Säulenpaare früher als die Torwand – ist deshalb unmöglich. Woodward (BSA 27, 204) hatte dies angenommen, mußte aber dann die piers für eine unvollendete Anlage halten, die erst später einmal verwendet worden sei, was bei so gutgebauten Fundamenten schon an sich höchst unglaubhaft wäre.

Dörpfeld (Verh. 56. Philol.-Versamml. Göttingen 1927, 47) erklärte die sechs Monumentalsäulen für „Proskenion-Säulen", und da sie bodengleich mit der Orchestra stehen, wollte er daraus schließen, daß das spartanische Theater zur Zeit des Augustus noch keine „erhöhte Bühne" gehabt habe.

Der bisher einzige sichere Fall eines römischen Skenengebäudes mit fehlender Pulpitumbühne ist in Stobi (Makedonien) jetzt genauer bekannt geworden (B. Saria, Das Theater in Stobi, in Godišnjak Muzeja Južne Srbije

mehr Statuenträger und wir verstehen sie nun ohne weiteres aus unserer Gesamtidee als eine nochmalige Steigerung der Repräsentation durch weitere, vermutlich kaiserliche Gestalten (Abb. 3). Diese neue pompöse Zutat möchte man mangels unmittelbarer Anhalte gefühlsmäßig der neuen Welle barocker Gesinnung zuschreiben, die mit Septimius Severus um die Wende des 2. zum

[Jahrbuch des Museums für Südserbien] I. Bd. 1937, Skoplje. Mit architektonischen Aufnahmen von E. Dyggve. Serbisch, mit deutscher Zusammenfassung S. 65 f. Einen Sonderdruck verdanke ich dem Verfasser. Vgl. auch Saria RE IV A 52, 38 f.). An der zweistöckigen Säulenfront führen aus jeder der fünf Türen des unteren Geschosses sechsstufige Treppen, die den durchlaufenden Säulenpodest durchschneiden, unmittelbar in die Conistra hinab (Saria Abb. 37. 47). Die Erklärung dieses Sonderfalles ergibt sich sogleich aus einer zweiten Eigenheit dieses Theaters. Denn andererseits gehen die Sitzstufen der Cavea nicht bis zur Conistra hinab, sondern endigen über einer 1,60 m hohen glatten Sockelwand, welche die Conistra umgibt und auf der noch eine Schutzschranke stand (Saria Abb. 46). Das Theater, das in hadrianischer Zeit erbaut wurde, war also von vornherein für solche Vorführungen bestimmt, welche die Zuschauer gefährden konnten, also für Gladiatorenkämpfe u. ä., dagegen überhaupt nicht für szenische oder musikalische Aufführungen. Denn vor der durch die Treppen fünfmal tief eingeschnittenen Säulenfront hätten Hintergrundsdekorationen oder auch nur Vorhänge gar nicht angebracht werden können, und Musikaufführungen wären auf dem mit einer gelben Sandschicht bedeckten Boden der Conistra – die ihren Namen hier also zu recht führt – ohne jede akustische Wirkung geblieben. Das Fehlen des Pulpitums hat hier somit keinerlei allgemeine typologische Bedeutung für die „Bühnenfrage". Der Sonderfall bestätigt dagegen schlagend die Vorherrschaft nichtmusischer Veranstaltungen in der späteren römischen Zeit. Um 300 n. Chr. kamen in Stobi noch gefährlichere Dinge hinzu, wohl Tierhetzen u. dgl., denn die Schranke vor der untersten Sitzreihe wird bis auf 1,50 m Höhe aufgemauert, so daß ihre Oberkante 3,25 m über dem Conistraboden liegt. Vor der Säulenfront wird eine eben so hohe Schutzmauer mit dahinterliegendem Laufsteg errichtet. Diesem Zustand der Conistra entsprechen genau, bis auf das Höhenmaß der Conistrawand, die Veränderungen, die an dem griechischen Theater in Tyndaris in hadrianischer Zeit vorgenommen wurden (UGrTh 134 f.). Dort findet sich unter den Sitzreihen auch die gleiche Kammer, ein „Zwinger", wie in Stobi (Saria Abb. 13. 14), doch kommt in Tyndaris noch die wasserdichte Einrichtung für Naumachien hinzu. – Über hohe Conistrawände an kleinasiatischen Theatern, aber in Verbindung mit Pulpitumbühnen, vgl. UGrTh 269. Es ist im übrigen durchaus möglich, daß in Kleinasien, wie Saria vermutet, oder sonst sich noch Parallelfälle zu Stobi finden werden, wobei jedesmal die Ursache des Fehlens der Pulpitumbühne zu untersuchen sein wird.

3. Jahrh. ihre Höhe erreicht. Was das szenische Spiel anlangt, so konnte sich das Holzpodium natürlich dieser neuen Säulenstellung unschwer anpassen.

Dann aber endet die Vorherrschaft der politischen Ideen vor den musisch-künstlerischen, sofern man dem entarteten Tragödienspiel[1] und dem immer mehr vorherrschenden Mimos in der

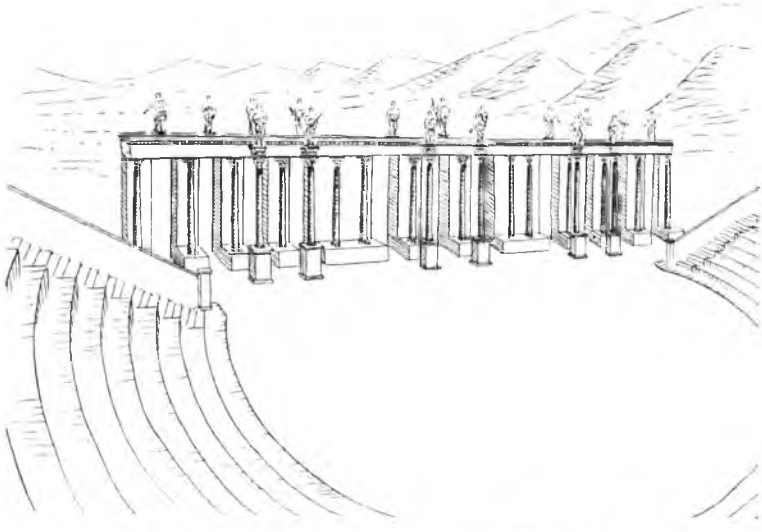


Abb. 3. Die Schauwand mit später vorgesetzten Statuensäulen

späteren Kaiserzeit noch diesen Ehrentitel zubilligen will. Vermutlich in der 2. Hälfte des 3. Jahrhs. n. Chr. wird an der Stelle des Holzpulpitum, nach Niederlegung der sechs Ehrensäulen, ein normaler Theaterbau hergestellt, mit fester Pulpitumbühne zwischen den Flügeln der Orchestra und mit drei Schauspielerzimmern hinter der nun zur scaenae frons umgewandelten Mittelwand. In der Wand wurden zu diesem Zwecke acht der Durchgänge geschlossen, die drei übrigen in der Höhenlage der Pulpitumdecke zu Auftrittstüren verbreitert (B auf Taf. 2 oben). Die Skenenfront mußte infolgedessen eine neue, kleinere Säulenstellung erhalten, die vermutlich in dem System BSA 30, 200

[1] Daß in Sparta in späterer Zeit auch Tragödien aufgeführt wurden, zeigt die vereinzelte Nennung eines Tragödiensiegers bei den Urania IG V, 1, 662.

Fig. 17, 2 erhalten ist. Um die gleiche Zeit wird die nun ganz überflüssige Skanothek, die bis dahin noch zur Aufbewahrung des Holzpodiums gedient hatte (S. 45 Anm. 1), niedergelegt und an ihrer Stelle das hübsche Nymphäum errichtet.

VII. Epochen des Leonideienfestplatzes und des Theaters.

I. Um 470 v. Chr. wird das Grab des Königs Pausanias auf delphisches Geheiß an der Stelle seines Todes angelegt, am Südrand der von der Agora nach Pitane führenden Straße, gegenüber dem Eingang zum Vorbezirk (Protemenisma) des Hieron der Athena Chalkioikos, welcher sich von der Akropolishöhe bis zum Fuße des Abhangs heraberstreckte (S. 27. 29 f.). Durch Horossteine wird die Stelle in das Protemenisma einbezogen (S. 31 f.).

II. Um 440 v. Chr. An der gleichen Stelle werden die Gebeine des Leonidas beigesetzt und eine Namensstele der Thermopylengefallenen aufgestellt. Auf dem so entstandenen Festplatz finden alljährlich Grabreden und die Agone „für Leonidas und Pausanias und die anderen Heroen" statt (S. 27 f.). Als Zuschauerraum dient der Abhang des Protemenisma (S. 32. 33).

III. In hellenistischer Zeit (unter Nabis?) wird eine steinerne Proskenionbühne errichtet, die den Festplatz von dem Protemenismaabhang trennt. Dieser ist zum Theatersitzraum umgewandelt (S. 35).

IV. Zur Zeit des Kaisers Augustus wird, vermutlich von C. Julius Eurykles, das steinerne Zuschauerhaus mit Marmorfront, aber ohne festes Skenengebäude errichtet, so daß die Verbindung mit dem Festplatz wiederhergestellt ist. Für szenische Aufführungen dient eine rollbare Holzskene (Proskeniontyp), die aus ihrer Skanothek auf Schienen vor die Orchestra geschoben wird. Später geht die Holzskene durch Brand zugrunde, die Mauern der Skanothek bleiben jedoch stehen (S. 36 f.).

V. Kaiser Vespasian errichtet über dem Mittelgeleise der Rollskene als Abschluß der Orchestra eine von Titus um 79 n. Chr. vollendete Schauwand mit 11 Durchgängen, mit vorgeblendeten Säulen und mit Bekrönung durch Statuen (die beiden Kaiser, die Lakedaimon und vermutlich Heroen). Die Agone werden

jetzt in der Orchestra abgehalten. Für szenische Aufführungen dient ein entfernbares Holzpulpitum, dessen Teile vermutlich in den noch stehenden Skanothekmauern aufbewahrt werden (S. 37–45).

VI. Später, vielleicht um die Zeit des Septimius Severus, werden drei Paare von monolithen Säulen als Statuenträger, vermutlich für Kaiserbilder, vor der Schauwand aufgestellt. Das Holzpulpitum bleibt in Gebrauch (S. 46 f.).

VII. Im 3. Jahrhundert n. Chr. oder später wird die Schauwand nach Entfernung aller älteren Säulen in ein regelgemäßes Skenengebäude umgewandelt, mit drei hinteren Kammern, dreitüriger scaenae frons mit vorgeblendeten kleineren Säulen und mit erhöhtem steinernen Pulpitum. Mit den gestempelten Mauerziegeln der jetzt niedergelegten Skanothekmauern wird vor dem Westende der Koilonstützmauer ein offenes Wasserbecken (Nymphaeum) mit einem marmorgepflasterten Platz davor hergestellt (S. 48 f.).

Unser Versuch, zu einem Gesamtverständnis des spartanischen Skenengebäudes zu gelangen, konnte sich natürlich nur auf die Hauptphasen seiner Wandlungen erstrecken. Sollten sich diese als richtig erweisen, so wird bei einer steingerechten Aufnahme der Ruine gewiß manches zu verbessern, manches genauer auszuarbeiten sein. Besondere Beachtung erfordern dabei mancherlei weitere Architekturglieder, die entweder irgendwie an den späteren Umbauten anzubringen oder als fremd auszuscheiden sind. Im ganzen aber hoffe ich, an einem besonders klaren Falle meine alte These bestätigt zu haben, wie wenig eine bloß systematisierende Behandlung der Bühnenfragen und das einseitige Denken an die szenisch-dramatische Bestimmung der Theater zu einem wesenhaften Verständnis führen kann. Vielmehr verlangt jedes antike Theatergebilde als ein eigenwilliges Einzelwesen verstanden zu werden aus Zeit, Geschichte und der wechselnden Sinnesart der Menschen, die es schufen, es zu den verschiedenartigsten Zwecken benutzten und so unaufhörlich es auch seinem Wesen nach umwandelten.

Anhang I.

Zu Seite 24.

Holzskenai und Musikbühnen.

Die Schaubühne aus Holz herzustellen ist auf den Anfangsstufen in aller Theaterkunst das natürlich gegebene und das bleibt es immer bei kleineren Verhältnissen.[1] An den großen Theatern ist die oft langsam vor sich gehende Umwandlung der Skene in Steinbau, wie an einigen Fällen erkennbar, ein wesentlicher Teil ihrer Formengeschichte. Besondere Umstände jedoch, namentlich die Notwendigkeit nur vorübergehender Aufstellung, bewirken auch in jüngerer Zeit, wie wir in Pergamon, Sparta und Megalopolis sehen, die Beibehaltung einer hölzernen Skene. Den bekannten reihen sich neue Fälle hölzerner Skenai ein, die z. T. nicht szenische, sondern reine Musikbühnen sind und für die Entstehung der Proskenionform der szenischen Bühne entscheidende Aufschlüsse geben.

Die einfachste Urform aller Schaubühnen findet sich jetzt auf einer attischen Oinochoe des Meidiaskreises in der Sammlung Vlastos in Athen, veröffentlicht von G. Caputo in der syrakusanischen Theaterzeitschrift „Dioniso" IV Nr. 6, 1935, Fig. 1–5; hier Taf. 5. Eine Bretterlage, auf Pfosten von kaum halber Mannshöhe ruhend, ist durch ein Leiterchen besteigbar und hat eine aufgehängte Leinewand als Hintergrund. Denn es kann kein Zweifel sein, daß der Vasenmaler das in der Profilansicht nicht ausdrückbare Hintergrundstuch dadurch klar machen wollte, daß er ein Stück des überstehend gedachten Stoffes in breiten Faltenzügen vom Bildrand her schräg vor der Flanke des Podiums herabhängen läßt. Mit dem aulaeum oder siparium, dem vorderen Vorhang der römischen Bühne, hat das nichts zu tun. Bei diesem Brettergerüst wäre ein Vorhang vor der Bühne,

[1] Zwei Formen privater kleiner Schaubühnen für tragische Aufführungen, die in fester Holzarchitektur hergestellt sind, habe ich für das Tarent des 4. Jahrh. v. Chr. aus Vasenbildern erschlossen im 94. Berliner Winkelmannsprogramm, 1934, Eine Skenographie.

der übrigens so auch gar nicht ausgedrückt sein könnte, ebenso unmöglich anzubringen wie szenisch sinnlos. Das Bühnchen erfüllt vielmehr in der denkbar einfachsten Form nur die beiden Ur- und Grundbedingungen aller szenischen Gestaltung: erstens die praktische Forderung, den Vorgang für viele sichtbar zu machen, was hier durch Erhebung über Augenhöhe geschieht, im großen Theater umgekehrt durch Erhöhung der Zuschauerplätze; und zweitens die künstlerische, daß der Vorgang nicht als tatsächlich wirklich empfunden werde, sondern als bildhaft wirklich in einer anderen als der realen Welt. Dazu ist das erste und unerläßliche Mittel ein Hintergrund, der den Vorgang von der gegenwärtigen Wirklichkeit abhebt, indem er ihn in eine eigene optische Einheit bindet. Das attische Urbühnchen – nichts weiter als Podium und Hintergrund – kann als klassisches Beispiel an den Anfang jeder Bühnengeschichte und Bühnentheorie gesetzt werden.

Die auf zwei „Hegeso"-Stühlen sitzenden Zuschauer sind aber unmöglich, wie Caputo zu deuten suchte, der Dionysospriester und der Chorege. Es sind vielmehr nach ihrer Erscheinung ein Vornehmer in weitem Himation und mit Epheukranz, neben ihm sein Liebling. Der Knabe, mit einem durch die Dreiviertelansicht etwas groß geratenen Kopf, ist am Oberkörper nackt und von ausgesprochen weichen Formen. Er drückt sich vertraulich im Gespräch an seinen Herrn, ihn mit der Rechten auf die Bühne hinweisend, in der Linken ihm seinen langen Stab haltend. Das ist eine durchaus private Szene, nur im Hof oder Garten des Vornehmen denkbar.[1] Alkibiades möchte man sich so vorstellen. Für mimische Aufführungen im Privathause

[1] Im Garten oder Park waren jedenfalls auch die S. 51 Anm. 1 genannten hölzernen Tarentiner Privattheater aufgestellt.

Ein römisches Gegenstück ist das Theaterchen in Nemi (NSc 1931, 237 f.), das wegen seiner Kleinheit – Durchmesser der Cavea nur 28 m – und der begleitenden Funde nach Technaus glaubhafter Vermutung zu einer Villa gehörte, nicht für kultische Vorführungen diente (AA 47, 1932, 473 f. 476 Technau). Die Sitze bestanden anscheinend aus Holz, da in der Orchestra verkohlte Holzteile gefunden wurden. Das steinerne Skenengebäude unterschied sich aber nicht von den großen, es hatte ein Pulpitum mit Nischen, dahinter Vorhangskanal, dreitürige scaenae frons, langen Skenensaal mit Malereien zweiten Stils. Eine private Wiederherstellung und

haben wir auch einen literarischen Beleg in Xenophons „Symposion" in der reizenden und pikanten Schlußszene, wo ein Syrakusaner durch zwei Kinder die Hochzeit von Dionysos und Ariadne darstellen läßt. Auf der attischen Oinochoe tanzt der ziegenbärtige Perseus mit seinen krummen Beinen und dem langen Leib natürlich eine Parodie des Helden. In der Stadt und Zeit des Aristophanes braucht man eine solche Gestalt aber nicht von der unteritalischen Phylakenposse herzuleiten, wie Caputo möchte, ebensowenig die Bühnenform, die, überall aufschlagbar, zu allen Zeiten in einfachen Verhältnissen vorkommt und als Jahrmarktsbühne unsterblich ist. Die Phylakenbühne ist ihr gegenüber eine bereits zu fester Typik entwickelte Kunstform.

Im athenischen Dionysostheater, der Urstätte des Dramas, hat die Skene bis weit in die klassische Epoche hinein in ihren Hauptteilen aus Holz bestanden, bis sie gegen 420 v. Chr. in Stein erbaut wurde.[1] In Delos ersehen wir aus den Rechnungsablagen der Hieropoioi, daß dort noch um 300 v. Chr. ein größeres Skenengebäude ganz in Holz erbaut wurde. Aber schon 280 v. Chr. mußte es ausgebessert, 274 mit Verwendung alter Teile neu aufgebaut werden. Von 269 ab wurde es in langer Bauzeit in eine Steinskene umgewandelt,[2] ein lehrreiches Beispiel, wie rasch solche feine Holzarchitektur schadhaft und erneuerungsbedürftig wurde.

Größere Skenen machte man daher begreiflicherweise nur dann noch aus Holz, wenn besondere Umstände dazu zwangen. Das bedeutendste Beispiel ist die Holzskene in Pergamon, wo auch die Entstehungsursache deutlich ist. Der Sitzraum war in einen sehr steilen Felshang eingeschnitten, vor welchem nur

---

Ausschmückung durch eine Frau, Volusia Q. f. Cornelia, ist durch eine Inschrift um die Wende des 1./2. Jahrhunderts n. Chr. bezeugt. Nymphäenartige Anlagen schlossen sich an.

In einem Privattheater, nicht öffentlich, ließ gewiß auch Sulla, der große Freund der Mimen und Spaßmacher, die von ihm lateinisch gedichteten σατυρικαὶ κωμῳδίαι aufführen (Athen. 6 pag. 261 c. Zur Gattung der Stücke Gerhard Philologus 75, 1918, 271, 67).

[1] UGrTh. 73. 79. Der dort begründeten Datierung zustimmend Fiechter, Dionysostheater III 72–74.

[2] UGrTh. 180–188.

durch riesige Unterbauten eine verhältnismäßig schmale Terrasse zu gewinnen war, die als Wandelraum und als Zugang zu dem an ihrem Ende stehenden Tempel diente, so daß man sie nicht dauernd durch einen festen Bau verstellen wollte. Für die Spielzeiten wurde daher eine 37 m lange Holzskene aufgerichtet, deren mächtige Tragpfosten in Steinschächten von 35:35 cm Querschnitt standen, die für gewöhnlich mit Steindeckeln abgeschlossen waren.[1] Aus ihrer Anordnung wird die Teilung in Proskenion und eigentliche Skene deutlich, wobei die vordere Schachtreihe nur 70 cm tief ist, die beiden hinteren 1 m, geradeso wie in Sparta das vordere Rollgeleise schwächer ist als die anderen (S. 18).

Eine hölzerne Eintagsbühne ließ Kleomenes bei einem Einfall ins Megalopolitanische „mitten im Feindesland" errichten (πηξάμενος θέατρον ἐν τῇ πολεμίᾳ), als ihm reisende dionysische Techniten über den Weg gelaufen waren; aber nicht aus Freude am Schauspiel setzte er sich einen Tag lang ins Theater, sondern um den Feinden seine Überlegenheit und Verachtung zu zeigen (Plutarch, Kleomenes 12).

Neben diesen für vielerlei Zwecke gebrauchten Holztheatern wird als eine Gattung für sich die hölzerne Musikbühne erkennbar, die bei Götterfesten ausschließlich für lyrische und chorische Vorführungen aufgeschlagen wurde. Obwohl sie ohne Zusammenhang mit einer Theaterskene oder einem Koilon steht, wird sie meist kurzweg „Proskenion" genannt, ein entwicklungsgeschichtlich bedeutungsvoller Umstand.

Als frühester Fall ist für Delphi ein bewegliches Proskenion gesichert, das im Stadion aufgerichtet wurde. In dem Rechnungsbericht des Jahres 258 v. Chr. (BCH 23, 1899, 564 f.), der die Vergebung zahlreicher baulicher Herrichtungen für die Pythien dieses Jahres enthält, steht Z. 28: τοῦ προσκανίου τὰν πᾶξιν ἐν τῶι πυθικῶι σταδίωι Νίκων : Γ Σ. Nach den Kosten von nur 6 Stateren war dies die Aufstellung eines bereits vorhandenen, natürlich hölzernen Gerüstes. Wenig später, um 236 v. Chr., gewähren die Delphier dem Metoiken Teisimachos Lastenfreiheit

[1] Altert. von Pergamon IV 12 f. Taf. 5. Bieber, Dkm. 37 Nr. 9. Fiechter, Baugesch. Entw. d. gr. Th. 28 Abb. 24.

nebst der Erlaubnis zum Erwerb von Grund- und Hausbesitz, dazu als weitere Vergünstigung: „In Anerkennung seiner Handwerkstüchtigkeit soll er an den Herakleen das Proskenion aufstellen" (ἀντὶ δὲ τοῦ χειροτεχνίου τὸ προσκάνιον ἱστάτω Ἡρακλείοις. Syll.[3] 481 B mit Hillers Erklärung). Auch hier ist das sich wiederholende Aufstellen deutlich und durch die inschriftliche Festlegung des Vorrechts wird das Lob zugleich eine Geschäftsempfehlung des wackeren Zimmermeisters. Da das delphische Heraklesfest von ganz geringer Bedeutung ist,[1] also keinesfalls ein eigener Bezirk für es denkbar wäre, groß genug für ein Proskenion nebst Zuschauerplätzen, so kann es sich auch hier nur um das im Stadion bezeugte Gerüst handeln.

Was alles im Stadion aufgeführt werden konnte, lehrt wenige Jahrzehnte später die auf 194 v. Chr. angesetzte Inschrift des bekannten samischen Flötenspielers und Kitharoden Satyros (Syll.[3] 648 B). Dieser hat sich selbst eine Statue aufgestellt und fügt zu der Unterschrift hinzu: daß ihm als erstem und einzigem beschieden gewesen sei, ohne Gegner den Flötenagon zu bestehen, καὶ ἀξιωθέντα ἐπιδοῦναι τῶι θεῶι καὶ τοῖς Ἕλλησι μετὰ τὸν γυμνικὸν τῆι θυσίαι ἐν τῶι σταδίωι τῶι Πυθικῶι ἄισμα μετὰ χοροῦ Διόνυσον καὶ κιθάρισμα ἐκ Βακχῶν Εὐριπίδου. Satyros gab also im Stadion nach dem gymnischen Agon im Anschluß an das Opfer als Zugabe ein „Konzert", in welchem er ein Lied „Dionysos" mit Chorbegleitung, sodann Arien aus den Bakchen des Euripides zur Kithara sang. In dem langgestreckten offenen Raum des Stadions wäre die Musik wirkungslos verhallt, wenn nicht jenes Holzproskenion als resonanzgebender Hintergrund dagewesen wäre. Dahingestellt bleibt, ob der Aufbau quer vor dem halbrunden Westende[2] oder wahrscheinlicher gegenüber der „Proedrie" der nördlichen Langseite[3] stand. Jedenfalls

[1] Es ist überhaupt nur durch die kurzen Nennungen in den Inschriften bekannt. Vgl. Syll.[2] 438, 176. Über Sinn und Gebräuche des Festes gibt es nur unsichere Vermutungen. A. Mommsen, Delphika 319. Couve, BCH 18, 1894, 88.

[2] So wie heutzutage gelegentlich im athenischen Stadion – zuerst beim Internationalen Archäologenkongreß 1905 – eine Bühnendekoration für klassische Aufführungen aufgebaut wird.

