

## ZUR KOMPOSITION DER ALTATTISCHEN KOMOEDIE

---

### I.

Die beiden Grundelemente der altattischen Komödie, Agon und Iose, burlleske Szenen, die in Zielinski und Poppelreuter ihre Interpreten gefunden haben, hat H. E. Sieckmann einer erneuten Prüfung unterzogen<sup>1</sup>. Noch nicht genügend beachtet scheint mir zu sein das Verhältniss dieser Kunstformen zu dem βωμολόχος, der lustigen Person, die zu allem, was geschieht oder gesagt wird, die komische Folie darstellt, alles ironisirt, sich selbst nicht ausgenommen. Zielinski selbst fand eine solche Rolle im Agon vertreten<sup>2</sup>. Er sah, dass fast überall den beiden Kämpfern eine dritte Person beigegeben war, die ihre Debatte mit witzigen Zwischenbemerkungen begleitete. *Duobus litigantibus tertius gaudet*. Ueber das ἦθος dieser Rolle hat er sich des näheren nicht ausgesprochen. Mir scheint, dass durch eine genauere Verfolgung dieses πρόσωπον ein eigenthümliches Licht auf die gesammte Komposition der altattischen Komödie fällt.

Folgende Leitsätze setze ich meinen Ausführungen als γνώμονας voraus:

I. Die Wirksamkeit der Rolle des Bomolochus erstreckt sich über den eigentlichen Agon hinaus auf alle jene Szenen, die sich um ihn gruppieren und mit ihm gleiches Wesen und gleiche epirrhematische Komposition haben.

II. Ebenso ist diese Rolle zu fassen in dem Prolog der betreffenden Komödien, mit dem sie in einem organischen Zusammenhang steht. Der aristophanische Prolog fliesst aus der innersten Anlage des Spiels und ist weit davon entfernt, ziel-

---

<sup>1</sup> De comoediae atticae primordiis. Göttinger Diss. 1906.

<sup>2</sup> Gliederung der altatt. Kom. p. 116.

loser Wahl oder einer Beeinflussung durch die Praxis der Tragödie<sup>1</sup> sein Leben zu danken.

III. Die Beobachtung der Komposition des Prologs und der Stellung des Bomolochus in der Oekonomie des Stücks trifft mit den Ergebnissen von Zielinski und Poppelreuter zusammen und führt zu weiteren Konsequenzen.

Da ich an anderer Stelle<sup>2</sup> versucht habe, die Rolle dieser lustigen Person aus den aristophanischen Komödien herauszuheben, beschränke ich mich hier auf die Resultate und einige Zusätze zu dem dort Gesagten.

In dem *Wespen* agon vermisste Zielinski eine solche Rolle. Die Ausnahme ist nur scheinbar, da Xanthias wohl bei der Debatte im engeren Sinn schweigt, sonst aber überall dieses Amtes waltet. Er haranguiert zusammen mit einem Mitsklaven durch klownhafte Spässe, die weder mit dem Stück noch untereinander zusammenhängen, und durch persönliche Anzapfungen das Publikum. Der Mitsklave ist *πρόσωπον προτατικόν*. Xanthias dagegen ist prologus des Stückes und Lustigmacher. Seine Witze und lustigen Geschichtchen sind nicht mit dem Maasstab der Logik zu messen; so ist 179 sqq. zu Unrecht von van Leeuwen als ein intempestive commemoratum verdächtigt worden. Eher möchte man demselben Gelehrten beipflichten in der Zuweisung von 187<sup>b</sup> sqq. an Xanthias, der einen ganz ähnlichen Witz auch 205 sq. macht. Wenn aber hier dem Sprecher Philokleon unter dem Bauche des Esels scheint