[3] Bourget, Ruines de Delphes, 1914, 282. Vielleicht wären Reste der Pfostenschächte noch in der Tiefe zu finden.

konnte nur eine beschränkte Zuhörerzahl die Aufführung wirklich genießen, die wir danach als eine Art „Kammermusik" bezeichnen möchten.[1] Daraus wird auch klar, weshalb der nur örtlich bedeutsame kleine Herakleenagon in diesem intimeren Raume stattfand, während der große Agon der Pythien — jedenfalls zur Zeit des Satyros — im großen Theater vor sich ging. Satyros hätte sonst nicht so ausdrücklich auf das Stadion als Ort des Zugabekonzerts hingewiesen.

Wie verhielt sich aber zeitlich und sachlich das Holzproskenion zum großen Theater, das als Steinbau erst um 200 v. Chr. entstanden ist? Bei den beengten Raumverhältnissen in dem steilen Bezirk war der obere Berghang in der NW-Ecke gewiß von alters her der geeignetste Ort für die lyrischen Aufführungen, für welche ein hölzernes Musikpodium genügte. Eine dramatische Bühne wurde, soweit erkennbar, erst notwendig seit der Gründung der Soterien, dem glänzend ausgestatteten Dankfest an Zeus und Apollon für die Errettung aus der Galliernot des Jahres 278 v. Chr. Denn bei diesen ist, im Gegensatz zu den Pythien, von Anbeginn (276 v. Chr.) die Mitwirkung bedeutender Tragöden und Komöden inschriftlich bezeugt (Syll.[3] 424. A. Mommsen, Delphika 218 f. Lüders, Dionys. Künstler 112 f.). Daß es sich dabei um richtiges Theater, nicht bloß rezitierende Vorträge handelte, zeigen auch die „Kostümverleiher" (ἱματιομίσθαι) in den Personenlisten der Jahre 268–65 (Syll.[3] 424, 85). Bezeugt ist auch eine Aufführung von Euripides' Herakles (BCH 17, 15). Daneben stand ein reiches Programm musikalischer Vorführungen, die unmöglich auf dem kleinen Proskenion im Stadion zu denken wären. Spätestens also 276 dürfte der Theaterabhang in der üblichen Frühform, die in Delos so gut erkennbar ist (UGrTh. 177 f. 182. 187–89), mit Erdstufen, vielleicht auch Holzbänken, dazu mit einer szenischen Holzbühne ausgestattet worden sein, vielleicht durch die Ätoler (Pomtow-Schober, RE Suppl. V 138, 10). Damit geht gut überein, daß für die Pythien des Jahres 258 zwar an Gymnasion, Stadion und Hippodrom bauliche Herrichtungen nötig sind, nicht aber an dem noch neuen Theater (BCH 23, 1899, 564 f.). Um 200 v. Chr. entstand dann als pergamenische

[1] Ähnlich sind die Raumabmessungen in den so häufigen kleinen ‚Odeien' der römischen Zeit.

Stiftung das steinerne Koilon mit einer Steinskene (UGrTh. 257 f.).

Neben dem großen Theater diente also das bewegliche Proskenion im Stadion, zwischen 258 und 194 dreimal erkennbar, für örtliche kleine Feste wie die Herakleen, bei denen nur lyrische Aufführungen in Frage kommen, und für „intime" Musik wie die des Satyros. Es war also eine reine Musikbühne.[1] Wenn sie „Proskenion" heißen konnte, so muß sie dem szenischen Proskenion irgendwie verwandt gewesen sein. Es ist aber nicht vorstellbar, daß man dieses aus dem Theaterverbande gelöst und für musikalische Zwecke sozusagen selbständig gemacht hätte. Denn längst ehe im letzten Drittel des 4. Jahrhunderts auf einer eigentümlichen Entwicklungsstufe der dramatischen Kunst die Entstehung der szenischen Proskenionbühne beginnt, sind Musikbühnen großen Stils und von künstlerischem Typus notwendig gewesen. Aus der Namensgleichheit von musikalischer und szenischer Bühne in Delphi ist daher zu folgern, daß das ihnen gemeinsame Charakteristische die Form einer ursprünglichen Musikbühne war, daß also die dramatische Proskenionbühne aus einer solchen entstanden ist, wie schon früher zu vermuten war (UGrTh. 304). Da aber in den Theatern das Proskenion sowohl für szenische wie musikalische Zwecke diente, so konnte seine Benennung nun auch auf die selbständige Musikbühne übergehen, deren altertümlicher Name Thymele nur in den „thymelischen Agonen" noch fortlebt. Diese Zusammenhänge werden jetzt auch formengeschichtlich unmittelbar beweisbar durch die beiden folgenden Fälle.

Eine beim thymelischen Agon gebrauchte Musikbühne lernen wir in Gytheion kennen durch den aus dem Jahre 15 n. Chr. stammenden ἱερὸς νόμος für die Καισάρεια καὶ Εὐρύκλεια.[2] Die etwas umständliche, doch klar gegliederte Festord-

[1] Ähnlich bestanden als Musikhallen neben den szenischen Theatern in Athen das Odeion des Perikles, später auch das des Herodes Atticus, in Pompeji das Kleine Theater, diese alle wegen der besseren Klangwirkung gedeckt, wie ebenso die zahllosen kleinen Odeien der römischen Zeit.

[2] Veröffentlicht von Kougéas in der Zeitschrift Ἑλληνικά I (Athen 1928; mir leider nicht zugänglich). Mit Wiederabdruck des Textes behandelt von Kornemann, Neue Dokumente zum lakonischen Kaiserkult 8 f. 20 f. = Abh. Schles. Gesellsch. vaterländ. Kultur I, 1929. Den Nachweis verdanke ich Kirsten.

nung gibt ein lehrreiches Gesamtbild der Feier, das aber noch nicht in allem Wesentlichen richtig erkannt ist.[1] Der religiös-kultische erste Teil des Festes ist nicht, wie Kornemann meinte (a. O. 25 f.), „ein getrennter Festakt im Theater" (vgl. S. 59 Anm. 1), sondern findet, wie auch die Agone, an der dafür gegebensten Stelle statt, vor dem Καισάρηον, dem Tempel der Fürstengötter (Z. 28). Denn zu ihm bewegt sich vom Asklepios-Hygieia- Heiligtum her die große Pompe, in der die ganze Bürgerschaft mitschreitet, Epheben, Knaben, Männer, Jungfrauen, Frauen (Z. 25–28). Von den beiden vorgesehenen Opfern findet das zweite, das der „Speisegemeinschaften und Beamten",[2] ἐν ἀγορᾶ statt (Z. 30). Da für dies nach Z. 5 ἐν μέσω τῶ θεάτρω eine Trapeza mit einem

[1] Der fehlende Inschriftanfang muß den Einsetzungsbeschluß des Festes enthalten haben, sodann die Benennung des Festleiters – nach Z. 18. 24 der Agoranomos –, endlich Anweisungen über die Herrichtung des Festplatzes, von denen der Schluß erhalten ist (Z. 1–7). Als Festfolge wird festgesetzt je ein Tag für Augustus, Tiberius, Julia, die Kronprinzen Germanicus und Drusus und den Befreier Griechenlands T. Quinctius Flamininus, an dessen alten Festtag offenbar die neuen angefügt wurden (Z. 7–12). Für die Ausstattung der Agonteilnehmer (τῆς τῶν ἀγωνιζομένων εὐκοσμίας) hat der Agoranom zu sorgen (Z. 12) und über alle Entlohnungen der Musikerschaft (τῆς μισθώσεως τῶν ἀκροαμάτων) sowie sonstige Geldaufwendungen der Stadt Rechenschaft abzulegen (Z. 12–17). „Nach Schluß der thymelischen Agone an den Götter- und Fürstentagen" sollen, offenbar ohne kultisch-agonalen Charakter, zwei weitere Tage mit Musikaufführungen (ἀκροάματα) angefügt werden zum Gedächtnis des G. Julius Eurykles und zu Ehren seines noch lebenden Sohnes Julius Lakon (Z. 18–21). Als drittes Fest endlich soll der Agoranom abhalten τοὺς ἀγῶνας ἀπὸ τῆς θεοῦ, und zwar „ an den Tagen, an denen es ihm möglich sein wird" (Z. 22). Die kurze und nebensächliche Behandlung sowie das auffallende Verschweigen des Götternamens – denn eine ἡ θεός schlechtweg gab es in Gytheion nicht; vgl. dazu Kornemann a. a. O. 28 – deuten wohl darauf, daß ein altes, unwichtig gewordenes Götterfest allmählich ganz durch das neue abgelöst werden sollte. Es folgt die Bestimmung für den Agoranom betreffs der Inventarübergabe der zum Agon nötigen Gebrauchsgegenstände (χρηστήρια) an seinen Amtsnachfolger (Z. 23–25). Endlich wird im einzelnen der Verlauf eines jeden der sechs agonalen Tage mit Pompe und Opfern festgelegt (Z. 24–30) und hierfür den Ephoren die Bereitstellung von drei Kaiserbildern und der Gerüste für die Musikaufführungen aufgetragen (Z. 33–36). Der Schluß betrifft die Aufzeichnung des Nomos (Z. 36 f.).

[2] τὰ φιδείτια (Z. 32; Z. 7 σύνεδροι genannt), καὶ αἱ συναρχίαι (Z. 7. 32; „Mitbeamte" der Ephoren, da diese für sich opfern).

Thymiaterion daneben aufgestellt wird, war also die ganze Agora mit dem daran liegenden Kaisareon der Festplatz.[1] Dies Pheiditienopfer soll stattfinden „nicht vor dem Einzug des die Wohlfahrt der Majestäten erflehenden Sängerchors" (πρὶν εἰσιέναι τὰ ἀκροάματα ὑπὲρ τῆς τῶν ἡγεμόνων σωτηρίας), der Gesang war also wohl als eine Art Introitus mit dem Rauchopfer verbunden (Z. 6).[2] Das erste und Hauptopfer aber war das Stieropfer der Ephoren (Z. 28). Da dieses eine Brandopferstätte erfordert, muß deren Herrichtung in den verlorenen Anfangszeilen gestanden haben. Auf sie bezieht sich also in Z. 1 das ἐπιτιθέτω. Zu den vorher genannten . . . sollen „hinzu aufgestellt" werden: „zu der ersten" (ἐπὶ μὲν τὴν πρώτην) ein Bild des Augustus, „zu der zweiten" das der Julia und zwar zur Rechten des Vaters, „zur dritten" das des Tiberius (Z. 2–4). Die Gegenstände, auf oder bei denen etwas aufgestellt wird, können danach nichts anderes gewesen sein als drei Altäre, die ihre Kennzeichnung und Weihung durch die Bilder der kaiserlichen Personen erhielten.

Aus dem πρώτην κτλ. ist zu entnehmen, daß die Altäre hier ἐσχάραι genannt waren, das ist die weniger monumentale Form des βωμός, die im Heroenkult häufig ist und hier der vorübergehenden Gelegenheit entspricht. Die Kaiserbilder waren nach Z. 34 γραπταὶ εἰκόνες, jedenfalls Holztafeln, die auf den üblichen stelenartigen Ständern zu denken sind.[3] Somit sind Platz und Verlauf des kultischen Teils der Feier klar: nach Ankunft der Pompe opfern die Ephoren vor dem Cäsarentempel den Stier; sodann wendet man sich der Mitte der Agora zu, wo unter Gesängen für die Wohlfahrt der Majestäten von den Speisegenossen und Beamten ein unblutiges Opfer an der Trapeza dargebracht

[1] θέατρον (Z. 5) hier also wieder in dem allgemeinen Sinne Festplatz; vgl. S. 33.

[2] Ein „Altarlied", παραβώμιον, wird von freien Knaben gesungen im Kult der Königin Apollonis auf Teos (Dittenberger, Syll. 234; nicht in den späteren Auflagen), ein ebensolches im Augustus-Livia-Kult in Pergamon (Fränkel, Inschr. von P. II Nr. 374 C 10, S. 269).

[3] Da Kornemann (a. a. O. 26. 30) die Aufstellung der Bilder an Altären nicht erkannt hatte, glaubte er sie in der Prozession mitgeführt, entsprechend dem Brauch bei der römischen pompa circensis. Das wäre auch für Gytheion nicht ausgeschlossen, wenn man die Tafeln erst bei der Ankunft der Pompe auf die bereitstehenden Untersätze gestellt denken will.

wird, die vermutlich später bei der Preisverteilung auch als Kranztisch diente.

Über die an die Opfer sich anschließenden thymelischen Agone selbst erfahren wir leider nur soviel wie aus den Gegenständen zu erschließen ist, die die Ephoren dafür bereitzustellen haben (Z. 33–36): οἱ ἔφοροι . . . ἐγδότωσαν τρεῖς γραπτὰς εἰκόνας . . . καὶ τὰ διὰ θέατρον ἴκρια τῶ̃ χορῶ̃ καὶ θύρας μιμικὰς τέσσερας καὶ τῆ̃ συμφωνία ὑποπόδια. „Die Gerüste auf dem Festplatz für den Chor" sind klärlich das Podium für die Chorsänger der Agone,[1] die „Schemel für die Symphonia" die niedrigeren Auftritte für die Instrumentalsolisten.[2] Ein- oder mehrstufige Bemata für Kitharisten und Flötenspieler, wie sie bei Erd- und Steinfußböden für die Akustik notwendig sind, begegnen häufig auf attischen Vasen besonders im 5. Jahrhundert. In römischer Zeit finden sie sich auf dem von Pacho kopierten Wandgemälde eines Grabes in Kyrene,[3] welches eine auch für unsere Kaisareia höchst lehrreiche römische Konzertfolge darstellt. Hier stehen drei als Herakles, Hermes und König gekennzeichnete dramatische Deklamatoren auf solchen einstufigen Tritten, während die Kithar- und Flötenspieler zumeist nicht als Solisten, sondern inmitten eines Chors stehen, also auf einem Podium zu denken sind. In Gytheion

---

[1] Nicht, wie Kornemann meinte (a. a. O. 30), „die hölzernen Tribünen für die Zuschauer bei den Aufführungen, die auf der Orchestra (τῶ̃ χορῶ̃) stattfanden". Denn da der thymelische Agon keine Tänze kennt, könnte auch sein Platz nicht, wie der Markt in Sparta (S. 34), χορός oder gar Orchestra genannt werden. Überdies ist in „theatron" die Ortsbezeichnung der Ikria schon gegeben. „Zuschauergerüste" waren bei erhöht stattfindenden Musikaufführungen überhaupt nicht nötig.

[2] Symphoniai als Concretum, für Symphoniaci, kommt in lateinischen Quellen besonders in der letzten Zeit der Republik häufig vor als ein Musikkörper aus Kithar- und Flötenspielern (Friedländer, Sittengeschichte Roms III[6] 353. 357. RE IV A 1169), aber auch schon bei Polybios 26, 10, 5 (vgl. Diodor 29, 32), wo Antiochos Epiphanes mit einem Trinkhorn und einer Musikbande umherstrolcht: ἐξαίφνης ἐπὶ κῶμον παρεγένετο μετὰ κερατίου καὶ συμφωνίας. Vgl. auch Polybios 30, 14; unten S. 65. Wie in unserer Inschrift stehen Instrumentalmusik und Chöre sich gegenüber bei „Luc. 15, 25" (nach Stephanus Thes. s. v. συμφωνία; das Zitat mir nicht identifizierbar): ἤκουσε συμφωνίας καὶ χορῶν.

[3] Wieseler, Theatergebäude u. Denkm. d. Bühnenwesens Taf. 13, 1, nach Pacho, Voyages dans la Marmarique, la Cyrénaique ect. (Paris 1827) Taf. 49. 50.

werden die Hypopodia wohl so vor das Podium gelegt worden sein, daß dieses als Schallwand diente.

Aber wie ist der seltsame, sonst nicht vorkommende Ausdruck θύραι μιμικαί zu verstehen? Daß in solcher Kürze nicht eine ganze szenische Bühne angedeutet sein kann, liegt auf der Hand, selbst wenn man mit Kougéas pantomimische Aufführungen annehmen wollte, die dem sonstigen Charakter des Festes wenig entsprächen. Die Nennung hinter den Ikria und vor den Hypopodia zeigt, daß die Thyrai, da sie doch nicht für sich stehen können, zu den Ikria gehört haben müssen. Vier wirkliche Türen als Eingänge wären jedoch an einem Sängerpodium, zumal einem nur vorübergehend aufgeschlagenen, unverständlich. Die θύραι wurden auch nicht erst für dieses Fest angefertigt, sondern sollen von den Ephoren „herausgegeben" werden, und zwar „vier Stück" (ohne den bestimmten Artikel, während er bei den Ikria gesetzt ist), wonach also mehr davon in Vorrat waren. Nach ihrer eigentlichen Bestimmung heißen sie „mimische", gehören also zum Theater und müssen dort irgendwie „mitspielen", was man kaum von den wirklichen Türen der Skenenfront, wohl aber von kulissenartigen Dingen sagen kann. Das alles trifft auf nichts anderes zu als auf die türartigen Holztafeln, die als bemalte Pinakes die Halbsäulenzwischenräume der Proskenionfront füllen, z. T. sogar als wirkliche Türen, so daß man sie, aus ihrem Verband gelöst, am kürzesten als „mimische Türen" bezeichnen konnte.[1] Ihre Zweckbestimmung an dem Podium kann dann nur die sein, nebeneinandergestellt und durch Rahmenwerk verbunden die für den Gesang akustisch notwendige Schallwand[2] zu bilden, wodurch

[1] Daß die in römischer Zeit sehr blühende Hafenstadt Gytheion (RE VII 2104, 23) bereits in augusteischer Zeit eine Proskenionbühne besaß, darf unbedenklich angenommen werden. In dem von Skias ausgegrabenen späteren Steintheater (Praktika 1891, 27. 71 f. mit Plantafel) ist das Skenengebäude seinem Typus nach (Hyposkenion bis weit in die Orchestra vorgezogen) frühestens ins Ende des 2. Jahrhunderts n. Chr. gehörig, womit auch der malerische Stil der wenigen ornamentierten Simareste übereinstimmt (Plantafel Abb. 1–4).

[2] Vitruv 5, 5, 7 spricht sogar von der Notwendigkeit mehrfacher Schallwände: omnia publica lignea theatra tabulationes habent complures, quas necesse est sonare. Weiter bemerkt er ebenda, daß im römischen Theater die Kitharoden sich vor die große Flügeltür stellten und zur Verstärkung besonders der hohen Töne sich sogar nach ihr umwandten.

man ohne weitere Kosten zugleich — und das wird der Anlaß ihrer Verwendung sein — einen künstlerisch verzierten Hintergrund für die Gestalten der Sänger gewann. Durch die vorgeschriebene Vierzahl waren auch die Maße des Podiums festgelegt, für das sich bei der Durchschnittsbreite der Pinakes von 1,5 m samt dem Rahmenwerk eine für größere Chöre ausreichende Länge von etwa 7 m ergibt. Für Höhe und Aussehen des Unterbaus gewinnt man einen Anhalt durch das auf alexandrinische Vorbilder zurückgehende Relief von Arriccia im Thermenmuseum.[1] Ein langes, einstufiges Bema nimmt hier die Mitte ein, auf welchem langgewandete Frauen orgiastische Bauchtänze aufführen. Am rechten Ende steht ein nicht ganz mannshohes Podium, dessen Wände mit Flachpfeilern und Girlanden verziert sind, und auf dem Personen verschiedenen Alters, offenbar ein Sängerchor, den Tanzrhythmus auch mit Händeklatschen begleiten. Wie in Gytheion stehen hier ein erhöhtes „Musikpodium" und ein niedriges „Hypopodion", dieses allerdings zu etwas anderen Zwecken, nebeneinander.

An den Ikria von Gytheion haben wir somit die sachlich zweckmäßigste, aber künstlerisch veredelte Form einer hölzernen Musikbühne: ein längliches, vielleicht mannshohes Podium mit einer buntfarbigen Schallwand als Hintergrund. Das ist aber nichts anderes als die konstruktive Grundidee der hellenistischen Proskenionbühne. Deren früheste, durch Bauinschriften erkennbare Form gibt die in Delos 274 v. Chr. fertiggestellte Holzskene (vgl. oben S. 53), welche genau die gleiche Frontansicht bietet, nur daß sie auch im unteren Teil mit gemalten Pinakes geschmückt ist. Zur dramatischen Bühne wird sie einzig dadurch, daß Räume hinter die Oberwand gelegt sind, aus denen der Schauspieler auf die Podiumdecke heraustreten kann. Das Gytheionpodium fügt sich nun als Zwischenglied zwischen das rückwandlose Podium des Arricciareliefs und die delische Frühform der Proskenionbühne. Damit darf als erwiesen gelten, daß, wie schon früher vermutet, der östliche Proskeniontypus, der durch eine vollständig flache scenae frons charakterisiert wird, aus einer Musikbühne ent-

[1] UGrTh. 304. Paribeni Museo Terme (1928) Nr. 92. Abg. Gressmann, Tod des Osiris 27 (Alter Orient 23, 3). Erman. Aegypt. Religion[2] 268.

standen ist und den Zwecken der dramatischen Kunst erst nachträglich angepaßt wurde, woraus sich manches sonst Unverständliche in seiner Erscheinung und seinem szenischen Gebrauch erklärt (UGrTh. 176. 182 f. 185 f. 249. 304. Vgl. dazu die behelfsmäßige Herrichtung der Proskenionfront als Spielhintergrund unten S. 82 f. 93 f. 97 f.).

Diese Schlußfolgerungen bestätigen sich weiter durch eine „Bühne für melische und chorische Agone", also für Lied- und Chorgesang, von deren Errichtung als σκανὰ καὶ προσκάνιον ein Volksbeschluß von Kalymna aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. Kunde gibt (Newton Greek Inscr. Brit. Mus. 231. Michel Recueil d'inscr. grecques 423. Collitz-Bechtel Griech. Dialektinschr. 3569). Aratokritos, Aristias' Sohn, hat sich durch zahlreiche, zu Eingang des Beschlusses aufgezählte Guttaten um die Bürgerschaft verdient gemacht. Z. 8 f.: „Indem er in der gleichen Gesinnung sich jetzt vorgenommen hat, das Heiligtum des Delischen Apollon zu verschönern und die Vaterstadt zu Ehren zu bringen, so daß die melischen und chorischen Agone den Göttern und den Wohltätern so, wie es auch der Damos vorhat, zur Aufführung kommen, erbittet er sich einen Platz für die Aufführung,[1] der in dem Apollonheiligtum liegt, um dem Gotte Skene und Proskenion zu errichten, wobei er die ganze gehörige Ausführung des Baus und die Zusammenfügung[2] auf sich

[1] Z. 11: αἰτεῖται τόπον ποτὶ τῷ θεάτρῳ ὃς ἐστι ἐν τῷ ἱερῷ τοῦ Ἀπόλλωνος, ὥστε σκανὰν καὶ προσκάνιον κατασκευάξαι τῷ θεῷ. Hier bezeichnet also θέατρον die Vorführung selbst und wir könnten es mit „Schau" übersetzen, wenn es sich nicht um Musik handelte. Vgl. dazu Hesych θέατρον· θέαμα ἢ σύνταγμα, und A. Müller, Unters. z. d. Bühnenaltertümern 72 (Philologus Suppl. VII, 1, 1899), wo mehr oder minder sichere Fälle der Anwendung des Wortes für ‚Schauspiel' gesammelt sind.

[2] Z. 13: πᾶσαν ἐντελῆ τὰν οἰκοδομίαν καὶ τὰν σύμφραξιν ὑφιστάμενος. Symphraxis substantivisch kommt nur einmal bei Theophrast (C. PL 5, 11, 3) vom Zusammenpressen des Atems vor, συμφράσσειν in der Militärsprache vom Zusammenschließen der Sarissen (Polybios 2, 69, 9) oder der Schilde zur testudo (4, 64, 7. 10, 14, 12). Auf einen Steinbau scheint der Begriff kaum anwendbar, gut dagegen auf das Zusammenfügen von Hölzern. Ohnehin ist anzunehmen, daß auch dieser Musikbau wegen der Akustik aus Holz bestand und nicht dauernd stehen blieb. So wird verständlich, warum die sich wiederholende ‚Symphraxis' als eigener Vorgang neben der ‚Erbauung' genannt wird. Vgl. das Aufschlagen des Proskenions in Delphi S. 55.

nimmt." Da ihm so ein bemerkenswerter Aufwand von eigenen Mitteln entsteht, εἰς τὰν τᾶς σκανᾶς καὶ προσκανίου κατασκευάν, beschließen Bule und Damos ihn zu beloben (Z. 16) καὶ δόμεν αὐτῷ τὸν τόπον τὸν ποτὶ τῷ θεάτρῳ ὃν αἰτεῖται· δεδόσθαι δὲ αὐτῷ καὶ ἀναγραφὰν τοῦδε τοῦ ψαφίσματος ἐπὶ τᾶς σκανᾶς ἂν ἀνατίθητι καὶ ἄλλαν ἀναγραφὰν τᾶς ἀναθέσεως ἐπὶ τοῦ προσκανίου τάνδε· Ἀρατόκριτος Ἀριστία τὰν σκανὰν καὶ τὸ προσκάνιον στεφανοφορήσας Ἀπόλλωνι Δαλίῳ.

Es handelt sich also um eine im Bezirk des Apollon zu errichtende, mithin ohne Koilon freistehende Bühne für Gesang, nicht, wie Reisch (D-R 292) annahm, um eine Theaterbühne wie die in Oropos.[1] Jedoch stimmt sie mit dieser in ihrer Fronterscheinung durchaus überein. Denn in der Weihung, wie sie dem Aratokritos als Stephanophoros[2] genehmigt wird, werden dieselben zwei Bauteile genannt wie dort: das Proskenion (in Oropos Proskenion und Pinakes) und darüber die Skene (in Oropos Skene und Thyromata).[3] Während aber dort jeder Teil wegen der verschiedenen Stifter seine eigene Inschrift hat, ist in Kalymna die Stiftung in eine Zeile zusammengefaßt, welche das Gebälk des Proskenions gefüllt haben wird oder, falls die Front ohne Halbsäulen war, unter dem Abschlußgesims der Vorderwand entlang lief. In Kalymna soll außerdem der umständliche Volksbeschluß im Wortlaut oben an der Skene angebracht werden. Da er dort von unten lesbar sein mußte, dürfte er in Monumentalschrift eines der Hintergrundsfelder gefüllt haben. Endlich ist aus dem Lob der gehörigen, vollkommenen (ἐντελῆ) Ausführung des Baues wohl zu schließen, daß die Skene den üblichen Bildschmuck hatte.

So ergibt sich für die erschlossenen drei Musikbühnen eine der Theaterproskenionbühne sehr ähnliche Gesamterscheinung. Ihre Benennung als Proskenion in Delphi, als Skene und Proskenion in Kalymna, als Gerüst schlechtweg in Gytheion läßt erkennen, daß es in der hellenistischen Zeit für die Musikbühne keinen eigenen Namen mehr gab, indem offenbar das nur in der Be-

[1] Dementsprechend war auch die Suche nach einem Theater in Kalymna vergeblich. P. Aria, Il teatro greco fuori di Atene (Florenz 1934) 125 Nr. 29.

[2] Ein eponymes Priesteramt (RE III A 2343. 2344, 19).

[3] Zuletzt Fiechter, Theater in Oropos 27.

nennung der Gesangsagone noch fortlebende Wort Thymele[1] außer Gebrauch gekommen und durch „Proskenion und Skene" ersetzt war. Der Begriff Proskenion kann aber nur am szenischen Theater entstanden sein, wo er zuerst um 300 in Delos nachweisbar ist, neben der dort noch bis 180 v. Chr. auftretenden Bezeichnung Logeion für die gleiche Sache (UGrTh 175. 180. 297). Da der Form nach aber das lange Podium mit hoher Rückwand nur aus den Bedürfnissen der Musik erklärbar ist, so rundet sich hier nochmals der Beweis für die Entstehung des Proskeniontheaters aus der Musikbühne, der es dann umgekehrt den neuen Namen gegeben hat.

Daß im hellenistischen Sprachgebrauch schließlich jedes Musikpodium auch ohne irgendwelche Formübereinstimmung mit der Theaterbühne Proskenion oder Skene genannt werden konnte, geht aus der Schilderung hervor, die Polybios (30, 14; vgl. Athenaeus 14, 615) mit breitem Behagen von der drollig verunglückten Musikaufführung gibt, die der reichlich unmusische L. Anicius bei seinem Triumph über den Illyrerkönig Genthius 167 v. Chr. in Rom veranstaltete. Anicius hatte die berühmtesten Techniten Griechenlands zusammengetrommelt, ließ für sie im Circus ein riesiges Podium (σκηνὴν μεγίστην) errichten, stellte sie mitsamt den Chören darauf (στήσας ἐπὶ τὸ προσκήνιον) und hieß sie alle auf einmal blasen. Da aber ihre kunstvolle Musik ihn langweilte, ließ er ihnen sagen, sie sollten „besser kämpfen" (ἀγωνίζεσθαι μᾶλλον). Ein witziger Lictor (ῥαβδούχος) legte ihnen das, da sie ratlos waren, als wirklichen Kampf aus und nun gingen die Flötenbläser im Übermut unsinnig blasend aufeinander los, drängten die Chöre von der Mitte gegen die Enden des Podiums hin (συνεπιστρέψαντες τοὺς μέσους χοροὺς πρὸς τοὺς ἄκρους), dann gingen die Chöre aufeinander los, daß das Gerüst erbebte (συνεπισείοντες τὴν σκευήν), schließlich kamen noch zwei Tänzer mit Musik (μετὰ συμφωνίας; vgl. S. 60 Am. 2) in den Circus (εἰς τὴν ὀρχήστραν) und vier wirkliche Faustkämpfer stiegen mit Trompeten- und Hornbläsern auf das Podium (ἐπὶ

[1] Merkwürdigerweise ist aber in der Kaiserzeit θυμέλη häufig in der Bedeutung Theaterbühne verwendet worden (D–R 279 f.), was sich nur aus der Unkenntnis der Späteren mit den wirklichen Verhältnissen des griechischen Theaters erklären läßt.

τὴν σκηνήν), so daß es eine unbeschreibliche Szene gab. Nach allem war es also ein sehr langes Holzpodium, das nur in der Längsachse des Circus gelegen, mithin nicht eine Rückwand gehabt haben kann. Wenn Polybios sich bei seiner Bezeichnung mit den Ausdrücken Skene (zweimal) und Proskenion (einmal) hilft, so müssen ihm dies die geläufigen für Musikbühne überhaupt gewesen sein, wobei er übrigens auch unbefangen die Circusbahn Orchestra nennt.

Demgegenüber ist bemerkensert, daß im römischen Sprachgebrauch proscaenium stets nur auf die Theaterbühne angewendet wird (Stellen bei Reisch D-R 295 f.).

In Rom gab es bis zu dem 55 v. Chr. nach einem griechischen Vorbild erbauten Steintheater des Pompejus (UGrTh 271 f.) nur Holztheater, zum Teil sehr großartige, die gleichwohl von vornherein nur für vorübergehenden Gebrauch bestimmt waren. Ihr Typus war ursprünglich jedenfalls der der großgriechischen Phlyakenbühne und der oskischen Atellanen. Ihre Entwicklung zu steigender Prunkhaftigkeit und dementsprechender Größe während der ersten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. ist den von Valerius Maximus II 4, 6 gegebenen Andeutungen zu entnehmen: „C. Claudius Pulcher (der 99 v. Chr. als Aedil Spiele von unerhörter Pracht gab; RE III 2856, 22f.), überzog die ursprüngliche Bretterwand der Bühne mit bunten Farben,[1] C. Antonius verbrämte (praetexuit) sie mit Silber, Petreius mit Gold, Q. Catulus mit Elfenbein." Den Höhepunkt solchen verschwenderischen Prunks bildete die scaena triplex, die Scaurus, Sullas Stiefsohn, 58 v. Chr. „nur für einen Monat" errichtete und die in ihren drei Stockwerken von unten nach oben je mit Marmor, Glasmosaik und Goldfolie überzogen war (Plin. 36, 5. 114. UGrTh 251, 1). Den Scaurus suchte bald danach (53 v. Chr.) C. Scribonius Curio noch zu übertrumpfen, nicht durch Pracht, sondern durch „ingenium", indem er ein rollbares Doppeltheater

[1] scaenam varietate colorum adumbravit, vacuis ante pictura tabulis extentam. Von der durch diese Malereien erregten Bewunderung berichtet Plin. 35, 23 anekdotisch, daß Raben, von der Naturtreue getäuscht, sich auf den Dachziegeln niederlassen wollten. Es waren also illusionistische Architekturmalereien, vermutlich in der Art der Wandbilder zweiten Stils von Boscoreale. – Die Zeugnisse im Wortlaut RE V A 1412 (Fensterbusch).

erfand, das mitsamt den Zuschauern zu einem Amphitheater zusammengeschoben werden konnte (UGrTh 251, 1). Eine weitere „Drehbühne", von der aber nichts Näheres erkennbar ist, nennt für die gleiche Zeit Valerius Maximus a. O.: versatilem (sc. scaenam) fecerunt Luculli. Diese beiden Rollbühnen liegen nur wenig vor der in der augusteischen Zeit entstandenen spartanischen Rollskene, die also ihrer mechanischen Idee nach römische Gegenbilder hat und somit auch in ihrer Zeit nicht ganz vereinzelt steht.

Nachtrag zu S. 24, Anm. 1, Absatz 2 und S. 26: In Megalopolis lassen sich die beiden beweglichen Holzpodien jetzt vielleicht besser als Musikbühnen auffassen, wie sie für die S. 25 genannten Massenchöre zur Flöte nötig waren. Die Steine in der Thersilionvorhalle hatten dann für eine dort gelegene ältere Musikbühne gedient. Das große jüngere Podium könnte räumlich auch neben der Rollskene bestanden haben.

Anhang II.

(Zu S. 21.)

Geleisebahnen im Altertum.

Die technische Idee des „Geleises" — das zwangsläufige „Geleiten" oder „Gleitenmachen" eines Rades auf einer festgelegten Spur — sehen wir heute in der Hauptsache auf zweierlei Art verwirklicht: bei den Eisenbahnen durch Schienen, die positiv über den Boden erhöht sind, bei den Straßenbahnen durch bodengleiche Schienen mit negativ eingeschnittener Führungsrille. Beide Male gibt eine am Radrand vorspringende Leiste, der Spur- oder Radkranz, das Mittel ab, um das Rad auf der Schiene zu halten. Eine dritte Art, das Rad mit seiner ganzen Dicke in einer Rille, die durch Aufbiegung der Schienenräder hergestellt wird, laufen zu lassen, ist wegen der starken Reibung unzweckmäßig und wurde nur vorübergehend in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, der Jugendzeit der Eisenschienen, angewandt. Ein sehr naiver, beinahe drolliger Versuch endlich wurde einmal im 16. Jahrhundert in deutschen Bergwerken gemacht, indem man die kleinen Förderwagen, die auf eng nebeneinanderliegenden Balken liefen, durch einen vom Karrenboden in die Zwischenrinne hinabreichenden Eisenstift, einen „Spurnagel", am Abgleiten zu hindern suchte.[1]

Sehen wir uns nach dem Auftreten dieser technischen Ideen im Altertum um, so kommt natürlich das System der erhöhten

[1] Nach F. M. Feldhaus, Die Technik der Vorzeit, der geschichtlichen Zeit und der Naturvölker, Leipzig 1914, 377, Abb. 246. Dieser abseitige Fall mußte angeführt werden, weil Herr Feldhaus mir brieflich darzulegen versuchte, daß auch die spartanischen Geleise für solche „Spurnägel" bestimmt gewesen seien, nicht für Radkränze, die mit nur 4 cm Dicke nicht genügend Sicherheit gegen Entgleisung böten. Tatsächlich sind die Randleisten unserer Eisenbahnräder auch nicht viel stärker. Zudem bemerkt F. selbst, daß die Nägel durch Anstreifen die Bewegung sehr behindern würden. Endlich müßte mindestens der Rillenquerschnitt in Sparta gradwandig sein, der halbrunde würde die Stifte bei jedem Seitendruck unfehlbar aus der Spur herausdrücken. Und was war, wenn sie einmal herausgesprungen waren?

Eisenschienen, das erst durch ein hüttenmäßiges Herstellungsverfahren möglich wurde, nicht in Frage. Dagegen haben wir für die bodengleiche Schiene mit Führungsrille für den Radkranz nunmehr in Sparta und Eretria die ersten geschichtlichen Beispiele. Auch für die Rollskene von Megalopolis ist eine Gleisunterlage mindestens aus Holz (S. 26) vorauszusetzen. Damit fiele das erste Auftreten dieser Idee in die erste Hälfte des 3. Jahrhunderts v. Chr., das Zeitalter der großen Kriegsmaschinen. Bei diesen tritt der Radkranz allerdings nicht auf, da hier ein häufigeres Hin- und Herbewegen und damit die Notwendigkeit automatisch festgelegter Gradführung wohl kaum in Frage kam. Andererseits ist nicht wahrscheinlich, daß die kleinen Bedürfnisse des Theaters von sich aus auf eine solche Erfindung geführt hätten (vgl. S. 21. 73). Immerhin hat die Theatermechanik einstweilen den Ruhm, daß sie uns zum ersten Male den an sich nicht sehr bedeutend erscheinenden technischen Einfall, dem Rade einen vorstehenden Leitkranz zu geben, schon für das Altertum bezeugt und anschaulich macht, eine Erfindung, die erst zwei Jahrtausende später sich wiederholen und zu einer Vorbedingung für die riesige Entwicklung des gesamten Bahnwesens werden sollte.

Die Theatermechanik lehrt uns aber auch die dritte Art, das System der Radführung in einer Rillentiefe wenigstens in kleinen Verhältnissen kennen. Der Mechaniker Heron von Alexandria beschreibt die kleinen Automatentheater, bei denen durch Räderwerk, Schnüre und Gewichte kleine Gestalten selbsttätig bewegt werden, Feuer sich entzündet, Wasser zum Fließen kommt usw. (W. Schmidt, Heronis Alexandrini opera, griechisch und deutsch, Leipzig 1899, I 338 f.) Die Apparate haben Tempel- oder Altarform und können auch fahrbar hergestellt werden. In diesem Fall bewegt sich, zur Vermehrung des Wunders, das ganze Theater vor Beginn der Vorstellung von selbst aus dem Hintergrunde nach vorn und rollt nach beendigtem Spiel an seinen Platz zurück. Für diese Bewegung „muß der Boden fest, waagrecht und eben sein. Wenn ein solcher Boden nicht vorhanden ist, muß man Bretter waagrecht auf den Boden legen, auf denen der Länge nach Rillen (σωλῆνες) vermittelst aufgenagelter Leisten (κανόνες) hergestellt werden, damit die Räder in diesen Schienen laufen"

(I 343). Die Bewegung geht auf drei Rädern, zunächst nur vor- und rückwärts (I 356 Fig. 83a, b), kann aber durch Umschaltung auf ein zweites Rädersystem, das im rechten Winkel zum ersten steht, auch in der Querrichtung weitergeführt werden (I 366 Fig. 88). Damit die Räder sich in den Rillen nicht klemmen, haben sie an den Rändern linsenförmigen Querschnitt: τροχοὶ ... τὰς περιφερείας εἰργασμένοι φακοειδεῖς (I 356/57). Bei diesen mechanischen Spielereien der hellenistischen Zeit — auf welche Herons Angaben trotz der Unsicherheit über seine Lebenszeit jedenfalls zurückgehen (RE VIII 996, 42 f.)[1] — hat sich also die Idee des „Solen" im kleinen als tauglich erwiesen. Wegen ihrer Anwendung im großen müssen wir uns etwas weiter umsehen.

[1] Das älteste Beispiel selbsttätiger Fortbewegung wäre das ἁμάξιον τὸ ἐν τῷ ἱπποδρόμῳ περιτρέχον αὐτόματον, also ein leibhaftiges Automobil, das in einem der Sokratikerbriefe erwähnt wird (Orelli 35. L. Köhler, Briefe d. Sokr. Philologus Suppl. XX 2 S. 53 Nr. 33). Der Brief erscheint fingiert als von Speusippos an Dionysios II von Syrakus oder wahrscheinlicher an Dion 357 v. Chr. gerichtet (C. Ritter, Neue Untersuchngen zu Platon 382 f. 388. 390; O. Schering, Symbola ad Socratis et Socraticorum epistulas explicandas, Diss. Greifswald 1917, 81 f. 102). Die Syrakusaner werden darin beglückwünscht, daß sie die von Dionysios d. Ä. eingeführten gekünstelten Wortbildungen wieder los seien und daß Apollon nicht mehr so unwürdige Weihgeschenke wie das automatische Hamaxion zu empfangen brauche. Nun wurde Dionysios d. J. in seiner Jugend von seinem Vater im Hause eingesperrt gehalten und durfte sich nur mit der Verfertigung von Wagen, Lampen, Holzstühlen und Tischen befassen (Plutarch, Dion 9). Später hat er einmal den Tarentinern in ihr Prytaneion einen Leuchter mit 365 Lampen – soviel das Jahr Tage hat – geschenkt, vielleicht als seine Erfindung (Athen. XV 700 d). Sehr glaubhaft also, daß das „Automobil" auch seine Erfindung war, die er dem Apollon darbrachte, als dessen Sohn er sich ausgeben ließ (RE V 906). Jedenfalls kann der Brieffälscher von sich aus ohne eine bestimmte Nachricht nicht auf einen solchen Einfall gekommen sein (so auch Ritter a. O. 388, 76). Das Wägelchen konnte, wie Herons Automaten, durch Gewichte im Inneren angetrieben sein, mußte aber, wenn es „in der Rennbahn herumlief", eine gewisse Größe haben. Da man sich aber keine richtige Steuerung vorstellen kann, war es jedenfalls eine lächerliche Geschichte, die immerhin zeigt, daß schon gegen die Mitte des 4. Jahrhunderts der Gedanke des automatischen Antriebs spukt.

Später ließ Herodes Attikos im Panathenäenfestzug ein scheinbar von 1000 Rudern getriebenes Schiff durch verborgene Maschinen statt durch Zugtiere fortbewegen (ὑπογείοις μηχαναῖς. Philostratos Vitae sophist. II 550 ed. Kayser. RE VIII 928). Da es sich hier um ein großes Gebäu handelt,

Die allgemeinen Darstellungen der Geschichte der Technik geben mancherlei Angaben über Geleisebahnen und -straßen im Altertum, die jedoch öfters einer kritischen Betrachtung nicht standhalten. Ein besonders verwirrter Fall sei vorweggenommen, da auch die negativen Feststellungen einiges lehren.

Unter dem Stichwort „Geleise für Eisenbahnen" steht bei Feldhaus, Technik der Vorzeit, 376: „Man transportierte vielleicht schon in Ägypten die Obeliske auf metallbelegten Balken (E. von Lassaulx, Untergang des Hellenismus, München 1854, 47)." An der angezogenen Stelle spricht aber Lassaulx weder von Ägypten noch von Obelisken, sondern von der großen Porphyrsäule, welche unter Konstantin d. Gr. von Rom in angeblich dreijähriger Fahrt nach Konstantinopel gebracht wurde, um dort als Träger einer Statue des Kaisers aufgestellt zu werden, wo sie noch heute steht (Delbrück, Antike Porphyrwerke 140 f. 144). Lassaulx seinerseits sagt darüber, daß nach dem Abladen der Säule von den Flößen „ein eiserner Schienenweg" in den weichen Uferboden gemacht worden sei, wonach dann das Ufertor, durch das die Säule in die Stadt gebracht wurde, den Namen das Eiserne erhielt (vgl. RE IV 950, 23). Das klänge in der Tat fast nach einem Vorläufer unserer Eisenbahnen! Die beiden byzantinischen Schriftsteller, die Lassaulx anführt, schöpfen aus einer gemeinsamen Quelle (vgl. W. Unger, Quellen der Byz. Kunstgesch., Wien 1878, S. XVI f.), stellen aber gleichwohl den Vorgang etwas verschieden dar. Der spätere, in den letzten Zeiten des byzantinischen Reichs lebende Georgius Codinus (de aedificiis Constantinop., Bonner Ausgabe 1843, p. 101) sagt: „Als man die Säule von den Flößen heben wollte und der Boden locker und sumpfig war, und in der Befürchtung, die Säule könne einsinken und nicht herausgebracht werden, διὰ σιδηρῶν μόχλων κατέστρωσαν τὴν περὶ τὴν πόρταν ὁδόν, καὶ οὕτως ἐκλήθη πόρτα σιδηρᾶ. In den im Jahre 1056 zusammengestellten Exzerpten des sog. „Anonymus

auch wenn wir von der Ruderzahl einiges abziehen, so ist an verdeckte Treträder zu denken, die durch Menschengewicht gedreht wurden. Ein Tretrad dieser Art, durch das die Bewegung auf die Räderachsen übertragen wird, macht Schramm für die Helepolis Alexanders glaubhaft, wobei die Mannschaft im Jnneren des Baus gegen Schüsse geschützt blieb (τροχὸς ἐργατοκυλίνδριος. Rehm-Schramm, Biton S. 18, 55, 7. Taf. III). Für den Nachweis dieser drei Fälle bin ich Rehm verbunden.

Banduri" heißt es dagegen (Banduri Imperium Orientale sive Antiquitates Constantinop. III p. 41 C. Venedig 1729 = ed. Parisina p. 46 D): „Nach dem Abladen von den Flößen versank die Säule (ἐχώθη) an dem Ufer vier Ellen tief, da der Boden locker und sumpfig war. Μέλλοντες δὲ τοῦτον (τὸν κίονα) ἀποσπᾶν μετὰ ξύλων, οὐκ ἠδύναντο, ἀλλὰ μετὰ σιδηρῶν μοχλίων μεγάλων. καὶ διὰ τοῦτο οὕτως ἐκλήθη (ἡ πόρτα). Das in der ersten Stelle nur befürchtete Unglück ist hier also eingetreten. Da μόχλος, μοχλίον Hebebaum bedeutet, so ist diese Schilderung technisch in Ordnung. Bei Codinus müßte man dagegen herauslesen, daß die eisernen Hebebäume zum Vorwärtsschieben der Säule untergelegt wurden. Vielleicht war beides geschehen und stand nebeneinander in der alten Quelle, die auch durch den übereinstimmenden Wortlaut der Bodenschilderung als gemeinsame gesichert ist: τοῦ τόπου χαῦνου καὶ ἀλσώδους ὄντος, wobei noch die kleine Konjektur zu machen ist, daß es statt des „waldigen" oder „buschigen" Uferstrandes natürlich heißen muß: ἑλώδους. Vermutlich waren dann die riesigen Eisenstangen, als nicht weiter brauchbar, vor dem Tore liegengeblieben und gaben ihm so als Merkwürdigkeit den Namen. Für die „Geschichte der Schienenwege" ist dieser abseitige Fall ohne Bedeutung.

Das Unterlegen von Brettern oder Balken beim Bewegen schwerer Lasten ist ein so naheliegender Behelf, daß er natürlich überall vorkommt. Für die „metallbelegten Balken" in Ägypten, die Feldhaus mit dem obigen falschen Zitat nennt (S. 71; ebenso Feldhaus, Technik der Antike, Potsdam 1931, 109) vermag ich einen Beleg nicht aufzufinden, ebensowenig für Feldhaus' „Steingeleise zwischen den Steinbrüchen in den libyschen Bergen und dem Nil" (T. d. V. 380). Der Transport sowohl riesiger wie kleiner Lasten erfolgte in Ägypten und Assyrien, wie durch Reliefs anschaulich wird (Erman-Ranke, Ägypten, Abb. 235. 236; Neuburger, Technik des Altertums, Leipzig 1919, 214 Abb. 271–74), auf meist durch Menschenkraft gezogenen Schlittenkufen, für die natürlich eine glatte Bahn hergestellt wurde, keinesfalls aber eingetiefte Geleise, welche dabei sehr unzweckmäßig, ja unmöglich wären. In den Beschreibungen ägyptischer Steinbrüche ist denn auch nur von Dämmen, Wegen, Wegfurchen oder Schleifbahnen die Rede (Erman-Ranke 561 f. Baedeker, Ägypten[7] 109.

342; Fitzler, Steinbrüche und Bergwerke im ptolem. und röm. Ägypten, Diss. Leipzig 1910, 142), ebenso in den ausführlichen Schilderungen des berühmten Porphyrberges zwischen Koptos und dem Roten Meer (Delbrück, Porphyrwerke 2). Auch in den Steinbrüchen bei Baalbek wird nichts von Geleisen erwähnt (Wiegand, Baalbek I 34 f. 54). Über Geleise in den Brüchen von Dolianà s. unten S. 75.

Die einzige Transportanlage großen Stiles im Altertum, die auch mit heutigem verglichen werden könnte, war der δίολκος, die Schleifbahn über den 6 km langen, 79 m hohen Isthmos von Korinth, auf welcher Schiffslasten und kleinere Schiffe von Meer zu Meer geschafft wurden. Der Diolkos wird zuerst bei Thukydides VIII 7 im peloponnesischen Kriege erwähnt, dann bei Strabo 335. 369. 380 (vgl. RE IX 2259). Von seinen technischen Einrichtungen ist leider nichts bekannt.[1] Jedenfalls mußte eine feste und wetterbeständige Gleitbahn vorhanden sein, die man also nicht aus vergänglichem Holz, sondern aus Stein oder, wo angängig, im Felsboden hergestellt haben wird. Dazu kam, anders als bei den Steintransporten, das Bedürfnis nach möglichst rascher Fortbewegung. Der Diolkos war also die erste wirkliche langstreckige „Bahn", von der wir wissen. Er ist die einzige uns aus dem Altertum bekannte Gelegenheit großen Stils, bei der alle Voraussetzungen für die Erfindung der gerillten Schiene mit Radkranzführung gegeben waren. Die Entstehung des Diolkos kann, da Periander sogar schon eine Kanalverbindung der beiden Meere plante, jedenfalls in sehr frühe Zeit fallen. Somit ist es im höchsten Grade wahrscheinlich, daß sich von hier unsere Theatermechaniker die Anregung zu ihren Rollschienen geholt haben.