<sup>1</sup> Das ist die Meinung von Frantz, *De comoediae atticae prologis*. Strassb. Diss. 1891. Dessen Ausführungen halte ich, soweit sie die alte Komödie angehen, für verfehlt. Die skurrilen Szenen wird jetzt nach Poppelreuter niemand mehr für ein jüngeres, der Tragödie entlehntes Element halten (p. 3) Falsch ist, dass beide Sklaven in *Wespen* und *Rittern* nach dem Prolog verschwinden (p. 11). Wie aus der *Parabase* die Komödie erwachsen konnte, ist mir ganz unverständlich (p. 4 sqq.). Positiv ist das Hervorgehen von Prolog und skurrilen Szenen aus der Tragödie durch nichts bewiesen. Denn dass sich hier vor allem Parodierung der Tragödie findet, hat seinen einfachen Grund in dem Charakter dieser beiden Theile, der dem Wortwitz, auch wenn er garnichts mit dem Thema zu thun hat, Gelegenheit zur Entfaltung giebt. Gut beobachtet ist (p. 5), dass oft in dem Prolog die ganze Handlung beschlossen ist. Das wird aus dem Wesen des Spieles zu erklären sein, kann aber nicht für tragischen Ursprung sprechen.

<sup>2</sup> *De personarum antiquae comoediae atticae usu atque origine*. Giessener Diss. 1905 p. 55 sqq.

ὁμοιότατος κλητήρος εἶναι πωλίῳ,

so ist das παρ' ὑπόνοιαν aus der Sphäre des Alten heraus gesagt, und man muss ebensowenig die griechische Sprache mit einem Wort κλητήρ = asinus clitellarius wie die aristophanische Komik mit einer Vergleichung des κλητήρ mit dem Esel, deren ratio dunkel bleiben müsste, beschweren.

Genau entsprechend ist der Aufbau der Ritter. Der sogenannte Demosthenes haranguirt mit einem Mitsklaven, der mit v. 154 für immer die Bühne verlässt, das Publikum. Er ist prologus und Lustigmacher des Stücks. Man beachte die witzigen ἀπροσδόκητα in der ersten Unterhaltung mit dem Wursthändler (zB. Eq. 167. 176) und besonders 213 sqq. Auf den Einwand des Wursthändlers, ob er denn auch geeignet sei, den Staat zu lenken, antwortet er:

213. φαυλότατον ἔργον. ταῦθ' ἄπερ ποιεῖς ποίει,  
τάραττε καὶ χόρδευ' ὁμοῦ τὰ πράγματα  
ἅπαντα, καὶ τὸν δῆμον αἰὲν προσποιοῦ  
ὑπογλυκαίνων ῥηματίοις μαγειρικοῖς,  
τὰ δ' ἄλλα σοὶ πρόσσεστι δημαγωγικά κτλ.

Der Vers 215 hat Anstoss erregt, und man hat versucht, ihn zu beseitigen oder zu versetzen. Und doch passt ὑπογλυκαίνων nicht zu den verwurstelten πράγματα, sondern grade zu dem δῆμος. Der Vers muss ebenso wie 219, den man auch verdächtigt hat und der das Gesagte zusammenfasst, seine Stelle behalten. Grade das burleske Nebeneinander von eigentlichen und uneigentlichen Ausdrücken bildet ein Hauptcharakteristikum dieser Bomolochusrolle, die hier auch besonders im Agon wirksam ist. In der Scene nach dem Agon sind dem Demosthenes zunächst die Verse 464 und 470 zu geben<sup>1</sup>. Auch hier hat das Verkennen der eigenthümlichen ratio des Bomolochus zu Irrthümern veranlasst, und man hat allgemein, soviel ich sehe, ganz unbegründeterweise den Vers 464 in die Rede des Wursthändlers hineingeschoben. Dem. giebt nach seiner Weise eine Kritik der Worte des Kleon, in denen sich Handwerkerausdrücke

<sup>1</sup> Dass sie der Chor nicht sprechen kann, ergibt sich schon aus der ganzen Rolle des Dem. Zum Ueberfluss hat noch Sieckmann die Zuweisung an D. als nöthig erwiesen (l. l. p. 54 sqq.) durch ein metrisches Gesetz: 1. chorum atticum tantum tetrametros in usu habuisse (scil. in dialogo), 2. scenam positam ante parabasin tantum trimetros pati, 3. nulla in fabula illo ipso loco chorum inveniri.