[1] Feldhaus, Die Technik der Vorzeit 944, läßt den Diolkos fälschlich von Periandros von Korinth um 600 v. Chr. erbaut sein, nach Strabo Buch 4 (richtig 8, 6, 4), wo diesem vielmehr der erste Plan eines Isthmosdurchstichs zugeschrieben wird. Ein „Lesefehler" von Feldhaus ist ebenda die Behauptung, daß nach Philippson, Zeitschr. d. Gesellsch. f. Erdkunde 25, 1890, 12, heute noch Spuren des Diolkos zu sehen seien. Philippson sagt das vielmehr von dem Kanaldurchstich, welchen Nero 67 n. Chr. in Angriff nehmen ließ und dessen reichliche Reste von Gerstner, BCH 8, 1884, 225 Tf. 8, aufgenommen sind. Daß von dem Diolkos nichts mehr zu finden ist bezeugt auch Fimmen, RE IX 2259, 5 f.

Für die üblichen Reise- und Lastwagen sind eingetiefte Geleise in voller Radbreite, σωλῆνες nach Herons Bezeichnung, auf felsigen oder gepflasterten Straßen im Altertum zahlreich bekannt. Die Frage ist nur, ob und wo es vorbedachte straßenbautechnische Anlagen sind, oder ob die Räderspuren nicht einfach durch den Gebrauch entstanden waren.[1] Sicher ist das zweite der Fall bei den jedem Besucher auffallenden Rillen im Lavapflaster von Pompeji.[2] Dagegen werden die besonders im Peloponnes von älteren Reisenden häufig beobachteten Räderspuren auf felsigen Wegen, bei denen auch gelegentlich Ausweichstellen mit Doppelführung der Geleise vorkommen, meist als künstliche angesehen. Besonders eifrig vertritt diese Ansicht Ernst Curtius in seiner schönen Abhandlung „Zur Geschichte des Wegebaus bei den Griechen" (Abh. Berl. Akad. 1854, 211 f., danach hier angeführt = Ges. Abh. 1894 I 1 f.). Doch fehlen bei den zahlreichen von ihm erwähnten Geleisewegen meist genauere technische Angaben.[3]

---

[1] Zu dieser Frage vgl. Daremberg-Saglio, Dict. V 780. Einen ältesten und darum sehr wichtigen Fall böte, wenn sie richtig wäre, die Angabe von Feldhaus, Die Technik der Vorzeit 380: „Geleise für Wagen mit Ausweichstellen aus Stein gehauen aus der Hallstattzeit um 1000 v. Chr.", welche Naue, Die Hügelgräber zwischen Ammer- und Staffelsee, Stuttgart 1887, in jener Gegend gefunden haben soll. Leider steht bei Naue S. 193. 196 etwas ganz anderes: „Die Wege zeigten bei der Untersuchung den gewachsenen Kiesboden." Feldhaus' Fehlerquelle ist hier, daß er einen Hinweis auf Naue, den er bei dem gleich danach von ihm angeführten Forrer, Heidenmauer von St. Odilien 10 fand (vgl. unten S. 79), mißverstanden und Naue offenbar nicht angesehen hat.

[2] Mau, Pompeji[2] 231. Overbeck-Mau, Pompeji[4] 59 f. Die in den späteren Auflagen fortgelassene Abb. 27 in Pompeji[2] 60 gibt ein sehr lehrreiches Straßenstück wieder, das in der Mitte eine ältere sehr tiefe Rille zwischen zwei seichteren späteren zeigt. Die Abbildung ist bei Neuburger, Antike Technik 311 Abb. 407 wiederholt mit der richtigen Erklärung, daß, offenbar weil die älteren Rillen zu tief geworden waren, die Straße umgepflastert oder etwas seitlich verschoben wurde und daß von absichtlicher Herstellung der Rillen nicht die Rede sein kann. Zu Neuburgers Buch findet sich in der Bibliographie bei Feldhaus, T. d. A. 426, der Zusatz „voller Fehler". Soweit ich mich in den Technikbüchern umsehen konnte, trifft auf Neuburger das nicht zu.

[3] E. Curtius, Peloponnes I, 53. 260. 431. II, 253. 263. 289. 371 mit Anm. 22. 501. 512. Maße sind nur zweimal angegeben. II 289 am unteren Eurotas zwischen den Höhen von Grâmisa und Philisi: Geleistiefe 2 Zoll (5 cm), Gleisabstand 4 Fuß 3 Zoll (1,31 m); II 371 Anm. 22 bei Lerna nach Roß: Gleisabstand 5 Fuß 3 Zoll (1,57 m).

Sehr lehrreich dagegen ist ein von Pernice (AM 19, 1894, 365f.) im Taygetos entdeckter Fahrweg, der aus Messenien, von Jánitsa aus südlich der Langada, über das Gebirge führt und vermutlich der bei Homer gemeinte Weg ist, auf welchem Telemachos von Pherai nach Sparta fährt. Pernice sah auf einer 50 m langen Strecke Wagenspuren von 15 cm Breite und bis zu 7 cm Tiefe, die stellenweise breiter ausgefahren waren; dann weiter oben nicht ganz so tiefe Rillen, bei denen der Geleisabstand auf 0,90 m zu messen war; endlich noch höher eine dritte Stelle, so daß auf der übrigen nicht untersuchten Wegstrecke vielleicht noch mehr zu finden wäre. Die auffallend geringe Spurbreite gegenüber der sonst üblichen von 1,30 bis 1,50 m führte Pernice auf die Vorstellung von „leichten Gebirgswagen", wobei die Rillenbreite von 15 cm für ein „kräftiges Rad" Spielraum läßt. Vielleicht ist die Straße aber wirklich „homerisch" und bezeugt einen älteren, kleineren Wagentyp. Jedenfalls ist hier die künstliche Anlage der Geleise nicht zu bezweifeln.

Weniger klar sind die Angaben von Lepsius (Marmorstudien, Abh. Preuß. Akad. 1890, 126) über die von ihm in den Marmorbrüchen von Dolianà beobachteten „Radspuren im Felsgestein", die 1,38 m Geleisabstand haben. „Einzelne Spuren sind 5–6 cm tief, dabei schmal (Maß fehlt), so daß die antiken Wagen auffallend schmale Radkränze gehabt haben müssen. Offenbar war keine geschotterte oder gepflasterte Straße nach Tegea hinab gebaut worden, denn die Radspuren laufen auch halbrund (d. h. wohl: mit halbrundem Querschnitt) über die abgerundeten Felsblöcke des Weges fort." Es liegt auf der Hand, daß „auffallend schmale Räder" für den Transport von Marmorlasten im Gebirg untauglich sind. Der halbrunde Rillenquerschnitt — wenn Lepsius das sagen wollte — führt dagegen auf die Vermutung, daß auch hier vielleicht unsere Walzenräder mit Spurkranz verwendet waren, womit wir dann einen weiteren Fall dieser Art gerade im Peloponnes hätten.

Ernst Curtius hat den Lieblingsgedanken verfolgt (Wegebau 219. 221. 233 f.), daß die Griechen besonders auf den ‚heiligen' Straßen Geleise für die Räder eingegraben hätten, um für die großen Prozessionswagen, die die Götterbilder, die heiligen Geräte und die Priester trugen, eine ruhige und feierliche Fahrt zu

sichern.[1] Das ist in oft breiter Schilderung in die allgemeinen Darstellungen übergegangen (Neuburger, T. d. Antike 458; Konversationslexika u. a.). Allein die Vorstellung von dem besonders gleichmäßigen Fahren eines Pferdegespanns in Geleisen ist technisch unzutreffend, vielmehr bringt das unvermeidliche Anscheuern der Räder, besonders in den Kurven, eher eine unliebsame Erschütterung mit sich. Tatsächlich hat Curtius auch keinen Fall angeführt, wo sich Geleise gerade auf einer ‚heiligen' Straße gefunden hätten. Erst in neuerer Zeit sind auf der Straße nach Eleusis zwischen Daphni und dem Aphroditenheiligtum Geleis- oder Räderspuren gefunden worden. Doch sind sie nicht auf den gepflasterten Strecken der Straße vorhanden, sondern nur wo der Boden aus Fels und der Weg schmal ist.[2] Es sind mithin keine systematischen Anlagen für den ganzen heiligen Weg, sondern Benutzungsspuren. So faßt es auch Chamonard auf, dem wir die einzige Angabe über die Spurbreite, 1,50 m, verdanken.[3]

Weiterhin sind auf der eleusinischen Straße Weg- und Räderspuren bei den beiden kleinen Salzseen, den Reitoi, beobachtet worden an dem felsigen Hügelhang, der den ersten der Seen westlich im Halbrund umgibt. Sie wurden schon von Leake bemerkt, von Philios bezeugt (AM 19, 1894, 165 f.), jedoch von Milchhöfer bestritten und sind nicht in die Karten von Attika eingetragen (Curtius-Kaupert, K. v. A. Blatt VI; dazu Milchhöfer in Heft II 48. VII 24). Der athenische Volksbeschluß von 422/21, der mit dem Reliefbild der eleusinischen Göttinnen nebst

---

[1] Er sucht das sogar sprachlich zu stützen durch Hinweis auf τέμνειν ὁδόν, ῥυμοτομία, secare viam, was aber doch, wie auch ἴχνος für ὁδός und Ciceros orbitae thensarum, das „Einfurchen" des ganzen Weges in den Boden, nicht Geleise im Wege bezeichnet.

[2] In der allzukurzen Notiz von Kamburoglu über seine Grabung (Praktika 1892, 9 f.) werden aufgezählt: Pflasterung, Fußsteige zu beiden Seiten und αἱ ἐπὶ τοῦ βράχου τροχίαι. Die bei dieser Grabung gefundene Breite der Fahrbahn wird A. M. 17, 1892, 94 mit 4,70 m angegeben.

[3] Aus einer leider nicht veröffentlichten, mit Photographien versehenen technischen Schilderung Chamonards gibt Foucart, Mystères d'Eleusis 305. 337 an: „Près de l'Aphrodision, le rocher a été régularisé; on y voit les traces des ornières creusées par les chares, qui mesurent un écartement de 1 m. 50." Die Wegbreite schwankt nach Chamonard von 2,50 m bis 4,80 m. Die schmalen Stellen sind jedenfalls die im Fels gelegenen.

Athena mit Jakchos als dem Weggeleiter der Pompe geschmückt ist, ordnet die Erbauung einer Brücke über diesen ersten Salzsee an: „damit die Priesterinnen die heiligen Dinge auf das sicherste hinübertragen können" (IG I^2 81; Binnebößel, Stud. z. d. attischen Urkundenreliefs, Diss. Leipzig 1932, Nr. 5 S. 4. 28). Die Breite der Brücke wird dabei ausdrücklich auf nur 5 Fuß angesetzt, „damit Wagen nicht hinüberfahren können, den Fußgängern aber möglich sei, neben den Hiera herzuschreiten". Da jedoch die großen vierräderigen Karren, als welche man sich die heiligen Wagen vorzustellen hat (Foucart, Mystères 303), unmöglich durch das Wasser gefahren sein können, so muß vor wie nach dem Brückenbau der Felsenweg um den See herumgegangen und in Benutzung geblieben sein. Für den höchst seltsamen Umstand, daß die stark abkürzende Brücke nicht befahrbar sein durfte, hat Foucart (a. a. O. 305) nach religiösen Gründen gesucht; vielleicht habe man an einen im See hausenden ungünstigen Daimon geglaubt, der durch das Wagengerassel nicht gereizt werden sollte, oder der der Demeter heilige See habe nicht durch den Schmutz der Zugtiere entweiht werden dürfen. Wie dem auch sei, so ergibt sich jedenfalls für Curtius' Anschauung von der Bestimmung der Geleise für ‚heilige' Wagen hier eher das Gegenteil, indem man sie an einer unbequem gekrümmten Wegstrecke sogar ausschaltete und auf dem nicht befahrbaren Abkürzungsweg die Heiligtümer lieber trug.

Ein Sonderfall endlich sind in Eleusis selbst die kurzen Geleisrillen an den gegen Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr. entstandenen Kleinen Propyläen des Appius Claudius Pulcher (Noack, Eleusis 265 Taf. 4. 30a, b; Hörmann, Innere Propyläen von Eleusis, 1932, 27–29. 32 Taf. 4. 19. 43d). Sie liegen im Marmorpflaster der sehr tiefen äußeren Vorhalle, das nach außen etwas Gefälle hat, beginnen aber ganz seicht erst zwei Meter vor der Türflucht, werden allmählich tiefer und durchschneiden auf diese Weise den um etwa 7 cm erhöhten Absatz, der als Anschlagkante für die Türflügel von innen her dient. Daß sie absichtlich hergestellt sind, steht außer Zweifel. Ihr einfacher Zweck ist, die Wagen beim Überfahren der Kante vor Stößen zu bewahren. Die versuchte Erklärung als Wasserdurchflüsse ist unhaltbar, wie auch Hörmann dargelegt hat. Wenn Noack an der ge-

ringen Spurweite von 1,10 m Anstoß nahm, so beruhte das auf einem Meßfehler, da sie nach Hörmann 1,405 m beträgt. Das ist allerdings auch noch nicht die Spurweite von 1,50 m der Geleise auf der heiligen Straße bei Daphni. Vielleicht benutzte man in der römischen Zeit leichtere Wagen als früher. Man kann sich aber auch vorstellen, daß überhaupt nicht die schweren Reisewagen in den Bezirk einfuhren, sondern daß die heiligen Gegenstände vorher auf beweglichere, vielleicht handgefahrene Wagen gesetzt wurden.

Dieselben Propyläen zeigen noch eine andere „Geleisanlage". An den schweren Türflügeln befanden sich unter den vorderen Kanten Metallrollen, wohl walzenförmig, für welche eine 3 cm breite Führungsrille im Viertelkreis in den Marmorboden eingetieft und mit Metall ausgelegt war, wie aus den vertieften Zapfenlöchern an den Geleis-Enden hervorgeht (Hörmann a. a. O. 32). So wurde der Marmorboden vor Abnutzung und der Türflügel vor Senkung geschützt. Dies wäre also ein erster, recht bescheidener Fall von metallenen Laufschienen.

Nach allem gab es sicher in Griechenland kein allgemeines — wie Curtius (Wegebau 233) glaubte, sogar von den Tempelbehörden geregeltes — straßenbautechnisches System für die Anlage von Radgeleisen auf Felsenwegen. Dagegen spricht allein schon die auffallende Verschiedenheit der Spurbreiten bei den wenigen sicher beobachteten Fällen (Taygetos 0,90, Peloponnes 1,31, 1,57, Daphni 1,50, Eleusis 1,40 m). Offenbar entstanden die Räderfurchen nur da, wo infolge der Enge des Weges das Rad stets in derselben Spur blieb. Je nach den örtlichen Umständen mag dann gelegentlich durch künstliche Vertiefung nachgeholfen worden sein, besonders wo der Felsenweg sich zu Ausweichstellen verbreiterte (Curtius a. a. O. 223. 256). Sicher ist das auf der Taygetosstraße geschehen.

Ebenso werden die in Italien gelegentlich erwähnten Vorkommen von Felsgeleisen zu beurteilen sein, in Latium, Norba, Cora, Signia (Curtius a. a. O. 221), in Syrakus (Noack, Eleusis 266).

Anders verhält es sich dagegen bei den Galliern, die anscheinend überhaupt im Reisewesen sehr geschickt und vorgeschritten waren, da ihnen die Römer alle Typen ihrer Reise-

wagen verdanken (Daremberg-Saglio, Dict. s. v. carpentum, carruca, carrus, rheda). Aus der Rhonegegend südwestlich des Genfer Sees und aus Savoyen ist interessantes, allerdings meist auf älteren Berichten beruhendes Material gesammelt worden von M. Caillemer, Les voies à rainures chez les anciens (Congrès archéol. de France, Séances à Vienne 1879, 277 f.). Ein damals leider durch Straßenneubau bereits längst zerstörter Hauptfall ist eine Straßenstrecke im Tal des Fier kurz vor dessen Mündung in die Rhone, von der Caillemer nach den Berichten der Straßeningenieure Zeichnungen hat herstellen lassen (a. a. O. 280. 286f.).

An dem steilen Ufer des Fierflusses war die Straße auf eine Strecke von etwa 300 m (nach der Zeichnung abgegriffen) in den Fels eingeschnitten und stellenweise durch Stützmauern bis zu 25 m Höhe gesichert, die teils Trocken-, teils Mörtelmauern waren. In der Mitte der 4,70 m breiten Straße lagen mit 1,35 m Spurweite Geleiserillen von 12–15 cm Breite, 15 cm Tiefe, und zwischen ihnen enggestellte flache Querrillen für den Tritt der Pferde, die in der Zeichnung sehr regelmäßig aussehen. Neben der Fahrbahn entlang liefen auf der Bergseite: ein glatter, 50 cm breiter Streifen „für den Wagenführer" und ein 70 cm breites erhöhtes „Trottoir für Fußgänger"; auf der Flußseite eine 1,55 m breite „Bahn für Reiter". In der Mitte der ganzen Strecke lag seitwärts auf einem Hügel ein „Wachthaus", von dem man bis zu beiden Enden der Strecke blicken und durch Zeichengebung den Verkehr regeln konnte. Hier wurden „römische Ziegel und Geräte" gefunden. Die Trockenmauern machen es aber wahrscheinlich, daß die Anlage bereits gallischen Ursprungs war. Gleichartige Geleisespuren, bei denen die charakteristischen Trittrillen für die Pferde wiederkehren und die Spurweite praktisch die gleiche ist (zu 1,38 m gemessen), werden ferner genannt: am Doubs bei Pierre-Pertuis, bei Besançons, auf dem Mont-du-Lans (Isères). Nach allem dürften also die Gallier tatsächlich ein straßenbautechnisch durchdachtes System von „Geleisestraßen" entwickelt haben.

Von ihnen rührt dann wohl auch die ursprüngliche Anlage der Geleisewege her, die auf dem Odilienberge im Elsaß zu der „Heidenmauer" führen, einem vermutlich spätgallischen Bollwerk der Mediomatriker gegen die Germanen (A. Forrer, Die Heiden-

mauer bei St. Odilien, Straßburg 1899, 10 f.; Der Odilienberg, Straßburg 1899, 45 f.; Ebert, Reallex. d. Vorgesch. IX 159). Forrer beschreibt, allerdings etwas unsicher, diesen „Römerweg" als teils felsig, teils gepflastert und „mit in den Stein geschliffenen Geleisrinnen", die ihn an die von Pompeji erinnern. Er nimmt ihn schließlich für „eine römische Regulierung der ausgefahrenen alten Keltenstraße". Auf sonstigen Heerstraßen des weiten Römerreiches scheinen Geleiserillen nicht vorzukommen.

Anhang III.

(Zu S. 21.)

Exostra und Ekkyklema.

Die einzige unmittelbare Parallele zu den spartanischen Steingeleisen findet sich abermals in einem Theater. In Eretria wurde um 300 v. Chr. das aus dem 5. Jahrhundert stammende Paraskeniengebäude, mit Tieferlegung der Orchestra um $3^1/_2$ m, umgewandelt zu einer weiter nach vorn gerückten Proskenionbühne. Das alte Skenengebäude blieb dabei stehen, indem seine dreitürige Front als Rückwand des neuen, über 9 m tiefen Skenensaales benutzt wurde (UGrTh. 87 f. AJA 7, 1891, Taf. 1 Plan). Von der Mitte dieser Rückwand liefen zu der Mittelöffnung der neuen scaenae frons zwei im Abstand von 2,90 m in den Boden verlagerte, parallele, je 38 cm breite Schwellen aus bläulichem Marmor, die leider bald nach der Grabung dem Steinraub zum Opfer gefallen sind (Fossum, AJA 13, 1898, 187 f.). Ihre Platten waren durch U-Klammern untereinander verbunden und hatten in der Mitte je eine Längsrille von 9 cm Tiefe, deren Querschnitt jedoch nicht gerundet, sondern kantig-trapezförmig war, mit 5 cm oberer, 4 cm unterer Breite. Die Oberfläche der Platten war wieder sorgfältig geglättet (carefully smoothed. Fossum a. a. O. 191). Demnach liefen darauf ebensolche Walzenräder mit Führungswulst wie in Sparta, hier etwa 30 cm breit. Auf ihnen wurde ein 3 m breites Fahrgestell aus dem Skenensaal auf die Proskeniondecke herausgeschoben, denn die Fortsetzung der Geleise nach vorn ist mit Fossum als selbstverständlich anzusehen.

Aber was wurde hier herausgerollt? Eine Fahrvorrichtung, die trotz so kurzer Laufstrecke massive Räder mit automatischer Gradführung und dementsprechend festverlegte Schienen aus Stein erforderte, muß sehr schwer und kräftig gewesen, also für eine bedeutende Belastung gebaut worden sein, sonst bliebe bei dem ökonomischen Sinn der Griechen der technische Aufwand unverständlich. Es kann sich also nicht um das Herausrollen eines Brettes mit einem einzelnen Schauspieler oder auch

einer Gruppe handeln; auch nicht, nach einer Idee Dörpfelds, um Dinge wie „den leichten Theaterwagen der Medea", der übrigens samt seinem Schlangenvorspann dann rückwärts hätte wieder hineinfahren müssen; sondern es mußte Gewichtigeres sein. Ich habe daher die Geleise als Fahrbahn für eine Exostra zu verstehen gesucht, für den Schiebebalkon der hellenistischen Bühne, was sich jetzt noch eingehender begründen läßt (vgl. UGrTh. 90. 147/48. 296, 1. 396).

Ein vor die Proskenionfront vortretender Göttersprechplatz, den wir „untere Exostra" nennen können, hat das Spiel unten in der Orchestra zur Voraussetzung, wie es als behelfsmäßige Auskunft notwendig anzunehmen ist bei den durch Inschriften so häufig bezeugten Aufführungen von παλαιαί. Denn wie sehr hätten sonst die alten Dramen mit Chortanz und einem beträchtlichen Nebenpersonal beschnitten und verstümmelt werden müssen, um oben auf der nur $2^1/_2$ m tiefen Proskeniondecke Platz zu finden. Sicher erweisen läßt sich diese Art der Aufführung für die hellenistischen Satyrspiele (Anhang IV).

Wurde bei einem Götterauftritt der vordere Teil des Fahrgestells etwa $1^1/_2$ m weit über die Proskenionwand vorgeschoben, so stand der Gott wirklich, wie es die Idee des Dichters verlangte, frei über den Köpfen der Menschen in der Luft. Um das Überkippen des Fahrgestells zu vermeiden, mußte sein hinterstes Ende, das unsichtbar hinter der Bühnenwand blieb, mit kräftigen Gegengewichten, etwa Steinen oder Bleiplatten beschwert sein. Nur aus so starker Belastung wird die Schwere eines Fahrgestells verständlich, für das steinerne Geleise notwendig waren. Die Gesamtlänge des Gestells errechnet sich dann auf etwa $1^1/_2$ m für die Exostra, $2^1/_2$ m für die Proskeniontiefe und etwa 2 m für den hinteren Teil mit Gegengewichten, also auf schätzungsweise 6 m (statt 4 m, wie UGrTh. 90 angenommen). Daraus wird weiter verständlich, daß die Geleise bis an die Rückwand des über 9 m tiefen Skenensaals geführt sind, damit bei zurückgeschobenem Fahrgestell der Verkehr hinter der Mitteltür unbehindert blieb.

Auf diesen technischen Grundlagen ist unschwer eine Vorstellung von der szenischen Gestaltung eines Götterauftritts zu gewinnen. Die Bühnenfront mußte dafür teilweise oder in ihrer ganzen Breite mit einer als Himmel bemalten Leinwandkulisse

behängt sein, von der im gegebenen Augenblick ein Teil vor dem mittleren Thyroma hochgezogen wurde.[1] In überraschender Epiphanie erschien aus dieser Himmelsöffnung der Gott, wurde bis über die Orchestra vorgeschoben und begann seine Rede über den Köpfen der Spielenden, während hinter ihm eine Himmelskulisse, die auf dem Fahrgestell an entsprechender Stelle stehen konnte, die Öffnung in der Bühnenwand schloß.[2]

Was die Entstehungszeit der steinernen Geleise in Eretria anlangt, so möchte man sie zunächst mit der Errichtung des steinernen Proskenions in Verbindung bringen, das in noch nicht näher bestimmbarer, doch wohl erst späthellenistischer Zeit die ältere hölzerne Proskenionfront ablöste, welche zu dem Neubau der Zeit um 300 gehörte (UGrTh. 88). Technisch ist aber wahrscheinlicher, daß wegen des von Fossum (AJA 3, 94) ausdrücklich bezeugten weichen Erdbodens im Skenensaal von vornherein nicht Holz-, sondern Steingeleise verlegt waren, die sich auf der stets hölzernen Proskeniondecke natürlich als Holzschienen fortsetzten. Denn jedenfalls gehörte eine Exostra von Anbeginn zur Einrichtung eines Proskeniontheaters, wie die delischen Exostren aus dem ersten Viertel des 3. Jahrhunderts beweisen (unten S. 85).