gehäuft fanden. Er bedauert, dass dabei der Wagenmacher zu kurz gekommen sei:

οἴμοι, σὺ δ' οὐδὲν ἔξ ἀμαζουργοῦ λέγεις;

Nichts weiter als eine lustige Bomolochie, wie eine solche auch den Worten des Wursthändlers angehängt wird, dessen Tropus χαλκεύεται belobigt wird. Mit Oel wird schliesslich der abgehende Wursthändler gesalbt, damit er nicht etwa die λαβάς, sondern nach einem uns wohl jetzt nicht mehr befremdenden Gebrauch des Dichters die διαβολάς fliehen könne. Wenn dann Dem. denselben ermahnt, δάκνειν, διαβάλλειν, τοὺς λόφους κατεσθίειν, so ist durchaus διαβάλλειν zu halten und nicht mit schlechten codices καταβάλλειν zu schreiben, aus demselben Grund, der uns oben die Verse 215 und 219 gegen die Angriffe derer, die alles glatt und eben machen wollen, schützen liess.

Die Oekonomie der Vögel weist einige Aenderungen auf, die die Struktur dieses Dramas straffer erscheinen lassen, ohne das Wesen des Spiels zu berühren. Statt eines Sklaven tritt ein Begleiter auf, schon im Vorspiel mit einer der Parteien des Agons vereinigt. Seine Rolle als prologus und interlocutor ist genau der des Xanthias und Demosthenes entsprechend, nur noch ausgeführter und reichlicher bemessen.

Die gleiche Anlage hatte der Hyperbolos des Platon, wie aus fr. 166. 167 K sehr gut ersichtlich.

Die Lysistrata hat ihren weiblichen Hanswurst in Kalonike, deren Zwischenbemerkungen höchst unparteiisch über Männer wie Weiber niedergehen. Ich hebe hier 535 sqq. aus dem Agon heraus. Auf die Worte des πρόβουλος

σοί γ', ὦ κατάρρατε, σιωπῶ ἔγω  
καὶ ταῦτα κάλυμμα φορούση  
περὶ τὴν κεφαλὴν; μὴ νῦν ζῆφην

antwortet Lysistrata: Ist dieses das Hinderniss,  
παρ' ἐμοῦ τοῦτ' τὸ κάλυμμα λαβὼν  
ἔχε καὶ περίθου περὶ τὴν κεφαλὴν  
κἄτα σιώπα.

Es folgt aber noch eine Fortsetzung:

καὶ τουτονί τὸν καλαθίσκον.  
κἄτα ζαίνειν ζυζωσάμενος  
κυάμους τρώγων  
πόλεμος δὲ γυναιεὶ μελήσει.

Dass hier eine neue Person redet, zeigt nicht nur der vorausgehende Abschluss in Form und Inhalt, sondern auch die Be-

obachtung, dass Lysistrata eine an die Worte des Probulen sich eng anschliessende Konsequenz zieht, das Folgende dagegen eine der Sache fernliegende, komische, parodische Ueberbietung der Spende und der daran geknüpften Folgerung darstellt. Die Zuweisung an Kalonike wird sicher gestellt durch die parallele Anlage des ἀντίπνιγος 599 sqq. Hier wird dem Probulen, ähnlich wie 372 der Chorführer ὦ τύμβε angeredet wird, gerathen, sich begraben zu lassen.

Σὺ δὲ δὴ τί μαθῶν οὐκ ἀποθνήσκεις;  
 Χωρίον ἐστίν, σορὸν ὠνήσει,  
 μελιτοῦτταν ἐγὼ καὶ δὴ μάξω,  
 λαβὲ ταυτὶ καὶ στεφάνωσαι.

Den zweiten Vers, den auch die Scholien so lasen, hat, soviel ich sehe, niemand versucht zu halten. Die zahlreichen Verbesserungsvorschläge haben grade die Pointe gröblich zerstört. Denn ich sehe nicht ein, was hier verderbt sein soll und warum wir mit der neuesten Clarendonausgabe hier ein resignirtes Kreuzlein setzen sollen, wohl aber würden viele der vorgeschlagenen Lesarten den Gedanken an gänzliche Zerrüttung des Textes nahelegen.

Es will ja Lysistrata gar nicht zB. sagen, dass es an der Zeit sei, einen Sarg zu kaufen, sondern jenes, dass alle Bedingungen zum Begräbniss reichlich vorhanden sind. Vor allem ist ein Platz da, daran fehlt es nirgends, einen Sarg wirst du dir leicht kaufen können, den Honigkuchen backe ich dir noch, und zum Bekränzen bekommst du das hier. Man spürt die Variirung, die offenbar beabsichtigt ist. Dass diese Interpretation richtig ist, beweisen die folgenden Worte, die ja auch den Gedanken voraussetzen, dass alles bereit ist:

603 καὶ ταυτασὶ δέξαι παρ' ἐμοῦ  
 καὶ τουτογὶ λαβὲ τὸν στέφανον  
 τοῦ δεῖ; τί ποθεῖς; χώρει ἔς τὴν ναῦν·  
 ὁ Χάρων σε καλεῖ,  
 σὺ δὲ κωλύεις ἀνάγεσθαι.

Hier, wo durch die Ausdrucksweise des Verses 603 das Sprechen einer weiteren Person sicher steht, hat man des Guten gar nicht genug thun können und gleich im nächsten Vers eine γυνὴ β' eingeführt, der man sogar dadurch Kredit zu verschaffen suchte, dass man λαβὲ als Scholion strich und ein neues παρ' ἐμοῦ an das Ende der Zeile setzte. Man weiss, wie albern oft Scholiasten, wie unverständlich oft

Abschreiber in maiorem gloriam coniecturae cuiusdam sind. Von einer solchen γυνή β' ist auch nicht die leiseste Spur zu finden. Vielmehr spricht γυνή α' — und das ist Kalonike — 603—607. Schwieriger ist zu sagen, was denn für Ausstattungsstücke Kalonike noch hinzugeibt. Mit den ταύτας, über dessen Deutung die Scholien schwanken, mögen ταινία gemeint sein, was durch die ähnliche Stelle Eccl. 1032 empfohlen wird. Es liegt aber nahe, auch an Thätlichkeiten (πληγάς) und bei dem folgenden Vers etwa an einen erneuten Wasserguss zu denken, was auch die Entrüstung und Drohung des πρόβουλος gut motiviren würde.

Frösche und Plutus zeigen das gewohnte Bild: Herr und Diener eröffnen das Stück, dem letzteren fällt die Rolle des Spassmachers zu. Ja die Eingangsverse des ersteren Stücks lehren uns, dass der Sklave, der dem auf irgend ein Abenteuer ausziehenden Herrn das Gepäck trägt und schlechte Witze reißt, eine typische, der attischen Bühne durchaus gewohnte Figur ist. Wir müssten das auch ohne dieses ausdrückliche Zeugniß aus der aristophanischen Komödie schliessen, und die Entwicklung der Rolle liegt deutlich vor uns. Wie immer bisher, erlischt sie nach der Parabase, eine auffällige Erscheinung, für die wir den Grund noch einsehen werden. Der Dionysos vor der Parabase ist in seinem etwas an den Poltron gemahnenden ἦθος deutlich abgehoben von der Bomolochus-Rolle des X., die in gewohnten Bahnen geht. Ich hebe nur den Vers 308 heraus, wo X. auf die Aussage des Herrn, er sei vor Furcht erbleicht, sagt: ὀδὶ δὲ δείσας ὑπερπυρρίασέν σου. Wer hier errötete vor Furcht, ist in alter und neuer Zeit viel gefragt worden. Die Scholien lassen einen Blick thun in die Polemik des Demetrius Ixion gegen Aristarch, wie oft auch anderwärts. Vulgata opinio scheint zu sein, der Dionysospriester, der 10 Verse vorher genannt ist, sei gemeint. Von ihm weiss Kock, dass er ex officio ein weingerötetes Gesicht haben muss. Ich zweifle nicht, dass der πρωκτός des Dionysos gemeint ist, dem hier etwas Menschliches, allzu Menschliches passirt, wie gewöhnlich den aristophanischen Helden im Augenblick der Gefahr. Πυρρός wird das gedachte Kind der Furcht auch Eccl. 1061, Equ. 900, Eccl. 329 genannt, und selbst Hippocrates mahnt von ihm (progn. p. 40, 9) ὑπόπυρρον ἔστω καὶ μὴ λίην δυσώδεις. So befindet sich der den Herrn desavouirende πρωκτός in einem komischen Gegensatz der Farbe zu dem Gesicht desselben.