Die Bezeichnung der Rollvorrichtung in Eretria als Exostra bedarf noch des Beleges. A. Körte hat im Rh. Mus. 52, 1997, 333 mit Recht aus dem Worte selbst geschlossen, daß Exostra „ein Ding zum Herausschieben sei". Er bekämpft aber Gottfried Hermanns Ansicht (Opuscula VI 2, 165), daß es „Balkon" bedeute, da „dies genau genommen kein solches Ding" sei. Genau genommen ist ein Balkon aber tatsächlich etwas vor eine Gebäudefront (dauernd) Vorgeschobenes. Die Glossare übersetzen denn auch ἐξώστρα und das gleichbedeutende ἐξώστης mit maenianum, der lateinischen Bezeichnung für Balkon. Diese geht auf den Censor

[1] Das griechische Wort für Kulissen, καταβλήματα, läßt erkennen, daß sie von einer oberen Befestigung „herabgeworfen" wurden, was überdies Pollux 4, 127. 131 bei den Periakten ausdrücklich angibt (UGrTh. 295). Um glatt zu hängen, mußten sie dabei unten mit Stäben oder Rollen beschwert sein und konnten dann durch Aufrollen mit Hilfe von Schnüren wieder nach oben gezogen werden.

[2] Man könnte sich übrigens auch ein einfaches Auseinanderschlagen und Wiederzusammenfallen der Mittelkulisse vorstellen.

G. Maenius zurück, der im Jahre 348 v. Chr. auf dem römischen Forum zum ersten Male an den Säulenhallen der tabernae veteres vortretende Balkons für die Zuschauer der Spiele anbringen ließ, während Ähnliches in Athen schon seit Peisistratos' Zeit bekannt war (vgl. S. 86, 1. RE s. v. maenianum. Daremberg-Saglio III 1493). An dem Wort Exostra haftet aber auch der engere Sinn eines beweglichen und hinausschiebbaren Balkons, wie seine Anwendung in der Kriegsmechanik zeigt, aus welcher der Ausdruck und die Erfindung, soweit sie das Theater angeht, stammen dürften. Vegetius sagt IV 11: exostra dicitur pons, quem superius exposuimus, quia de turri in murum protruditur. Dieser kriegerische Schiebebalkon deckt sich also vollkommen mit dem, was wir als eine Theaterexostra aus dem technischen Tatbestand in Eretria jetzt noch sicherer als früher erkennen (UGrTh. 90).

Bethe (Rhein. Mus. 83, 1934, 21. 31) hat allerdings diese Erklärung und Benennung mit dem Hinweis abzutun gemeint, daß die Exostra eine „in der Höhe der Skene" befindliche Einrichtung sei, weil sie bei Pollux IV 126 und in der delischen Theaterinschrift BCH 18, 163 (= IG XI 2, 199 A, 95; vgl. UGrTh. 177) „zwischen anderen hochgelegenen Einrichtungen" genannt werde. Hochgelegene Exostren gab es in der Tat, ich habe selbst solche für den Giebel des Theaters in Tyndaris erschlossen und für Syrakus und Pleuron vermutet (UGrTh. 148. 156. 165. 245). Daß sie aber nur in großer Höhe denkbar seien, geht weder aus ihrem Wesen noch aus der fraglichen Polluxstelle hervor, an welcher ziemlich wahllos 18 Theaterteile aneinandergereiht sind. Fruchtbar ist dagegen ein erneutes Eingehen auf die von Bethe angezogene, bereits UGrTh. 185 f. ausführlich behandelte delische Inschrift IG XI 2, 199 A 39 f.

In Delos werden für die im Jahre 274 v. Chr. unter Verwendung älterer Skenenteile neu zusammengebaute Holzskene folgende Arbeiten bezahlt: zwei obere Skenai und zwei obere Paraskenien, neu gemacht; Rahmen um die alten (wiederverwendeten) Pinakes der Paraskenien; wiederhergerichtet die Exostra, die Treppe (oder Leiter; κλίμαξ), und die Altäre (bewegliche Versatzstücke). Aus der Zusammenstellung dieser Arbeiten ist nur zu folgern, daß die Exostra überhaupt zum Obergeschoß gehörte. Im ganzen ist aus der Abrechnung zu erschließen, daß der Bau zweigeschossig war

mit vorgelegtem Logeion (Proskenion) und darüber einer Bühnenrückwand (UGrTh. 185 f.). Beide Geschosse waren aus je fünf Feldern zusammengesetzt, von denen die drei inneren in dieser Inschrift Skenai, die an den Flügeln Paraskenien genannt werden. Sämtliche Felder waren mit Pinakes gefüllt, die nach ihren sehr hohen Preisen nicht ornamental, sondern mit Bildern künstlerischen Charakters bemalt waren. Dieser die ganze Front bedekkende reiche Gemäldeschmuck beweist, daß der Bau in erster Linie für musikalische und andere nichtszenische Vorführungen berechnet war (vgl. oben S. 62). Für dramatisches Spiel war er dadurch herzurichten, daß in die drei Mittelfelder des Obergeschosses an Stelle der Pinakes die erforderten Kulissenhintergründe eingehängt oder auch ein Feld für eine Innenszene geöffnet wurde. Die „Skenai" dieser Holzskene sind also ihrem Gebrauch nach nichts anderes als die Thyromata, die uns an den späthellenistischen Steintheatern in Ephesos, Oropos usw. aus den Ruinen bekannt sind.

Bei der Exostra dieses delischen Holzbaus, die ich früher zweifelnd „irgenwie im Dach" annahm (UGrTh. 186), ist bisher übersehen worden, daß das Wort hier ungewöhnlicherweise als neutrum pluralis steht: τὰ ἔξωστρα. Diese sonst anscheinend nicht vorkommende Form als plurale tantum aufzufassen, wäre vielleicht möglich. Da jedoch die verwandte technische Einrichtung des Ekkyklema — über dessen Verhältnis zur Exostra später zu reden ist — nach Pollux IV 128 „in allen Bühnentüren" vorhanden sein kann (καθ' ἑκάστην θύραν, also in allen zugleich), so ist damit auch für die Exostra die Möglichkeit der Vermehrfachung gegeben. In solchen Fällen kann sie nicht nur Göttersprechplatz gewesen sein, deren man doch nur einen bedarf. Auch wären keineswegs mehrere Schiebebalkons im Dache annehmbar, für dessen Gestaltung allerdings bei der Thyromatabühne noch nirgends ein Anhalt vorliegt. Nach allem ergibt sich für Delos der Schluß, daß die mehreren Exostren nur aus den Thyromata auf das Proskenion geführt haben können, bei diesem Holzbau natürlich auf Holzschienen. Die mittlere konnte in der gleichen Weise wie in Eretria als Theologeion über das Proskenion hinaus vorschiebbar sein. Für die beiden seitlichen ist aber eine Erklärung aus der dramatischen Kunst nicht möglich. Hier ist mehr

an revueartige Vorgänge im Mimos und Pantomimos zu denken, an das Herausrollen fertiggestellter Bilder auf die Proskeniondecke, wofür nach den Andeutungen der Quellen auch die ähnlichen Maschinen des Hemikyklion und des Stropheion dienten (UGrTh. 288 f. 296. Vgl. unten S. 90).

Nicht unerörtert mag jedoch die andere Möglichkeit bleiben, daß die delischen Exostren nach der allgemeinen Wortbedeutung hier etwa als feste Balkons zu verstehen wären, die man vielleicht oben in den Paraskenienfeldern, sei es vortretend[1] oder als loggienartige Öffnungen ähnlich denen in Segesta (UGrTh. 121 Taf. 23-25) denken könnte. In dieser Frühperiode der Thyromatabühne und an einem leicht veränderlichen und oft veränderten Holzbau wäre eine solche experimentierende Form nicht undenkbar. Doch werden wir den im Worte liegenden Grundbegriff des Herausschiebens gerade in der Theatersprache besser nicht fallen lassen, da die Exostra aufs engste mit dem Ekkyklema verwandt ist. Pollux sagt sogar IV 129: τὴν δ' ἐξώστραν ταὐτὸ τῷ ἐκκυκλήματι νομίζουσιν (vgl. S. 90).

Über das vielbeschriebene Ekkyklema hat neuerdings Bethe in seiner schon genannten lehrreichen Studie (Rh. Mus. 83, 1934, 21 f.) nach Reischs Vorgang zunächst einen Punkt nochmals eingehend sichergestellt, der auch mir nie zweifelhaft war. An den beiden einzigen Stellen, wo in Dramen des 5. Jahrhunderts das Wort ἐκκυκλεῖν angewendet wird (Aristophanes Thesmoph. 65. 95 f. Acharn. 408), handelt es sich nicht um eine theatertechnische Vorrichtung, sondern einfach um eine fahrbare Kline oder κλινίς, auf welcher die Dichter Agathon und Euripides beim Dichten zu liegen pflegen und auf der sie sich vor ihr Haus auf die Bühne und dann wieder hineinrollen lassen.

Eine lehrreiche Anschauung dazu gibt die Cäretaner Hydria im Louvre mit dem Rinderdiebstahl des Hermes.[2] Der kleine

[1] Daß es weit vorgeschobene Balkons schon in älterer griechischer Zeit gab, zeigen die Gesetze über solche, die Hippias der Peisistratossohn und ein athenischer Volksbeschluß des 4. Jahrhunderts erlassen (RE VI 247, 8 f.; Daremberg-Saglio III 1493, 6. 7). Vgl. oben S. 84.

[2] Pottier, Vases ant. du Louvre (Album 1901) E 702, II S. 66, mit ält. Lit. Reinach, Rép. vases gr. I 354. Beste Abb. bei H. Schaal, Bilderhefte zur Kunst- und Kulturgeschichte (Bielefeld 1928) III Taf. 8.

Schlingel liegt eingefatscht auf einer Kline, die nach Art unserer Teewagen scheibenförmige kleine Räder an den Füßen hat. Über ihm reden aufgeregt Apoll, Maia und eine zweite Frau, vermutlich die Bergnymphe Kyllene, während links in einer baumbewachsenen Höhle die Rinder brüllen. Obwohl Nachrichten oder Darstellungen rollbarer Klinen sonst fehlen,[1] werden sie gelegentlich in Gebrauch gewesen und so den Theaterdichtern willkommen gewesen sein. In die Hermesgeschichte kann dieser kleine Zug aber weder aus dem Leben noch aus einer poetischen, etwa hymnischen Quelle gekommen sein, denn anschaulichen Sinn hat er nur bei einer mimischen Darstellung, wenn der begabte Säugling als Selbstfahrer auf seiner Wiege hinaus- und wieder hereinrollt (bzw. unsichtbar gezogen wird). Hinter dem Vasenbild steckt also sicher eine volkstümliche Götterposse,[2] eine Vorgängerin von Sophokles Ichneutai, und das Vasenbild zeigt uns eine richtige Theaterklinis.

Auch eine zweite Ausführung Bethes geht mit meinen oft vorgetragenen Anschauungen überein, wenn er nämlich entgegen früherer eigener Meinung, nun hoffentlich endgültig auch für alle Mitforscher, jenem Ungetüm von Ekkyklema den Garaus macht, auf welchem in den klassischen Dramen viele Personen als Innenszene auf einem Präsentierbrett in das Sonnenlicht herausgeschoben sein sollten (Bethe a. a. O. 22. 29). Vorgänge im Hausinneren wie in Aischylos' Agamemnon und Choephoren konnten, wie nun auch Bethe anerkennt, nur durch ein Auseinanderziehen eines Teiles der Bühnenwand sichtbar gemacht worden sein. Doch hätte er (a. a. O. 32) damit nicht jene ganz andersartigen, im Freien vor sich gehenden Szenen zusammenbringen sollen, die am Anfang einzelner Stücke, z. B. in Euripides Hiketiden, als fertige Gruppen dastehen. Für diese ‚lebenden Bilder'

[1] Nicht vergleichbar, weil von kultischer Bedeutung, sind die fahrbaren Kesselwagen, die Furtwängler, Kleine Schriften II 298 f. (Sitzber. Bayer. Akad. 1899) behandelt hat, und die rollbaren Becken in frühetruskischen Gräbern. Martha, L'art étr. Fig. 65. 104. Ducati Storia arte etrusca Taf. 38, 129. 130.

[2] Auch andere halb- oder ganzkomische Bilder der Cäretaner Hydrien, z. B. die drollige Insel Kreta, die Kostüme der Göttinnen im Parisurteil, der Busirisaltar u. a. weisen auf dieselbe Herkunft, was im Zusammenhang mit dem noch ungeklärten Ursprung der Gattung genauer zu untersuchen wäre.

ist keine andere Möglichkeit denkbar, als daß sie hinter einem Teilvorhang aufgebaut wurden, der auf Ständern errichtet und bei Beginn der Handlung von den Theaterdienern entfernt wurde.[1] Durchaus nicht beistimmen kann ich endlich Bethe, wenn er den festen architektonischen Begriff der hellenistischen Thyromata auf die drei großen Türen der klassischen Bühne überträgt, wie sie in Eretria I erhalten sind (UGrTh. 85/6). Diese sind und bleiben drei Haustore, die regia und hospitalia, die durch Kulissen die nötigen Umrahmungen erhielten. Wenn aber Bethe gar im Inneren dieser Türen — nach einer Idee Fiechters, die dieser längst verworfen hat — den ganzen dreistöckigen Aufbau mit Dachzinnen und himmlischem Götterplatz unterbringen will, wie er z. B. im Orest des Euripides nötig ist, so ist das nicht nur technisch unmöglich, sondern wäre auch eine künstlerische Ungeheuerlichkeit.

Dagegen freue ich mich, in Bethe (35) jetzt einen Bundesgenossen dafür zu finden, daß diejenigen Bühnenhintergründe, bei denen es sich um allbekannte Bauwerke handelt, wie z. B. den delphischen Apollontempel in Euripides' Jon und das eleusinische Heiligtum in dessen Hiketiden, „naturgetreu gemalt" gewesen seien. Hier kommen wir also in einer Grundfrage vorwärts.

Kehren wir zum Begriff des Ekkyklema zurück, so fragt es sich, ob auch jene „Schiebewände" der klassischen Bühne zur Sichtbarmachung eines Innenraums etwa mit diesem Wort bezeichnet sein könnten. Sprachlich schiene das möglich, da ἐκκυκλεῖν wenigstens im späteren Sprachgebrauch allgemein „sichtbarmachen" bedeutet (Hesych. ἐκκυκλεῖ · ἐκκαλύπτει. Zahlreiche weitere Beispiele bei Dörpfeld-Reisch 239 f., Bethe 30). Sachlich schiene auch der eine der Sätze, mit denen Pollux IV 128 das Ekkyklema umschreibt, dazu zu stimmen: δείκνυσι δὲ τὰ ὑπὸ τὴν σκηνὴν ἐν ταῖς οἰκίαις ἀπόρρητα πραχθέντα. Wenn das Ekkyklema „die geheim geschehenen Dinge unter (also innerhalb) der Skenenwand in den Häusern zeigt", so träfe dies sehr gut den Tatbestand bei den Schiebewänden, wo die gezeigten Dinge wirklich im Inneren bleiben. Doch lehren die anderen Beschreibungen des Ekkyklema, namentlich bei den Scholiasten (vor allem zu

[1] UGrTh. 159, 2. Ebenso Fensterbusch, RE V A 1400, 28.

Arist. Acharn. 408; D–R 235), daß den Späteren das Ekkyklema nur als eine Maschine zum Herausdrehen oder Herausrollen bekannt war, so daß Pollux allein, was sehr unwahrscheinlich ist, hier eine ältere Quelle gehabt haben müßte. Vielmehr führt wohl nur die Kürze seines Exzerpts irre.

Die Tatsache bleibt also bestehen, daß das Ekkyklema eine Einrichtung erst der hellenistischen Bühne ist, auf welcher es zu vielen, uns größtenteils unbekannten Zwecken benutzt wurde. Die späteren Erklärer der klassischen Dramen kannten es offenbar sehr genau. Und da sie von der klassischen Einrichtung des Auseinanderziehens der Bühnenwand nichts mehr wußten, so dachten sie sich alle dort vorkommenden Innenszenen durch das Ekkyklema sichtbar gemacht[1] und haben damit lange die moderne Forschung irregeführt. Wie stark und allgemein aber überhaupt das plötzliche und unerwartete Sichtbarwerden von Erscheinungen mittelst dieser Maschinen in der hellenistischen Zeit die Phantasie beschäftigte und in der Erinnerung haften blieb, das bezeugt der schon genannte übertragene Gebrauch des Wortes ἐκκυκλεῖν für ‚enthüllen' schlechtweg. In gleicher Weise dient bei Polybios 11, 5, 8 das Bild der Exostra, um das plötzliche Sichtbarwerden eines peinlichen Tatbestandes anschaulich zu umschreiben. Ein anderes Mal setzt er dafür kürzer nur das „Herausziehen auf das Proskenion" (frg. inc. 148 Hultsch), ein drittes Mal (29, 19, 2) nur ἐπὶ σκηνήν (ausführlicher darüber UGrTh. 296, 1). Mit dem gleichen Bilde geißelt Cicero (de prov. cons. 6) einen Römer, daß er früher nur im verborgenen, hinter dem Vorhang, jetzt aber schon in größter Öffentlichkeit, auf der

[1] Ein beweiskräftiges und sogar datierbares Beispiel ist die Bemerkung des berühmten alexandrinischen Gramatikers Aristophanes zu Euripides' Hippolytos Schol. v. 172 (vgl. D–R 235). Er kann sich gemäß der ihm geläufigen Bühnenanschauung die Szene nur so vorstellen, daß Phaidra auf dem Ekkyklema herausgedreht wurde, wie es auf der ihm bekannten Proskenionbühne geschah. Deshalb tadelt er den Dichter, daß er in dem genannten Vers dabei überflüssigerweise (περισσῶς) hinzugesetzt habe, „die Amme bringe sie heraus" (ἥδε τροφὸς . . . τήνδε κομίζουσ' ἔξω). Aus dem Dramentext ist dagegen klar ersichtlich (vgl. auch v. 180. 203), daß Phaidra auf ihrer Klinis liegt, auf welcher sie tatsächlich von der Amme herausgefahren wird, gerade so wie in den oben S. 86 besprochenen Fällen Agathon und Euripides durch ihre Diener.

Exostra, mit seinen Griechen zu prassen pflege: . . . quibuscum jam in exostra helluatur, antea post siparium solebat.

Wenn in den beiden erstgenannten Stellen bei Polybios der Begriff Exostra und das Herausziehen auf das Proskenion (παρελκομένη . . . ἐπὶ προσκήνιον) gleichbedeutend gebraucht werden, so bestätigt uns das gegen Bethe nochmals, daß wir zurecht die Rollmaschine von Eretria eine „untere Exostra" nennen. Ihre Eigentümlichkeit ist dem Wortlaut nach das Herausgestoßenwerden, die Bewegung von hinten nach vorn. Dagegen ist für das Ekkyklema bezeichnend das Herauskreisen auf Rädern, wie wiederum das Wort selbst und die Beschreibungen besagen (Stellen bei D–R 235). Ebensolche Drehmaschinen waren aber auch die Periakten, das Hemikyklion, Stropheion, Hemistrophion, deren bebesondere Formen und Aufgaben teils aus den Namen, teils aus den Angaben des Pollux erschließbar sind (UGrTh. 288 f.). Da alle diese Maschinen im wesentlichen dem gleichen Zwecke dienten, so waren ihre theatertechnischen Unterschiede für die Allgemeinheit kaum besonders auffällig oder wichtig. So konnte es kommen, daß offenbar Ekkyklema als Oberbegriff für sie alle gebraucht wurde und Pollux infolgedessen die Exostra dem Ekkyklema gleichsetzen konnte (oben S. 86).

Anhang IV.

(Zu S. 82.)

Hellenistische Satyrspiele in der Orchestra.

Die schwierige Frage, in welcher Weise die klassischen Dramen, die παλαιαί, sowie die kräftig weiterlebenden Satyrspiele auf der für die chorlose Neue Komödie und für die Ausstattungsstücke des Mimos geschaffenen hellenistischen Bühne in Szene gingen, ist, wie so häufig in Theaterfragen, nicht durch unmittelbare Zeugnisse zu beantworten. Aber sobald man die im Wesen der Dichtungsgattung liegenden szenischen Voraussetzungen sich klargemacht hat, beginnen die Denkmäler zu reden, im vorliegenden Falle vor allem für die Satyrspiele.

Das Satyrspiel bestand in der hellenistischen Zeit nicht nur als Nachspiel zur Tragödie fort, sondern erlebte auch eine gewisse selbständige Blüte. Bezeugt ist das vor allem für Alexandrien im 3. Jahrhundert v. Chr. zur Zeit der Pleias der tragischen Dichter, die meist auch selbst Satyrspieldichter waren, dann für Teos, Tarsos, Böotien, endlich durch Inschriften des 2./1. Jahrhunderts für Magnesia a. Mäander (die Zeugnisse übersichtlich RE II A 242 f.). Erkennbar ist dabei, daß in die mythologischen Stoffe auch Verspottungen lebender politischer Persönlichkeiten eingekleidet werden, so daß das Satyrspiel bis zu einem gewissen Grade die Rolle der alten Komödie fortsetzt, was zu seiner Lebensfähigkeit beigetragen haben wird.[1] Doch blieb offenbar seine Grundidee unverändert, das typische drollige Zusammentreffen der ungezügelten, täppisch-kindlichen Naturgeschöpfe mit der gescheiten Welt der Götter und Heroen oder mit unangenehmen Unholden, wobei der Witz stets darauf hinausläuft, daß die Satyrn in eine ihrer Natur höchst zuwidere Dienstbarkeit geraten sind, aus der sie durch die Verwicklungen des Stückes schließlich

[1] Das beginnt schon mit dem im Lager Alexanders d. Gr. aufgeführten „Agen", in welchem Harpalos unter einem Decknamen verspottet wird. Beloch, Griech. Gesch. IV² 2, 434. Weiteres Gerhard, Philologus 75, 1918, 253. 256. RE II A 242, 63 f. A. Körte, N. Jbb. 5, 1900, 89.

wieder befreit werden.[1] Die Satyrn der Bühne haben aber allmählich, wie ihre Brüder in der bildenden Kunst, viel von ihrer alten Derbheit und Wildheit verloren und sich in Erscheinung und Gebaren dem zahmeren Geschmack der späteren Zeit angepaßt.[2] Keinesfalls jedoch kann sich ihr Urelement wesentlich geändert haben, der alte Springtanz Sikinnis, der an Schnelligkeit und Heftigkeit der Bewegungen dem Waffentanz der Pyrrhiche gleichgestellt wird und anscheinend sogar die literarische Form des Satyrspiels weit überlebt hat (Lukian de salt. 22. 26. Weege, Tanz in der Antike 109 f.). Ebenso ist selbstverständlich, daß im Satyrspiel der Chor, als der unmittelbare und ganz persönliche Gegenspieler der mythischen Partner, nicht räumlich von diesen getrennt gewesen sein kann (A. Körte, Neue Jahrbb. f. d. klass. Altert. 5, 1900, 89).

Die szenischen Folgerungen daraus sind klar. Die Sikinnis kann niemals auf die durch ihre geringe Tiefe für lebhafte Tanzbewegungen eines Chors völlig ungeeignete Proskeniondecke ver-

---

[1] In dem aus der Lityersessage geschöpften Satyrspiel des Euripides „Die Mäher" (Θερισταί) und ebenso in des Sositheos' Δάφνις ἢ Λιτυέρσης waren die Satyrn offenbar die Knechte dieses wilden Meisterschnitters, der die Fremden zum Wettkampf im Mähen zwingt und die Besiegten verprügelt oder tötet, bis Herakles über ihn Herr wird und damit die Satyrn wieder frei macht. Ausführliches bei Crusius, Rochers ML II 2066 f.

[2] Das beginnt schon mit Sophokles. Das gelehrte Epigramm des Dioskurides (Anth. Pal. 7, 37) läßt die Statue eines phliasischen Satyrs auf seinem Grabe sagen, Sophokles habe ihn aus hagebüchener Gestalt in eine goldene gewandelt und ihm das Purpurgewand, die ἀλουργίς verliehen. Das wird sich auf Fälle beziehen wie auf der Pronomosvase, wo der Halbchorführer, offenbar in einer besonderen Rolle, das gestickte Theatergewand trägt (Bulle, Skenographie 28). Vgl. auch das S. 96 Anm. 2 genannte Fragment eines vielleicht sophokleischen Satyrspiels, in dem die Satyrn als Freier um eine Königstochter auftreten und mit aller griechischen Bildung ausgestattet zu sein behaupten, also auch entsprechend kostümiert waren, bis später natürlich ihre wahre Natur zum Vorschein kommt. Ein Gegenstück zu dem Sophoklesepigramm ist ein zweites des Dioskurides auf Sositheos (A. P. 7, 707). Hier rühmt der rotbärtige Satyr den Dichter, daß er ἀναρχαΐσας ihn zu den alten phliasischen Erinnerungen und dem männlichen dorischen Rhythmus des Gesangs zurückgebracht habe — mit waghalsiger Sorgfalt (φιλοκυνδίνῳ φροντίδι). Der Versuch der Rückwärtsentwicklung hatte also wohl seine Gefahren und wird nicht durchgedrungen sein. Vgl. Gerhard, Philologus 75, 1918, 254.

legt worden sein, das ganze Satyrspiel ging also stets auf seinem wesensgemäßen alten Platz in der Orchestra vor sich. Weiter folgt, daß dazu die Proskenionfront mit einer den Ort kennzeichnenden Hintergrundkulisse verhängt gewesen sein muß. Denn der Zusammenklang von Handlung und zugehörig stilisierter Örtlichkeit, ein Urbestandteil der griechischen dramatischen Form, kann bei der nie unterbrochenen Tradition in der hellenistischen Zeit noch nicht verloren oder aufgegeben gewesen sein wie später bei den tragischen Deklamationen der römischen Bühne. Das ist durch Denkmäler zu belegen.