Dasselbe Bild im Plutus. Man sieht an Beispielen wie 160—180, 189 sqq. sehr hübsch, wie Kario die ernstesten Bemerkungen des Herrn durch seine Bomolochie würzt. Es ist nicht des Dichters Schuld, der das ἦθος beider Rollen auf das genaueste von einander abgehoben hat, wenn wir hier in den Ausgaben beiden sowohl Schimpf als Ernst zugemessen sehen. Dem lästigen interlocutor wünschen die Choreuten 279

διαρραγείης, ὡς μόθων εἶ καὶ φύσει κόβαλος.

Dennoch weisen diese beiden Komödien wesentliche Aenderungen auf, die uns zeigen, wie die alte, typische Oekonomie des Spieles allmählich zersetzt wird. Wir erwarten, dass die Hauptperson in einen Streit verwickelt wird, in dem dem Sklaven oder Begleiter Gelegenheit geboten ist, seine Bomolochusrolle fortzusetzen. Er fehlt in keinem der beiden Stücke, aber in den Fröschen kommt er erst nach der Parabase, wo dem Xanthias sein Stündchen geschlagen hat und, wie sich noch zeigen wird, eine veränderte Oekonomie des Spieles eintritt, im Plutus sehen wir zu unserem Erstaunen grade im Agon den Kario nicht, an seiner Stelle einen tertius, den Blepsidemos, dessen Rolle jedoch nur ganz schwach angedeutet ist.

Bei den bisherigen Analysen haben wir mit Absicht nur einige bestimmte Komödien herausgegriffen und auch von diesen nur die ersten Teile bis zur Parabase berücksichtigt. Dieses Verfahren wird sich durch eine recensio der noch übrigen jetzt rechtfertigen.

Mit Absicht haben wir auch den Frieden unberücksichtigt gelassen, da er eine von den bisher betrachteten Stücken grundverschiedene Anlage aufweist. Darüber kann freilich kein Zweifel sein, dass das Vorspiel mit seinen 2 Sklaven, deren einer prologus ist, mit seinen klownhaften Spässen usw. aufs Haar den Anfangsscenen der Ritter und Wespen gleicht. Doch damit ist die Aehnlichkeit erschöpft. Der prologus bleibt nicht auf der Bühne, er begleitet seinen Herrn nicht bei seiner Himmelfahrt, ja das ganze Vorspiel steht mit der Oekonomie des folgenden Stücks in absolut keinem Zusammenhang. Müssig ist die Frage, ob der Diener, der nach der Parabase auftaucht, der οἰκέτης α' oder β' ist. Der Dichter braucht einen Diener des Trygaios und findet ihn, gleich viel, ob er einer jener beiden oder vielleicht ein dritter ist. Man würde jedoch weit fehlen, wenn man glauben würde, Bomolochie gehe deshalb diesem Stücke ab. Handelte es sich bei den bisher behandelten