Das Bühnenbild einer hellenistischen Satyrspielaufführung spiegeln uns mit der gewohnten ideenmäßigen Umsetzung in das Bildkünstlerische zwei Reliefbilder wieder, die schon Th. Schreiber richtig als Satyrspielbilder deutete, ohne damals Glauben zu finden und schon allen Einzelzügen gerecht zu werden. Das erste Relief ist in sechs Wiederholungen vorhanden, deren bestgearbeitete und -erhaltene die Replik A im Konservatorenpalast ist (Taf. 6. Abb. 4 nach Schreibers Deckblatt mit Ergänzung nach Fragment F).[1] In der unteren Hälfte schickt sich

[1] Th. Schreiber, Griechische Satyrspielreliefs. Abh. Sachs. Ges. d. W. 27, 1907, 761 f., Taf. 1–3. Repliken: A. Rom, Konservat. Palast. Schreiber, Hellenist. Reliefbilder Taf. 46 = Stuart Jones, Cat. Sculpt. Pal. Cons. S. 89 Nr. 26a. — B. Neapel. Schreiber, H. R. Taf. 47. — C. Rom, Kapitol. Mus. Schreiber, H. R. Taf. 48 = Jones, Cat. Mus. Cap. 270 Nr. 118 Taf. 61. — D. E. Bologna. Schreiber, Abh. 764 f. Abb. 1. 2. — F. Tübingen, früher Stuttgart bei Bildhauer Bauch. Schreiber, Abh. 766 Abb. 3. — Petersens spöttisch-hochmütige Ablehnung von Schreibers Deutung auf Satyrspiel war sehr unberechtigt und seine eigenen Ausführungen sind unhaltbar (Berl. Phil. Wochenschr. 30, 1910, 784 f.). Petersen meinte, daß links eine gleichgroße Bildhälfte fehle und wollte mit einer arithmetischen Formel — ABC + JB + H (= Incerelief und Hartwigfragment, s. S. 103 und 105) — ein Urbild für alle drei Reliefs rekonstruieren. Wenn auch bei keiner Replik des Konservatorenpalasttypus die linke Kante erhalten ist (auch nicht, nach Watzingers freundlicher Mitteilung, bei F, wie nach Schreiber Abb. 3 scheinen könnte), kann bei der Abgewogenheit der Komposition links nur ganz wenig fehlen (vgl. S. 99). Schreiber glaubte, daß der vordere Satyr auf etwas herabblicke, was am Boden liege, und Petersen kleidete seine Kritik in die geschmackvolle Frage: „Etwa ein Portemonnaie? Nein — ein Dionysoskind." Die feine Kopfneigung des Satyrs ergibt sich natürlich aus der Tanzbewegung.

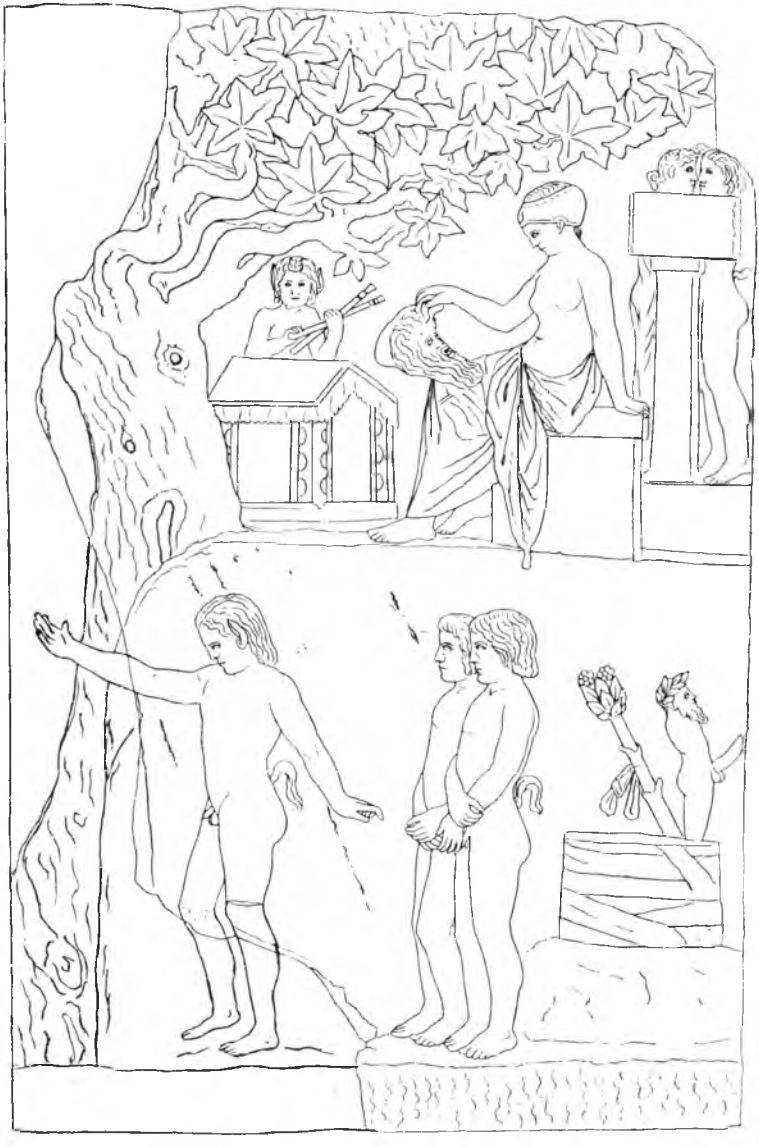


Abb. 4. Relief im Konservatorenpalast in Rom. Vgl. Tafel 6

ein knabenhafter Satyr mit schlichtem Haar zu einem Tanze an, indem er das rechte Knie leicht anhebt. Die Arme streckt er ab, nicht unähnlich dem myronischen Marsyas, dessen Bewegung man, bevor sein Gruppenzusammenhang mit Athena erkannt war, als Tanz verstehen konnte, was sie typologisch gesehen auch ist (Bulle, Schöner Mensch[2] S. 184[3]; S. 61). Bei dem Satyr des Reliefs ist es deutlich der Ansatz zu einer Kreisbewegung.[1] Hinter ihm warten zwei gleichgeartete Genossen in gesammelter Haltung, bis die Reihe an sie kommt. Weiter rechts ist in flacherer Arbeit bakchisches Beiwerk, eine bindenumwundene runde Ziste, ein Thyrsos, eine kleine Priapherme.[2] Durch die obere Hälfte des Reliefs wird deutlich, daß die Satyrn trotz mangelnder Schurzandeutung die des Theaters sind. Ein sitzendes Mädchen betrachtet eine große Silensmaske, die sie dem Maskenkasten vor sich entnommen hat, hinter welchem ein dienender kleiner Satyrknabe die Flöten bereit hält. Schreibers Deutung als „Muse des Satyrspiels" kam dem richtigen weit näher als Petersens farblose „Nymphe". Es ist das Mädchen Skene, die Verkörperung der Inszenierungskunst, die, inschriftlich gesichert, auf dem Istanbuler Euripidesrelief dem Dichter die Maske hinreicht,

[1] Dieselbe Haltung des Tanzbeginns, nur in Vorderansicht, hat die linke Tänzerin auf einer athenischen Basis, Weege, Tanz Abb. 87. Das gleiche Oberkörpermotiv, die Beinbewegung bereits lebhafter, findet sich bei einer Mänade des Briseismalers, Weege Abb. 89 rechts (Beazley, AV 194, 3), und einer des Meidias, diese mit Thyrsos (Furtwängler-Reichhold, Taf. 30 r. u.). Vollentwickelt ist die Kreisbewegung mit abgestreckten Armen, hier durch Waffen beschwert, bei den Pyrrhichisten des Vatikanischen Reliefs, Weege Abb. 57 (Lippold, Sk. Vat. III 1, 489 Taf. 28). Gleiche Haltung des vorgestreckten Arms, die andere Hand aber an der Hüfte, hat der Springtänzer einer rotfigurigen Vase, Weege Abb. 58 (nach RM 1909, 115).

[2] Dekorative Zusammenstellungen dieser Art sind häufig; vgl. RE III 2529. Nur auf diese Ziste kann sich Jones' Erklärungsversuch als „scene of initiation" stützen. Es ist aber gar nicht die bakchische mystische Ziste mit der Schlange, die höher und schlanker und vor allem nie mit Binden umwickelt ist (Daremberg, Dict. I 1205 f. Abb. 1545/46; 1211 f. Abb. 1558–64). Sie gleicht vielmehr den meist mit Tüchern bedeckten breiten Schachteln, die Kleider oder andere Weihegaben enthalten und auf den attischen Weihreliefs vorwiegend des 4. Jahrhunderts häufig sind (Svoronos, Ath. Nat. Mus. Taf. 35–39. 48 u. ö.). Im gleichen Sinne kann die Ziste des Satyrreliefs, Geschenke enthaltend, zum Spiel gehört haben, was zu der zu vermutenden Fabel des Stücks aufs beste passen würde (unten S. 96).

ebenso auf dem Menanderrelief im Lateran.[1] Im Rücken von Skene dient ein Pfeiler, auf dem eine glatte Weihetafel steht, einem Pärchen als Deckung, das sich küßt, indem es sich dabei, wie es dem Satyrspiel angemessen ist, tänzelnd auf den Zehen erhebt. Daß hierdurch der Inhalt des Spiels angedeutet wird, hat Schreiber richtig erkannt, nur reicht sein Hinweis auf die übliche „Liebelei und Neckerei der nichtsnutzigen Satyrn" nicht aus. Denn das Mädchen ist keineswegs eine Mänade, sondern hat eine wohlgeordnete Haartracht mit Nackenknoten und Kranz und ist ehrbar langgewandet. Nun lehrt uns das Papyrusfragment eines vielleicht auf Sophokles zu beziehenden Spiels, daß die Satyrn auch um vornehme Mädchen, ja Königstöchter zu werben sich erdreisten.[2] Das hat hier offenbar schon verstohlenerweise zu Erfolg geführt, was den Witz der Sache ausgemacht und die nötige weitere Verwicklung ergeben haben wird. Bei der auffallenden Ähnlichkeit des küssenden Pärchens mit der bekannten Eros-

[1] Bulle, Festschrift Loeb 12, 14, wo weitere Beispiele. Auch auf dem Menanderrelief war der Gegenstand in der rechten Hand der Skene eine Maske, die sie dem Dichter entgegenhält. Neuerliche Untersuchung des Originals zeigte mir, daß ein größerer Gegenstand unter Glättung des Grundes modern abgearbeitet ist. Es war die vierte der Komödienmasken, die in den häufigen Zusammenstellungen komischer Masken typisch ist. Erst wenn wir verstehen, daß der erhobene Blick des Dichters sich auf diese von der Skene ihm gezeigte Maske hinwendet, vertieft sich der Sinn des ganzen und die feine Spannung zwischen den beiden Gestalten wird fühlbar. Hier klingt etwas Persönliches an, das in der früheren Benennung der Frau als Glykera mehr zum Ausdruck kam: die mithelfende Geliebte, „die ihm die Masken herrichtet, die Kostüme zurechtlegt und hinter den Kulissen (ἐν τοῖς προσκηνίοις) steht, die Finger pressend und zitternd, bis das Theater klatscht" (Alkiphron Hetärenbriefe IV 19, 5 ed. Scheper). Mag diese Ausmalung des Verhältnisses mehr oder minder anekdotisch sein (A. Körte, RE XV 712), so kann sie doch sehr wohl auf die Fassung des Reliefs eingewirkt haben. Da die Frau — anders als die tragisch gewandete Skene auf dem Istanbuler Euripidesrelief — bürgerliche Kleidung trägt, andererseits doch sehr hoheitsvoll dasteht, so können wir sie jetzt vielleicht genauer benennen: Glykera als Skene. Menander- und Euripidesrelief abgebildet bei Bieber, Denkm. Taf. 46. 88.

[2] Hunt, Oxyrhynchos Papyri VIII 1083 S. 61. Der Vater der Jungfrau hieß Oineus oder Schoineus, sie war also entweder Deianeira oder Atalante. Wilamowitz, N. Jbb. klass. Altert. 29, 1912, 449. 464, 1. Maaß, Berl. Phil. Woch. 1912, 1429. Vgl. oben S. 92 Anm. 2.

Psyche-Gruppe, in der das Mädchen meist ungeflügelt ist,[1] könnte man auch an Psyche denken. Diese unter die Satyrn geraten zu lassen ist dem hellenistischen Geschmack gewiß zuzutrauen.

Das Relief verstehen wir somit als das „Daseinsbild" eines einmaligen Theaterspieles in dem gleichen Sinne wie die Neapler Pronomosvase und was sich an sie anschließt.[2] Ohne Kostümrealistik und zusammenhängende Handlung sind die wesenhaften Bestandteile des Spiels graziös zueinandergeordnet und die ideenmäßig-mythische Gestalt der Skene, der Bühnenkunst an sich, gibt ihnen die symbolmäßige Geltung. Kein Zweifel also, daß das Relief auf das Weihebild eines siegreichen Satyrspieldichters zurückgeht. Damit wird auch das glatte Täfelchen auf dem Pfeiler verständlich, das nur auf Replik C willkürlich eine Girlande erhalten hat. Im Urbild, und aufgemalt wohl auch in den Kopien, trug es die Weih- und Siegesinschrift des Dichters, so wie Skene auf dem Herkulaner Schauspielerbild sie unter der geweihten Maske anzuschreiben im Begriff ist (Festschrift Loeb 12 Abb. 4).

Welches ist nun aber die auf dem Relief gemeinte Örtlichkeit? Den Hintergrund bildet in der unteren Hälfte eine oben völlig gradlinig abschneidende glatte Wand. Nur auf Replik C und F ist sie durch flache Wellungen als Felswand bezeichnet, was diese geringeren Kopisten aus der Bemalung ihrer Vorlage genommen haben werden. Bei dem Kronzeugen A ist nur an dem linken oberen Ende der Wand Felsmodellierung angedeutet. Hier ist gerade noch soviel erhalten, um ein plötzliches halbrundes Abwärtssteigen des Umrisses erkennen zu lassen, der sich im wesentlichen gradlinig bis unten fortsetzen mußte. Daneben erstreckt sich auch der Baumstamm in dem erhaltenen Rest noch so weit nach abwärts, daß er sicher bis unten hin in dem schmalen Zwischenraum sichtbar war (vgl. Abb. 4). Diese senkrechte Felswand bietet wie ein Podium auf ihrer graden Oberseite nach der Tiefe hin Raum für mehrere Gestalten und Gegenstände. Ihrer Form nach ist sie also nichts anderes als die Proskenionfront, sobald man diese mit einer Felskulisse verhängt denkt. Für die Anbringung solcher Verkleidungen sind am Proskenion in Priene

[1] Jones, Sculpt. Capitol. Mus. S. 185 Nr. 3.

[2] Bulle, Skenographie 27. Weiteres zu der Gattung Bulle in Corolla, Ludwig Curtius dargebracht 151 f.

noch die Hakenlöcher erhalten (von Gerkan, Th. v. Pr. 44). Auch der letzte und seltsamste Zug der Örtlichkeit, der mächtige Baum, der durch die zwei Zonen hinaufwächst, kann nach allem nicht ein kompositioneller Einfall des Bildkünstlers sein, sondern war eine wirkliche Kulisse, die in großer Silhouette vor der Proskenionwand stand und deren Bedeutung sich genauer ergeben wird, sobald wir den ursprünglichen Anbringungsort des Bildes kennen.

Daß die Komposition auf ein Gemälde zurückgeht, wie schon Petersen vermutete, läßt sich aus ihrer eigentümlichen Hochform erhärten, die von der üblichen Weihepinaxform sehr verschieden ist. Sie wäre keinesfalls für die Aufstellung auf einer Trägerstele geeignet, muß vielmehr schon im Urbild in ähnlicher Art architektonisch bedingt gewesen sein wie bei der römischen Verwendung als Wandschmuck. Jedoch sind im griechischen Kreise Wandgliederungen mit eingefügten Gemälden oder Reliefs so gut wie unbekannt,[1] auch wäre ein Weihebild an einer profanen Wand nicht denkbar.

Dagegen bietet sich im Bereich des Theatergottes eine räumlich und der Idee nach höchst passende Stelle: die Pinaxwand des Proskenions. Von der Art ihrer Bemalung ist nur ein grade hier lehrreicher Fall überliefert, die Darstellung des Demetrios Poliorketes von der Oikumene emporgetragen, also ein Weihebild, das am athenischen Proskenion bei der Feier der großen Dionysien, die zu seinen Ehren in Demetria umgenannt waren, angebracht wurde (Athenaios XII 536a. Plutarch Demetrios 12). War also ein so beziehungsreicher Figurenschmuck auf den Proskenionpinakes möglich, so konnte auch einmal ein ehrgeiziger szenischer Dichter den Gedanken haben, seinen Sieg an diesem epiphane-

[1] Leo Bloch, Griechischer Wandschmuck (München 1895) 48 f., wollte die Dreifigurenreliefs der Orpheusklasse als Wandreliefs erklären, konnte dabei aber bezeichnenderweise nur einen einzigen griechischen Fall dieser Art aufzeigen, die von Pausanias 8, 37, 1 in einer Halle zu Lykosura genannten vier Reliefs, darstellend Zeus und Moiren, Herakles und Apoll im Dreifußraub, Pan und Nymphen, und den Polybios. Daß die mythologischen Darstellungen älter gewesen sein müßten als das Polybiosbildnis ist eine willkürliche Annahme Blochs. Vielmehr legt ihr gedanklicher Inhalt — die vereinigten Schutzgeister Arkadiens — nahe, daß die ganze Reihe in der bekannten Parallelisierung zu Ehren des politischen Schützers Arkadiens angebracht war.

statos topos zu verewigen und damit zugleich das Theater zu schmücken, für das Stiftungen von Privaten nichts Ungewöhnliches sind (Oropos, Megalopolis u. a.). Für die räumliche Gliederung der Pinaxfelder habe ich bereits früher nach Analogie der griechischen Holzsarkophage (Watzinger, Griech. Holzsark. 54 Abb. 116/17) die Möglichkeit einer Teilung in ein oberes figürliches Feld und eine Sockelzone mit Schrankenmotiv vermutet (UGrTh. 304). Fügt man dem Satyrbild dieses Sockelfeld hinzu, so füllen die Maßverhältnisse aufs glücklichste den Säulenzwischenraum der Proskenionwand. Bei der Einreihung in sie wird dann der auffallende Zug der Komposition verständlich, durch den Petersen auf die irrige Ergänzung einer fehlenden linken Hälfte gebracht wurde, nämlich die einseitige Wendung der Satyrn gegen den linken Bildrand, die bei einem Einzelwerk allerdings wie ein Mangel an innerem Gleichgewicht empfunden werden könnte. An der Proskenionwand dagegen geht diese Richtungsbetonung in den größeren Rhythmus des Ganzen ein. Auch ergibt sich die Möglichkeit, wenn unser Bild etwa rechts der Mitteltür stand, gegenüber ein ihm die Waage haltendes Gegenstück anzubringen, das auch sachlich in Beziehung zu ihm sein konnte.

Dies führt überraschend und alles Vorige bestätigend auf einen letzten hier festgehaltenen Zug der Theaterwirklichkeit. Unerklärt blieb bisher der plötzliche gradlinige Abfall der Felskulissenwand an ihrem linken Ende. Nun mußte beim Spiel in der Orchestra in jedem Falle die Mitteltür des Proskenions für das Auftreten der Schauspieler und des Chors gangbar bleiben, doch durfte sie nicht als reale Tür die Illusion des Felshintergrundes aufheben. Sie zu verdecken diente, wie nun deutlich wird, der mächtige, hohe Baum, der als Silhouettenkulisse so vor der Tür aufgebaut war, daß die Spielenden hinter ihm hervortreten konnten, was sich durch unser zweites Relief bestätigen wird (S. 103). Der Bildkünstler hat allerdings das Verhältnis umgekehrt, indem er die Felskante vor dem Baum herabführt. Damit erzielte und bewahrte er die im umgekehrten Falle nicht zustande kommende Anschauung davon, daß man hier durch die Felswand hindurchgehen kann, und gewann zugleich einen künstlerisch reicheren Seitenabschluß. Alles in allem hielt also das Weihebild in künstlerisch-

gedankenmäßiger Zusammendrängung den Wirklichkeitsvorgang des zum Tanz antretenden Satyrchors genau an der Stelle fest, wo er sich abgespielt hatte.

Stimmen somit alle sachlichen und formalen Gegebenheiten dahin überein, daß es sich bei dem Satyrrelief um eine sach- und stilgetreue Umsetzung eines an der Proskenionwand geweihten Siegerbildes handelt, so bleiben noch der Anlaß dieser Umwandlung sowie Ort und Zeit des Urbildes zu überlegen. Anreiz und Eignung zur Verwendung als dekorativer Wandschmuck lagen wohl schon hinreichend in den so reizvollen Motiven der Satyrn und der Skene, und vor allem in der außerordentlich geglückten Zusammenordnung so verschiedenartiger Dinge zu einem anmutigen Gesamtrhythmus. Aber der unmittelbare Anstoß wird vom Sachlichen ausgegangen sein, von dem literarischen Interesse an dem weihenden Dichter, ähnlich wie bei dem Menanderrelief im Lateran und dem Istanbuler Euripidesrelief, hinter denen doch wohl auch gemalte, wenn auch nicht von den Dichtern selbst geweihte Pinakes stehen. Ein literarisch gebildeter Römer also wird als der Veranlasser zu vermuten sein. Doch müssen wir uns zunächst nach der Zeit des Urbildes umsehen.

In der Gesamterscheinung des Reliefs herrscht noch die gehaltene Sinnlichkeit und harmonische Fülle des vierten Jahrhunderts, aber in hellenistischer Fortführung, doch spürt man noch nichts von dem Pathos der mittelhellenistischen Epoche, geschweige denn von der Manieriertheit des Späthellenismus. So kommen wir auf das dritte Jahrhundert, das, wie eingangs dargelegt, eine Blütezeit des selbständigen Satyrspiels war. Damit erhebt sich zugleich die Frage nach dem Entstehungsort, wobei die Wahl hauptsächlich zwischen Alexandrien und Athen bleibt. Man wird nicht zweifeln, daß die feine Strenge der plastischen Form und die vornehme Grazie der Gesamthaltung den attischen Geist verrät gegenüber der malerisch üppigeren und etwas disziplinlosen Art alexandrinischer Münzen und Terrakotten, da wir anderes Vergleichbare kaum haben. Die Einzelheiten bestätigen das. Die Skene ist nichts anderes als eine reizende Tanagräerin in Marmor,[1] und die Satyrn mit ihrer tänzerischen Grazie und

[1] Vgl. Winter, Typen figürlicher Terrakotten III 2 S. 127 f.

dem kleinköpfigen Typus mit schlichtfallendem Haar sind die knabenhaften Brüder des Satyrs aposkopeuon von Lamia, einem frühhellenistischen Originalwerk attischer Prägung,[1] beides Nachblüten praxitelischer Kunst. Stilistischen Anhalt bietet ferner der Baum, an welchem das Laubwerk als geschlossene Masse zusammengehalten und nur durch flachschnittige, duftige Blattumrisse aufgelockert ist. Nächstverwandt ist, auch in der starken Plastik der schlangenartig gewundenen Äste, der Baum auf dem Wiener Dolonrelief,[2] das man ebenfalls nicht unter das 3. Jahrhundert herabrücken wird. Dagegen ist auf dem Münchener Weihrelief an ein Götterpaar mit opfernder Familie[3] der Baum zwar genau so gebaut, mit dem gleichen waagrechten Abschneiden der Krone durch den Bildrand, aber das Blattwerk zeigt schon dieselbe lineare Verhärtung der Blattumrisse wie die Bäume des pergamenischen Telephosfrieses.[4] Gegenüber dem früheren Ansatz des Münchener Reliefs ins 3. Jahrhundert haben es Sieveking-Weickert mit Recht ins 2. Jahrhundert — vielleicht etwas zu weit bis an dessen Ende — herabgerückt, denn namentlich Haltung und Gewandmotiv der angelehnten Göttin zeigen manierierte Züge des jüngeren Hellenismus.[5] Noch weiter ins Lineare verhärtet ist der wieder gleichartig komponierte Baum des Opferdienerreliefs von Tralles in Istanbul, das frühestens späthellenistisch sein dürfte.[6] Endlich begegnet derselbe Baumtypus auch in Malerei auf dem Mosaikbild des flöteblasenden Rinderhirten in Korinth, wo die mächtige Krümmung des Baumstammes und die waagrecht abgeschnittene Breite der Krone wieder mit unserem Satyrrelief zusammengehen. Shear[7] hat es nach den Fundumständen in die Zeit vor der Zerstörung der Stadt durch Mummius 146 v. Chr. gesetzt, wobei gerade das sorglos Flotte und malerisch

[1] Bulle, Schöner Mensch[2] 146 f. Taf. 78.

[2] Schreiber, Hellenistische Reliefbilder Taf. 45. Brunn-Bruckmann 627 B.

[3] Furtwängler-Wolters, Beschr. der Glyptothek (1910) Nr. 206. Sieveking-Weickert, Fünfzig Meisterwerke der Glypt. (1928) Taf. 44.

[4] Altertümer von Pergamon III 2 Taf. 31.

[5] Vgl. Horn, Hellenist. Gewandstatuen (RM Erg.-Heft 2, 1931) Taf. 30-34.

[6] BCH 28, 1904, Taf. 7. Rev. Arch. 1906, I, 227 Fig. 1. 1908, I, 10 Fig. 1. Mendel, Mus. Ottom. Sculpt. II Nr. 547.

[7] Corinth V, Shear The Roman Villa Taf. 4. 5.

Breite in der Behandlung der Einzelheiten als charakteristisch hellenistisch gegenüber römischem Geschmack erscheint.

Nach allem werden wir also das malerische Urbild der Satyrspieldarstellung in das 3. Jahrhundert v. Chr. setzen. Aber auch seine Umsetzung ins Relief, die eine selbständige künstlerische Leistung bedeutet und somit die stilistischen Kennzeichen ihrer Entstehungszeit tragen muß, wird nicht weit davon abzurücken sein. Nun ist die Replik A überdies von so hoher Qualität der Arbeit, daß wir sie auch ohne die hier vorgetragenen Verknüpfungen fast als ein griechisches Original ansprechen würden. Die Behandlung der Körperrundungen sowie Haar und Gewand sind von feinempfundener Belebtheit und die locker schnittige Meißelführung an den Baumblättern erinnert sogar noch an die Art attischer Grabreliefs des 4. Jahrhunderts. Das ist in den anderen Wiederholungen verloren gegangen, wenn sie auch dank ihres Vorbildes von der trockenen Kühle des späteren „neuattischen" Werkstattbetriebes entfernt bleiben.

In das dritte Jahrhundert fällt der Beginn der engeren geistigen und gesellschaftlichen Beziehungen der Römer zum Griechentum.[1] Es ist also durchaus möglich, daß damals bereits ein gebildeter Römer sich in Athen das reizvolle Satyrbild am Proskenion zu einem Relief hat umarbeiten lassen, vielleicht sogar unter dem unmittelbaren Eindruck der eben geschehenen Weihung. Das Relief A im Konservatorenpalast ist dann entweder tatsächlich das Original oder doch eine zeitlich ihm ganz nahe attische Arbeit, während die übrigen Wiederholungen stadtrömisch sein werden, ein Anzeichen für die auf seiner literarischen Bedeutung wie seinem künstlerischen Reiz beruhenden Beliebtheit des Werkchens.[2]

---

[1] Mit der Eroberung Tarents 272 v. Chr. beginnend. 240 v. Chr. führt Livius Andronicus die erste griechische Tragödie in Rom auf. 228 v. Chr. werden die Römer zu den eleusinischen Mysterien und den isthmischen Spielen zugelassen. Plautus 221–184. Terenz vor 185–159. Der Sieger von Pydna (168 v. Chr.), L. Aemilius Paullus, bewundert den Zeus des Phidias.

[2] Alle Repliken sind von pentelischem Marmor. Zur Unterscheidung hellenistischer Nachbildungen und römischer Kopien s. auch die treffenden Bemerkungen Schreibers Abhandl. Säschs. Ges. 1907, 777.

Das Satyrspielrelief in Ince Blundell Hall (Taf. 7, a)[1] geht ebenfalls, wie kein Zweifel ist, auf ein gemaltes Vorbild zurück, jedoch auf einen Weihepinax der gewöhnlichen Breitform, die dem Künstler die Möglichkeit gab, die ganze Szene und wirkliche Handlung eines Spiels vor dem Proskenion festzuhalten, in malerischer Freiheit, aber ohne symbolhafte Zutat. Links sitzt der leierspielende Orpheus auf einem Felsklotz, den Mantel um den Unterkörper gelegt, im Typus des Kopenhagener Anakreon.[2] Dicht vor ihm stehen drei Satyrknaben, von denen der etwas kleinere vorderste wie bittend den Arm vorstreckt, während die anderen zwei bescheiden abwartend hinter ihm stehen, in fast gleicher Haltung wie die des ersten Reliefs. Ein vierter, ganz kleiner hat sich beim Heranspringen einen Dorn in den Fuß getreten und sitzt in der klassischen Stellung des Spinario auf einem Felsbrocken. Hinter ihm erhebt sich ein großer Baum mit leicht gekrümmtem Stamm, der sich am Beginn der oberen Zone zur Krone zu verästeln beginnt, die abgebrochen ist. Ein fünfter Satyrknabe schwingt sich aus der Tiefe um den Stamm herum nach vorn. Das ist nicht nur ein hübsches, spielerisches Motiv, sondern es bestätigt im Zusammenhang mit dem ersten Relief (S. 99), daß dies ein „praktikabler" Baum ist, um den herum man aus der Mitteltür auftreten konnte, was der Künstler auf diese Weise sehr anschaulich festhält. Rechts steigt von einer Felsböschung, einem plastischen Vorbau vor der gemalten Hintergrundswand, ein Satyr mit Pedum und zurückwehender Chlamys herab, im Typus dem Aposkopeuon von Lamia ähnlich (S. 101), hier aber den Arm zur Begrüßung gegen Orpheus hinüberstreckend. Nach seiner Größe und der Chlamystracht ist er der Führer des Halbchors der sechs Gesellen, den wir hier beisammen haben.

[1] B. Ashmole, Cat. of ancient marbles at Ince Blundell Hall (1929) Nr. 290 Taf. 45, in zwei verschieden beleuchteten Aufnahmen. Michaelis, AZ 1877 Taf. 12, 2 nach Zeichnung. Schreiber, Abh. Sächs. Ges. 1907, 774 f., Abb. 4 nach Michaelis. Die Oberfläche des Reliefs ist völlig verscheuert und über die Qualität der Arbeit kein Urteil möglich. Der Baum hinter Orpheus ist willkürliche Ergänzung. Daß hier noch eine Gestalt stand, ist nicht wahrscheinlich. Vermutlich war ansteigendes Gelände gegeben wie rechts, wodurch die Figurenreihe gut zusammengeschlossen würde.

[2] Ny Carlsberg, Glyptotek Billedtavler (1907) Taf. 31, 430.

Daß der glatte Hintergrund auch hier als Felswand gedacht ist, zeigen die steinmäßig dargestellten Ausbuchtungen, die oben einen waagerechten Abschluß der unteren Zone herstellen. Aus den durch sie gebildeten spaltartigen Öffnungen ragen mit halbem Körper drei Gestalten empor — eine vierte ist rechts zu ergänzen —, die, wie Zuschauer auf eine Brüstung, sich mit ausgestreckten Armen auf die Felskante stützen. Die linke Gestalt, die männlich zu sein scheint, streckt den Oberkörper und den einen Arm der Mitte zu; die beiden weiblichen in der Mitte halten sich schwesterlich umschlungen. Bekleidet sind alle mit Gewand um den Unterkörper, von dem einige Faltenzüge zur einen Schulter hinaufgehen. Nach allem sind dies gleichfalls Naturwesen, die, durch Orpheus' Leier hergelockt, an den Vorgängen unten Anteil nehmen. In der Wirklichkeit des Theaters stehen sie in Ausschnitten der hölzernen Proskeniondecke auf Gerüsten, die hinter der Proskenionwand in entsprechender Höhe angebracht sind. Das ist also eine weitere Art von „Theologeion" an der Proskenionbühne.[1] Auch die Rückwand der Proskeniondecke, die eigentliche scaenae frons, ist auf dem Relief angedeutet. Hinter dem linken Berggott wächst ein Bäumchen mit gewundenem Stamm und kleiner Blattkrone schräg bis zum oberen Bildrand.[2] Daran hängt eine große runde Scheibe, deren Aufhängeband unkenntlich geworden ist, ein Weihgeschenk im Bezirk des Berggottes.[3] Dieser hier nur angedeutete Waldhintergrund erstreckte sich natürlich als Kulisse über die ganze Rückwand, so daß die vor der Proskenionmitte vorn stehende riesige Baumsilhouette mit dem oberen Hintergrundsbild zu einer optischen Einheit zusammenwuchs.

Das Incerelief bestätigt und vervollständigt also die aus dem Konservatorenpalastrelief gewonnene Anschauung von dem szenischen Rahmen des Satyrspiels des dritten Jahrhunderts.

[1] Vgl. die Exostra S. 82 f. Analog ist der Gebrauch der Distegia bei dem frühhellenistischen Segestatypus der Proskenionbühne, UGrTh. 313/14. 338.

[2] Dadurch wird bestätigt, daß die Wölbungen vor den Halbfiguren nicht etwa Wolken sind wie z. B. auf dem Relief mit dem Sturz des Hephäst (Ant. Skulpt. Berlin 1891, Nr. 912) und öfter auf römischen Reliefs.

[3] Ein Oscillum wie z. B. Daremberg IV 257 Fig. 5442. Petersen sah darin „den untergehenden Vollmond", bei dessen Scheine „Orpheus den Aufgang seines Helios-Apollon erwartet" (!).

Denn die zeitliche und stilistische Zusammengehörigkeit der beiden steht außer Frage und wird überdies durch die Gleichheit der Dreiergruppe der Satyrn bekräftigt, nur daß die Komposition des Incereliefs dem Stoff gemäß lockerer und weniger durchdacht ist, wie auch seine Überlieferung von geringerer Qualität ist. Auch bei ihm können wir den Inhalt des Spiels wohl erraten. Das Kitharspiel des Orpheus hat die Satyrn nebst den Waldnymphen und Berggöttern herbeigelockt und nun möchten die Burschen, neugierig und begehrlich wie sie sind, selbst auf dem köstlichen Instrument spielen. Das ist deutlich das Anliegen des vordersten Kleinen, wenn er seine Hand nach der Kithar ausstreckt.[1] Was daraus entstehen muß, können wir uns leicht aus der typischen Grundidee des Satyrspiels vergegenwärtigen: die Satyrn geraten in unbequemen Zwang, indem sie zum Orpheus „in die Schule" kommen und das schwere Instrument erlernen müssen, das überdies strenge und ernsthafte Tanzweisen von ihnen verlangt statt der lustigen Sikinnis, gewiß geeignete Motive für ein lyrisch-komisches Sing- und Tanzspiel. Auf die gleiche Spur führt uns ein drittes, leider sehr unvollständig erhaltenes Relief.

Das auf Taf. 7, b wiedergegebene Bruchstück befand sich einst bei Hartwig.[2] Der rechts noch erkennbare Umriß eines ausgestreckten Arms mit aufwärtsgewendeter Handfläche entspricht so genau dem Arm des Vortänzers auf dem Konservatorenpalastrelief, daß hier nur die gleiche Tänzergestalt gestanden haben kann. Davor sitzt auf einem Sessel mit hoher Lehne[3] der bärtige Silen mit Stumpfnase und spitzem Ohr, aber mit einer feierlichen, für ihn ganz ungewöhnlichen Haartracht: im Nacken ein dicker,

[1] Auch in dem S. 92 Anm. 2 und S. 96 Anm. 2 genannten Spiel haben die Satyrn sich musische Bildung zugelegt.

[2] Von Petersen in einer Adunanz vorgelegt RM 1896, 102; von ihm beschrieben BPhW 30, 1910, 786 f. Die unmögliche Zurückführung der drei Reliefs auf ein gemeinsames Urbild braucht nicht im einzelnen widerlegt zu werden. — Siegfried Fuchs hat auf meine Anfrage im römischen Institut die hier wiedergegebene Photographie aus Hartwigs Nachlaß aufgefunden, wofür ich ihm sehr zu Dank verbunden bin. Das Stück ist, wie mir entgangen war, jetzt in Budapest, Hekler Samml. antiker Skulpt. Nr. 96. Vgl. dazu auch Watzinger, Furtwängler-Reichold III 357, 7.

[3] Sie war frei gearbeitet und ist abgebrochen, hat aber zwei Puntelli hinter der Schulter des Silen hinterlassen.

fast archaischer Krobylos, das Oberkopfhaar durch eine nicht sichtbare Binde glatt angestrichen. Die Linke hat der Alte zu seiner Bequemlichkeit auf die Schulter gelegt[1] und schaut andächtig und bewundernd zu dem Tänzer empor. Hinter ihm steht ein Leierspieler in thrakischer Fuchspelzmütze, der die flache Hand, den Akkord dämpfend, auf die Saiten legt. Die durch Bestoßung undeutlich gewordene linke Randleiste scheint eine Felskante vorzustellen, was hier vielleicht die einzige Andeutung der szenischen Umgebung war, da der Grund sonst glatt ist.

Der Leierspieler, in so kleiner Gestalt abseits stehend, kann nicht Orpheus sein, wie Petersen wollte. Ob sein Ohr gespitzt war, ist leider nicht erkennbar. Aber ganz von selbst spinnt sich nun der Gedanke von dem Incerelief her weiter. Der Satyr hat nach vielen, zweifellos komischen Mühen das Kitharspielen gelernt und hat stolz die dazugehörige Thrakertracht angelegt,[2] während der Chorführer soeben die dementsprechend feierliche Tanzweise beginnt. Vater Silen aber, für das Fest selber nach Kitharodenart frisiert, sitzt wie ein Schiedsrichter in der Proedrie auf einem schönen Sessel, aber keineswegs mit der angemessenen Würde und Haltung. Er bewundert begeistert die neue Kunst seiner Söhne, die bei den Zuschauern Stürme kritischer Heiterkeit erweckt haben wird. Die Darstellung könnte also, wenn wir trotz der Zerstörung richtig gedeutet haben, sehr wohl auf dasselbe, zum mindesten auf ein ähnliches Stück zurückgehen wie das Incerelief,[3] zu dem es der Gattung nach in jedem Falle gehört.

Indem sich so die drei Reliefs gegenseitig bestätigen und ergänzen, geben sie als festen neuen Punkt in der griechischen Bühnenfrage uns den Beweis und die anschauliche Vorstellung, daß das Satyrspiel als altes Chortanzspiel auch in der hellenistischen

[1] Petersen faßte das als „Schlafmotiv" und meinte, Silen sei vielleicht eben durch den „Störenfried" vor ihm aufgeweckt worden.

[2] Der lederartig dicke Gurt, der vom Rücken des Satyrs schmäler werdend nach vorne kommt, kann nur ein Tragband für die schwere Kithar vorstellen, das sich der faule Schlingel möglichst breit aus einem Fell zurechtgeschnitten hat. Auch der lange, spitze Mützenzipfel und der gradabstehende dicke Fuchsschwanz gehören zur komischen Wirkung.

[3] Literarisch überliefert ist Orpheus als Satyrspielstoff nur in älterer Zeit von Aristias, dem Sohne des Pratinas, in einer Titelreihe, die offenbar sämtlich Satyrspiele sind (RE II 899, 37).

Zeit auf dem Boden der Orchestra vor sich ging. Die Proskenionfront und die obere (Thyromata-)Rückwand waren dabei mit der einheitlichen Dekoration einer Fels- und Waldlandschaft verhängt. Davor stand in der Mitte der Proskenionfront, frei vor der Eingangstür, eine durch beide Stockwerke aufragende Baumkulisse, hinter welcher die Spielenden hervorkamen. Aus Öffnungen in der Proskeniondecke konnten wie aus Felsspalten Gestalten mit halbem Leibe auftauchen und an der Handlung teilnehmen. Ein solches Auftauchen konnte ferner auch aus den unterirdischen Gängen stattfinden, die in der Mitte der Orchestra münden und für die sich so die erste gesicherte Verwendung ergibt. Sie gehören alle erst der hellenistischen Zeit an (Eretria, Sikyon, Segesta u. a., UGrTh. 293).[1]

Wie für die Satyrspiele ist für die klassischen Tragödien, sofern ihnen nicht der Chor genommen war, im hellenistischen Theater nur die Inszenierung in der Orchestra denkbar.[2] Als monumentales Zeugnis haben wir einstweilen das „Theologeion" der Exostra von Eretria (S. 82 f.). Aber ich vertraue, daß sich weitere „redende Denkmäler" hinzufinden werden. So ist z. B. wahrscheinlich das reizende Relief der „Borghesischen Tänzerinnen" im Louvre durch einen Chortanz vor dem Proskenion angeregt worden, der allerdings vielleicht kein dramatischer war (Weege, Tanz Abb. 77). Erinnert sei dabei noch an eine andersartige Vorführung, die uns das Relief des Archelaos von Priene veranschaulicht, das Festspiel für den vergötterten Homer in Alexandria, bei welchem das Proskenion mit einem Vorhang und das ganze obere Theater mit Felskulissen verhängt ist (UGrTh. 333).

[1] Im Satyrspiel des Aischylos kam Sisyphos aus der Unterwelt wie eine riesengroß werdende Maus aus dem Boden empor. Weitere Fälle von Auftauchen im älteren Satyrspiel hat Buschor aus Vasenbildern erschlossen. Er setzt mit Recht wirkliches Hervorsteigen aus der Tiefe voraus („Feldmäuse". Sitzb. Bayer. Ak. 1937 Heft 2, 32). Wie das im klassischen Theater geschah, bedarf besonderer Untersuchung; im hellenistischen wirkte ein Hervorkriechen aus dem Mauseloch inmitten der Orchestra jedenfalls höchst scherzhaft.

[2] Für Athen sind παλαιαί bis 182/81 v. Chr. bezeugt durch IG II² 2323, 163. In Rhodos wurde noch im ersten Jahrhundert v. Chr. eine vollständige sophokleische Trilogie mit dem Satyrspiel Telephos gegeben; Kaibel, Hermes 2, 269 f.

Register.

I. Theater.

Athen. Dionysostheater. Holzskene bis 420 v. Chr. 53. Odeion des Perikles und des Herodes Attikos 57,1

Delos. Holzskene 26. 53. 62. 84–86. Exostra 83–85
Delphi. Älteres Theater 56. Steintheater 56 f. Hölzernes Proskenion im Stadion 54 f.

Elis. Mastschuhe 23,2
Ephesos. Thyromatabühne 18. 22. 85
Eretria. Steingeleise 21. 81. Untere Exostra, Göttersprechplatz 82. 90. Gang zur Orchestramitte 107. Mastschuhe 23,2

Gytheion. Musikbühne 57 f. Steintheater 61,1

Kalymna. Musikbühne 63 f.

Megalopolis. Für vaterländische Festfeiern, nicht Theaterspiel erbaut 25. 29. 37. Thersilion 25. 26. Zwei bewegliche Holzpodien Vorgänger der Rollskene oder Musikbühnen 24, 1. 26. 67 – Rollskene. Vermutliche Geleise 26. 69. Ursachen, Zeit 24 f. Untergang 26. Skenothek 11. 17. 26. Tragschwelle 26. Steinernes Proskenion 27. Mastschuhe 23, 2

Oropos 64. Thyromata 85. Weihinschriften 99

Pergamon. Holzskene 18. 22,4. 23. 53 f.
Pleuron. Exostra 84
Priene. Haken für Kulissen am Proskenion 97

Rhodos. Musikbühne im Apollonbezirk 24,1
Rom. Hölzerne Prunkbühnen 66 f. Steintheater des Pompejus 66

Segesta. Loggien 86. Gang zur Orchestramitte 107. Typus 104
Sikyon. Gang zur Orchestramitte 107
Sparta. Epochen des Theaters 49–50. Altspartanisches Heldentum 29. 35. neubelebt 36. 37. 44 f. Gräberplatz (Heroon) des Pausanias und Leonidas 27. 29–33. Agone der Leonideien 28 f. Protemenisma des Chalkioikosbezirks 31. als Zuschauerraum 32. 33. – Hellenistisches Proskenion 35. – Steinkoilon augusteisch, von Eurykles erbaut 36. Skanothek gleichzeitig 16. 37. Aufbau 10 f. 15. 17. Brand 13 f. Mauern stehengeblieben 14. 37. wiederbenutzt 46. 49. niedergelegt und in Nymphäum verbaut 49. – Rollskene augusteisch 36. 37. Steingeleise 5 bis 10. 12 f. Walzenräder mit Radkränzen 9. 10. 21. Fahrgestell 21 f. Maße 18. Gewicht 23. Brandschicht 13 f. im Proskeniontypus 18 f. 22. – Vespasianische Säulenwand 37 f. Statuenschmuck 39. 41. 44. Durchgänge 42. Idee der Wand 44 f. Bereicherung durch Statuensäulen 46 f. Holzpodium für szenische Spiele 45,1. – Steinernes Skenengebäude des 3. Jhs. n. Chr. 38. 48. 50. Nymphäum 7. 11. 12. 14. 37. marmorgepflasterter Platz 12. 14. 15. 17

Stobi. Pulpitumbühne fehlt. Hohe Conistrawand, Zwinger 46,1
Syrakus. Exostra 84
Tyndaris. Bogentürdurchgänge 42,1. Exostra 84. Hohe Conistrawand, Zwinger 46,1

II. Sachen.

Agen (Satyrspiel) 91
Agone. An den Gräbern des Leonidas und Pausanias 28 f. 35. 36. 41. 49. in die Orchestra verlegt 44. 45. 50. Thymelische 57. 58,1. 60. 64. Melische und chorische 63
Agora. In Sparta Schauplatz der Gymnopaedien 34 (s. unten Sparta). In Gytheion theatron der Kaisareia 59
ἀκροάματα (Musiker, Musikaufführungen) 58,1. 59
Alexandrien. Satyrspiele 91. 92,2. Kunst 100
Altarbilder römischer Kaiser 59,3
Altarlied (parabomion) 59,2
arbusculae (Stützen) 22,2
Architekturmalerei, illusionistische, an Bühnenwand 66,1
arrectaria (Pfosten) 22,4
aulaeum (Vorhang) 51
Automatentheater 69 f.
Automobil Dionysios' des Jg. von Syrakus 70,1

basis (Fahrgestell) 21
Baumkulisse praktikabel 99. 103. 104
Belagerungsmaschinen 20 f. 69

Caeretaner Hydrien mit burlesken Theaterstoffen 87,2
Cerveteri. Tonplatten von Grab 43,2
χιάσματα (Kreuzstreben) 22,4
Circus. Musikpodium im – 65 f.

Daphni. Straße mit Geleisen 76,2
Daphnis (Satyrspiel) 92,1
Diolkos (Schleifbahn) von Korinth 21. 73
Distegia 104,1
Doliana. Geleise in Steinbruch 75
Dramatische Aufführungen nicht Zweck des Theaters. Delos 85. Megalopolis 24,1. 25. 37. Sparta 35. 37. 48. Stobi 46,2. Methodische Folgerungen 49

Eisernes Tor in Konstantinopel 71 f.
ἐκκυκλεῖν = sichtbarmachen 86. 88. 89
Ekkyklema 81. 86–90
Eleusis. Geleise auf heiliger Straße 76. in Propylaeen 77. Metallschienen für Tür 78
Ephesos. Westtor der Agora 43,1
ἐργατοκυλίνδριος τροχός (Tretrad) 70,1
ἐσχάρα = Fahrgestell 21. = Altar 59
Eurykleia 36. 58,1
ἐξώστης (Balkon) 83
Exostra. Eretria 81–83. 90. Delos 83 bis 85. mehrere 85. bildlich 89. 90. bei Pollux = Ekkyklema 86. 90

Fierfluß. Gallische Straße am – 79
Fora. Schauplatz für Spiele 34,1

Gang zur Orchestramitte 107
Geleise. Auf Felswegen 74. künstliche (Taygetos, Doliana) 75. durch Gebrauch entstanden (Pompeji, Peloponnes) 74. auf ‚heiligen' Straßen 75. 76. in Griechenland nicht geregelt 78. in Gallien straßenbautechnisches System 79 f. auf Römerstraßen keine 80.
Geleiseschienen. Führungssysteme 68 f. Hölzerne 20. 26. 69. 70. 72. 74. 83. 85. in Bergwerken 68. Metallene für Tür 78. angebliche für Trans-

port 71. 72. Steinerne mit Führungsrille. Eretria 81–83. Sparta 5–10. 12. 13. 18. zu vermuten am Diolkos 21. 73. in Megalopolis 26
Göttersprechplatz. Delos 85. Eretria 82. 85
Grabreden auf spartanische Heroen 27. 29. 45. 49
Gymnopaedien in Sparta 33

ἁλουργίς des Satyrs 92,2
ἁμαξόποδες (Stützen) 22,2
Hebebäume, eiserne 71 f.
Helepolis Alexanders d. Gr. 20. 21,1
Hemikyklion 86. 90
Hemistrophion 90
Herakleen in Delphi 55
Hermes der Rinderdieb als Selbstfahrer 86 f.
Hintergrundsforderung 52
Hintergrundsprospekt. Leinwand 51. Fels und Wald 104. Himmel 82 f. teilbar als scaena ductilis 6,1. Siehe auch Proskenionfront
Holzpodium (Pulpitum), abnehmbar. Megalopolis 24,1. Rhodos 24,1. Sparta 45. 48. 49. 50
Holzskene. Urform (Jahrmarktsbühne) 51 f. Privattheater (Tarent) 51,1. 52,1. Eintagsbühne des Kleomenes 54. – Umwandlung in Stein 51. Vgl. I, Athen, Delos, Delphi, Gytheion, Kalymna, Pergamon, Rom, Sparta
ὑποπόδια für Musiker. Gytheion 60. 62. Kyrene 60,3
Hyposkenion s. Pulpitum
ὑποστυλώματα (Stützen) 22,2

ἴκρια = Musikbühne. Gytheion 60 bis 62
Innenszenen. In geöffneter Bühnenwand (Schiebewände) klassisch 87 bis 89. In „Skenai" und Thyromata hellenistisch 85. Auf Ekkyklema 89

Kaisareia in Gytheion 57 f.
κανόνες = Pfosten 22. = Schienen 69
καταβλήματα (Kulissen) 83,1
Keramik bei spartanischer Rollskene 14
Klinen rollbar 86. 87
κλινίς (rollbare Theaterkline) 86
Koilon. Frühform mit Erdstufen Delphi, Delos 56. Sparta 32. 35. Holzsitze in römischem Theater (Nemi) 52,1. – Steinern Delphi 57. Sparta 10. 16. 17. 35. 36
Komödie Neue 35. 91
Konstantinopel. Säulentransport am Eisernen Tor 71 f.
Korinth. Isthmosdurchstich 73,1. Thermen des Eurykles 36

Lakedaimon, Statue der – 40. 41,1. 42. 50
Lattenzaun, monumental nachgeahmt 43
Leonideien in Sparta 28. 29,1. 37. 41. 44
Lityerses (Satyrspiel) 92,1

maenianum (Balkon) 83. 84
Magnesia a. M. Satyrspiel 91
Markttore 43
Maskenkasten 95
Mastschuhe 23,2
Medea, Wagen der 82
Mimos 35. 36. 48. 52,1. 53. 86. 91
Mosaikbild eines Hirten (Baum) 101
Musikbühnen 51. Delphi im Stadion 54 f. 57. Gytheion auf der Agora 60–62. Kalymna im Apollonbezirk 63. 64. Im römischen Circus 65 f. Auf Relief von Arriccia 62. Vgl. auch Proskenion
Mysterienwagen 77 f.

Nymphaeum s. I, Sparta
Nymphen beim Satyrspiel 104 f.

Odilienberg im Elsaß 74,1. gallische Straße 79

Orchestra, Spiel in der – 82 f. 91 f. 107. = circus bei Polybios 65
Orpheus im Satyrspiel 103 f. des Aristias 106,3
Oscillum (nicht Vollmond) 104,1

παλαιαί 82. 91. 107
Panathenaeenschiff automatisch fahrend 70,1
Pantomimos 34,1. 61. 86
Paraskenien. Delos 84 f. Eretria 81.
Periakten 24,1. 83. 90
Phaidra auf Klinis (klassisch), auf Ekkyklema (hellenistisch) 89,1
Phlyakenbühne 53. 66
Pinakes am Proskenion. Athen 98. Delos 62. 85. Gytheion 61. Sparta 23. Vgl. Weihebilder
Pithoi im spartanischen Theater 13
Pompeji. Forum als Platz für Spiele 34,1. Geleise im Pflaster 74. 80
Privattheater. Tarent im Park 51,1. 52,1. Auf attischer Oinochoe 52. des Kleomenes 54. des Sulla 52,1. In Nemi 52,1
Pronomosvase 97
proscaenium = Theaterbühne 66
Proskenion. Entstehung aus Musikbühne 50.54. 57. 62. 65. Delos 83. Delphi (für Musik) 54. Ephesos 18. 22. Eretria Umbau 81. hölzern 83. steinern 83. Kalymna (für Musik) 63. Oropos 64. 85. 99. Pergamon hölzern 18. Sparta steinern, hellenistisch 35. hölzern rollbar, augusteisch 18. Frontgestaltung 22 f.
Proskenionfront. Mit Weihepinakes 98. 99. Als Spielhintergrund mit Vorhang verhängt 107. mit Kulissen 93. als Felswand 97. 104. praktikable Baumkulisse vor der Auftrittstür 97–99. 101. 103. 104. Göttererscheinungen am oberen Rand 104. – Auf Reliefs dargestellt beim Satyrspiel 97. 103 f. Homerapotheose 107. mit Tänzerinnen 107
Protemenisma (Vorbezirk) des spartanischen Chalkioikosbezirks 31 f. 49 f.
Psyche als Satyrliebchen 97
Pulpitum. Hölzern 24,1. 45. 48 f. Steinern 48. 61,1. Fehlend in Stobi 46,1
Pythien in Delphi 54 f. Zugabekonzert des Satyros 55

Räder. Walzenförmig (tympana) 20,3. Eretria 81. Sparta 20. Mit linsenförmigem Rand 70. Maße bei Rollskene 21. bei Belagerungsmaschinen 21,1
Radkränze 9. 21. 68. 69. 73. 75
Reisewagen, gallische, bei den Römern 78 f.
Reitoi (Salzseen bei Eleusis). Brückeninschrift 76 f.
Reliefs. Borghesische Tänzerinnen 107. Dolonrelief 101. Euripides und Skene 95. 96,1. 100. Homerapotheose des Archelaos 107. Menander und Glykera-Skene 96,1. 100. – Satyrspielreliefs Typus Rom Konservat. Palast 93 f.; Ince Blundell Hall 103 f.; Budapest, einst Hartwig 105. – Telephosfries 101. Wandreliefs in Lykosura (Polybiosehrung) 98,1. Weihrelief an Götterpaar München 101. – Römische dekorativ nach griechischen Weihebildern 102
Rhodos. Sophokleische Trilogie 107,1
Rollskene. Sparta 6. 18 f. Megalopolis 24 f.
rotae radiatae (Speichenräder) 20,3

Satyrchor 100. 103
Satyrn. Archaisierend phliasisch (Sositheos) 92,2. mit Halurgis (Sophokles) 92,2. musisch gebildet 92,2. 96,2. 105,1. Freier von Königstöchtern 96 f. Schüler des Orpheus 103 f. 105 f. mit Fuchspelzmütze 106. zum Tanz antretend 95. im Typus der Statue von Lamia 101. 103

Satyrspiele. Sophokles 87. 92,2. Euripides 92,1. Sositheos 92,1.2. Blüte in hellenistischer Zeit 91. 92,2. in der Orchestra gespielt 82. 91. 93. 108 f. auf Weihebildern von Dichtern 99. 100
scaena ductilis 6,1. versatilis 67
Schallwände 61 f.
Schiebewände der klass. Bühne 87. 88. 89
Schienen s. Geleiseschienen
Schlittenkufen für Transport 72
Sikinnis 92. 105
Silen als Schiedsrichter 105 f.
siparium (Vorhang) 51
Skenai = bemalte Felder, den Thyromata verwandt 85
Skene = Musikbühne 63. 64. 65 f.
Skene Personifikation der Bühnenkunst 95. 96,1. 100. Glykera als – 96,1
Skenengebäude, römische. Gytheion 61,1. Sparta 48,50. Stobi 46,1. Vgl. auch Holzskene. Rollskene
Skenothek. Sparta 6. Aufbau 10 f. 15. 17. 19. gestempelte Mauerziegel 11. 49. 50. gleichzeitig mit Steinkoilon 16. Brandschicht 13 f. Wiederverwendung 37. 46. 49. – Megalopolis 11. 17. 18. 26
σωλῆνες (Rillenschienen) 69. 70. 74
Soterien in Delphi (dramatische Aufführungen) 56
Sparta. Agora 27. 29. 33. 34,2. Reigenplatz genannt 34. Persische Halle 34,1. Kaufmarkt 34,2. Straße nach Pitane 29,2. 30. 32. 34,2. 49. Heroon der Perserkämpfer 29. 33. – Akropolis 29. 30. Weg zur – 32. Bezirk der Athena Chalkioikos 30. 31. Protemenisma desselben 31. 32. wird Zuschauerraum 32. 33. dann Theater 35
Spurbreiten von Wagen 74,3. 75. 76. 78
Spurnagel bei Bergwerkskarren 68
Stadion. Musikbühne im delphischen – 54 f. 57. Tore 43
Stempel. Arretinischer 15. Skanothekziegel 11. 49. 50
Straßenbautechnik 76,2.3. 78. in Gallien 79 f.
Stropheion 86. 90
σύμφραξις (Aufschlagen einer Holzbühne) 63,2. Vgl. 55
συμφωνίαι (Musikbande) 60. 65

Tarsos. Satyrspiele 91
θέατρον = Schau-Platz 33. 34. 58. 59,1. 60. = Schau, Aufführung 63,1. 64
Teos. Satyrspiele 91
Thersilion in Megalopolis 25 f. 27
Thüren. Klassische Bühne 88. hellenistische 85
Thymele 57. 64
θύραι μιμικαί 60. 61
Thyromata. Ephesos 18. 22. Eretria 83. nicht klassisch 88
Transport. Kolosse (Ägypten und Assyrien) 72. Wasserverwendung 13,1. Porphyrsäule (Konstantinopel) 71. Schiffe (Diolkos) 21. 73. Durch Menschenkraft oder Winden 23. Wege in Steinbrüchen 72. 73. 75
τράφηξ (Fahrgestell) 21 f.
Treppchen, bewegbar 23. 51. 84
tympana (Scheibenräder) 20,3

Vorhang. Hintergrund 51 f. 107. Teilvorhang bei Eröffnungsgruppen 88. Römischer 51

Weihebild. Pronomosvase 97. Eines Schauspielers (Herculaneum) 97. Athenischer Satyrspieldichter 97 f. 100. in Relief umgesetzt 102. 103. mit Euripides 95. 96,1. 100. mit Menander 96,1. 100
Widderschildkröte des Hegetor 20. 23
Winden 23

III. Namen.

Aischylos' Agamemnon, Choephoren 87
Agathon, auf rollbarer Klinis dichtend 86. 89,1
Alexander d. Gr. Satyrspiel in seinem Lager 91
Alkibiades 52
L. Anicius. Musikaufführung im Circus 65 f.
Antiochos Epiphanes, mit Musikbande 60,2
C. Antonius. Römische Prunkbühne 66
Apollonius von Tyana in Sparta 36,1
Aratokritos, Stifter in Kalymna 63 f.
Aristias, Pratinas' Sohn. Satyrspiele 106,3
Aristophanes' Acharner, Thesmoph. 86. 89
Aristophanes (Grammatiker) 89,1
Augustus 36. 50. 58,1. Altarbild des – 59

Biton (Poliorketiker) 20 f.

Q. Catulus. Römische Prunkbühne 66
C. Claudius Pulcher. Bühne mit Illusionsmalerei 66

Demetrios Poliorketes auf Proskenionpinax 98
Dionysios d. Jg. von Syrakus. Automobilerfinder 70,1

Euripides' Hiketiden 87. 88. Hippolytos 89,1. Ion 88. Orestes 88. Satyrspiel Theristai 92,1
Euripides, auf rollbarer Klinis 86. 89,1. mit Skene auf Relief 95. 96,1. 100

Flavius Agesilaos, Stifter in Sparta 40 f.
T. Flavius Charixenos, Stifter in Sparta 28. 40. 41

Glykera des Menander als Skene 96

Harpolos, im Satyrspiel verspottet 91
Hegetor von Byzanz (Poliorketiker) 20. 23
Herodes Attikos. Odeion 57,1. Panathenaeenschiff 70,1

Julia. Altarbild der – 58,1. 59
T. Julius Agesilaos, Stifer in Sparta 28. 40. 41. 42
G. Julius Eurykles, Erbauer des Theaters in Sparta 36. 50. Spiele für – 58,1

Kallikrates, Patronom in Sparta 11

Lakon, Sohn des Eurykles 36. 58,1
Leonidas. Grab 27 f. 30. 33. 49. Heimholung der Gebeine 27,2. Vgl. II, Agone

G. Maenius, Erfinder des Balkons 84
Menander mit Glykera-Skene auf Relief 96,1. 100

Nabis von Sparta 35. 50
Nero. Isthmosdurchstich 73,1

Pausanias, Feldherr von Plataeae 27 f. Tod 29 f. 33. Grab an Straße nach Pitane, nicht auf Akropolis 29. 30. 49. Sühnestatuen am Chalkioikosaltar 30. 31
Pausanias, Enkel des vorigen 27,2
Periander von Korinth. Isthmosdurchstich 73
Perseus in Tanzparodie 53
Pompejus. Steintheater in Rom 66

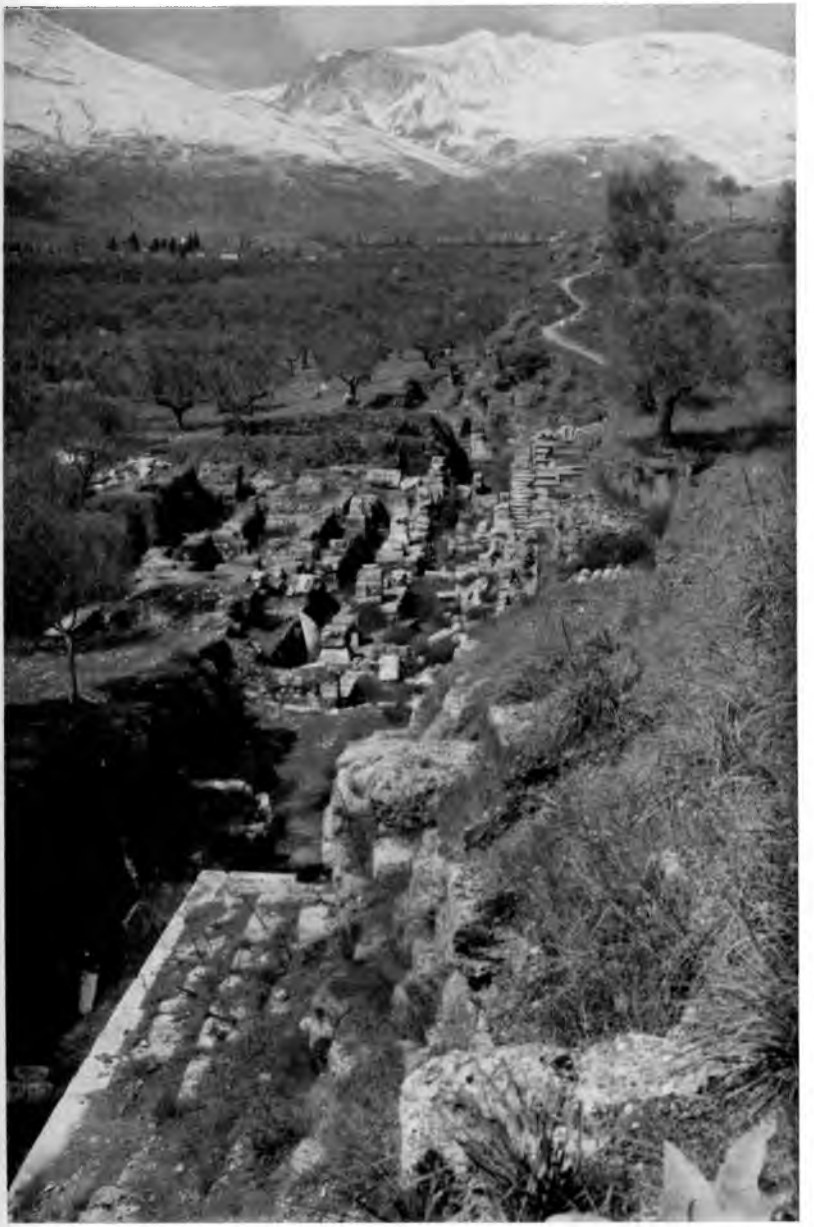
Satyros, Flötenspieler und Kitharode 55
Scaurus. Dreistöckige Prunkbühne 66
C. Scribonius Curio. Rollbares Doppeltheater 66
Sophokles' Ichneutai 87. Satyrspiel 92,2. 96,2. Satyr auf Grab 92,2
Sositheos, Alexandrinischer Tragiker und Satyrspieldichter 92,2

Teisimachos, Zimmermann in Delphi 54 f.
Tiberius. Altarbild des – 58,1. 59
Titus. 41. 50. Vollender der Schauwand in Sparta 42. Standbilder darauf 42

C. Umbricius, Sigillatatöpfer 15

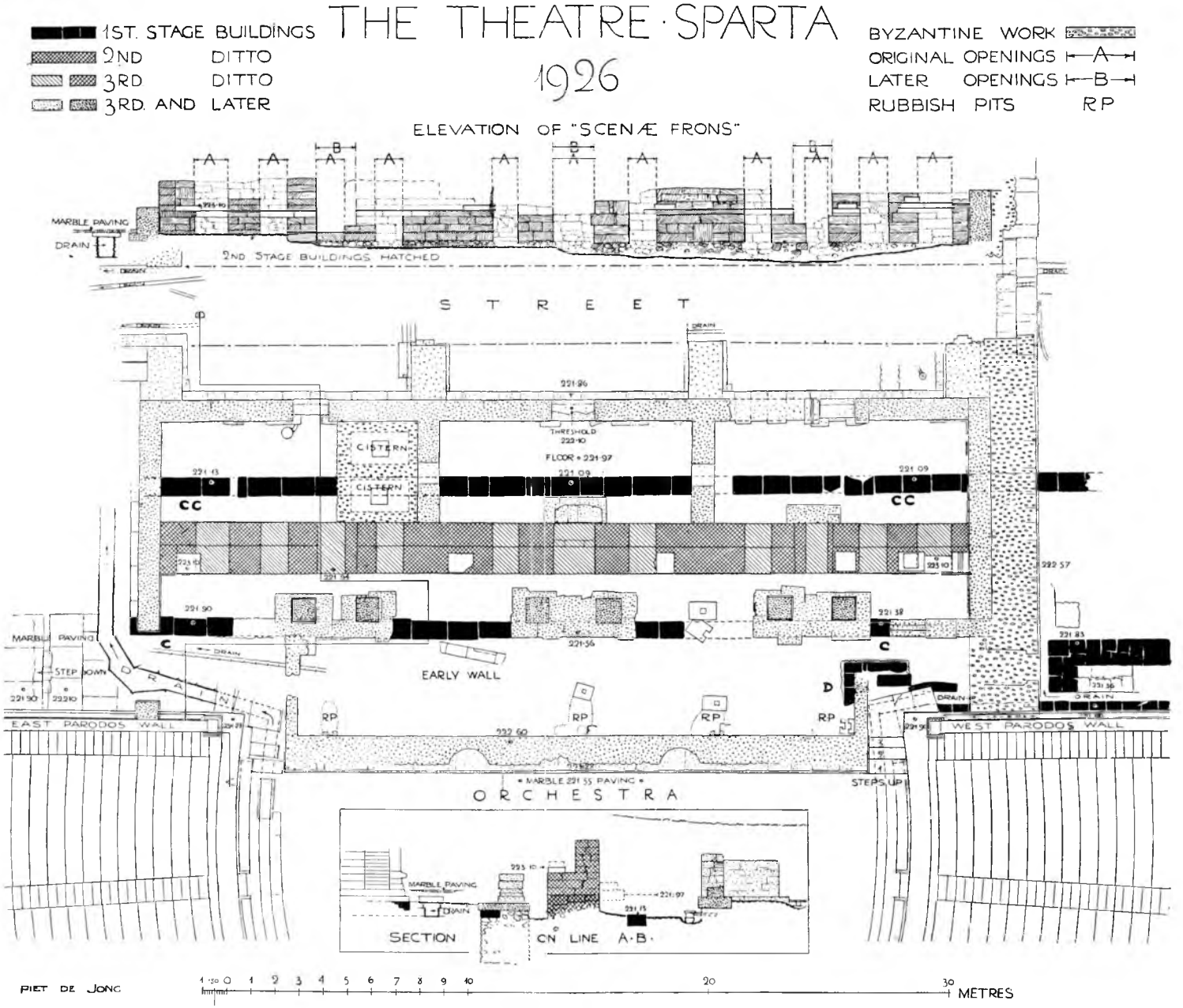
Vespasian 37. 50. Beziehungen zu Sparta 39,1. Stifter der Schauwand 38. 39. Standbilder darauf 39. 41
Volusia Cornelia, Stifterin am Theater in Nemi 52,1

Für freundliche Mitteilungen und Hilfen bin ich zu Dank verbunden
H. Dragendorff 14,1
F. M. Feldhaus 68,1
S. Fuchs 105,2
E. Kirsten 29. 34,2. 36,2 39,1. 40. 57,2
G. Oikonomos 5
A. Rehm 70,1
B. Saria 46,1
K. Watzinger 93,1
W. Weyhe 5. 12. 18. 21,2. 39. 44
R. Zahn 14,1

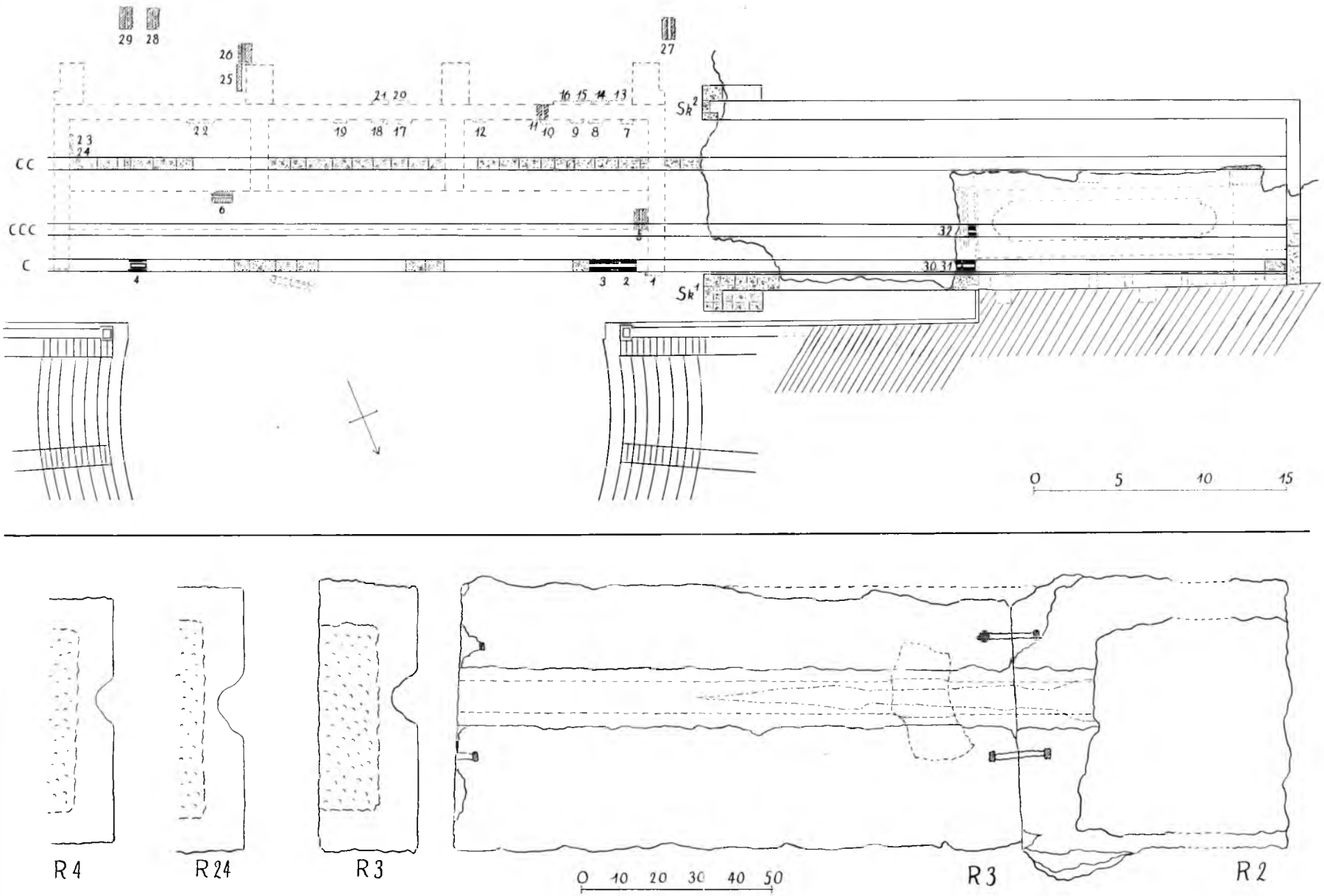


Das Theater zu Sparta, von Osten gesehen

B.S.A., Vol. XXVII. (1926), Pl. XXVII.



Excavations at Sparta. The Theatre: General Plan of Stage and Elevation of *Scenae Frons*.



Oben: Geleise der Rollskene (C, CCC, CC). Lagen der Rillensteine (1–32). Plan der Skanothek (Sk^1, Sk^2). – **Unten:** Oberansicht und Profile von Rillensteinen

a) Vordergeleis. Rillensteine 2/3 (A), später überbaut (B, C).
Nach BSA 26, 148, Abb. 12

b) Vordergeleis. R 30/31 von Süden gesehen.
Links Nymphaeums-, oben Skanothekwand

c) Wasserrinne vor Nymphaeums-Ostwand.
Darunter Mittelgeleis R 32.
Rechts Vordergeleis R 30/31

Privatbühne auf einer attischen Oinochoe. Athen, Sammlung Vlastos

Weihebild eines siegreichen Satyrspieldichters
Relief im Konservatorenpalast in Rom

a) Orpheus und die Satyrn. Jnce Blundell Hall

b) Aus einem Satyrspielrelief. Budapest, einst Hartwig