Dramen darum, dass eine Nebenperson eine ernst zu nehmende Aktion oder Debatte glossirte, so finden wir hier, und damit treten wir in eine neue, völlig und grundsätzlich von der bisher betrachteten Praxis verschiedene Oekonomie des Stückes ein, die Hauptperson selbst als den Bomolochus, an den die Aussenwelt, die ernst genommen sein will, herantritt, um ihrer Maske entkleidet zu werden. Schon in der ersten Scene mit dem Sklaven erkennt man deutlich, dass nicht dieser, sondern grade Trygaios der Bomolochus ist, an den Fragen gestellt werden zu keinem anderen Zweck, als dass er Gelegenheit zu grotesken Antworten habe. Ebenso steht es mit der Unterredung mit den Töchtern. Man vergl. v. 96 sqq. 107 sq. 119 sqq. 137 sqq. 142 sq. [dieser Vers ist zu denen zu zählen, die das Tragen des Phallos durch den Schauspieler beweisen] 145. Parodie der Tragödie, Obscönitäten und witzige ἀπροσδόκητα mischen sich hier in seltsamer Weise. Der folgende komische Monolog ist mit den gleichen Ingredienzen gewürzt. Beachtenswert darin ist die Wendung zu den Zuschauern am Anfang und die Apostrophirung des gefährlichen χέζων ἐν Πειραιεῖ παρὰ ταῖς πόρνας. Derartiges fiel ja grade bei den bisher behandelten Stücken der Nebenperson zu und musste ihr bei ihrem Verhältniss zum Spiel zufallen. Eine komische Zerstörung der Illusion schliesst die Scene (v. 173 sqq.):

οἷμ' ὡς δέδοικα κοῦκέτι σκώπτων λέγω,  
 ὦ μηχανοποιέ, προσέχε τὸν νοῦν ὡς ἐμέ,  
 ἤδη στρέφει τι πνεῦμα περὶ τὸν ὀμφαλόν,  
 κεί μὴ φυλάξει, χορτάσω τὸν κάρθαρρον.

Dem Hermes tritt er zunächst als Dümmling entgegen, und der Witz, μιανώτατος als seinen Namen zu nennen, weil ihn H. so angededet, wäre eines Eulenspiegel würdig 186 sq. Das Gebahren des Πόλεμος begleitet er mit Bemerkungen a parte, die die Worte dieses ἀλαζών unterstreichen oder ins Lächerliche kehren. Vgl. 238 sqq.<sup>1</sup> 244. 248. 251. 253. 257. 258 (der mit

<sup>1</sup> Diese Verse haben zu den absurdesten Erklärungen Anlass gegeben. Der Πόλεμος wird genannt 241 ὁ δεινός, ὁ ταλαύρινος, ὁ κατὰ τοῖν σκελοῖν. . . . . Man hat erklärt qui ad affligenda crura tendit, oder ein ἐστώς, βεβηκώς ergänzt oder κατὰἔ gelesen und an den lahmen Tyrtaios gedacht (1). Der Wahrheit näher kam van Leeuwen, der τιλῶν ποιῶν ergänzte. Es ist aber vielmehr τιλῶν dazu zu denken, und der Witz beruht auf der oben geschilderten Wirkung der Furcht,

G. Hermann und fast allen Editoren dem Trygaios zu geben ist) 271 sqq. 285 sqq. Zweimal findet wiederum die gewohnte Haranguirung der Zuschauer statt, die ὦ πονήρ' ἀνθρώπια angeredet werden 263 sqq. 276 sqq. Zu deren Belustigung dient auch 289 sqq. Die Parodos behandelt kein anderes Thema als die Frage, ob der Chor tanzen darf. Die Schlussrede des Trygaios zeigt die üblichen ἀπροσδόκητα eingestreut. Mit dem Erscheinen des Hermes beginnt wieder eines jener Duette zwischen Sprecher und Bomolochus, wie sie uns diese Komödie zum ersten Male zeigt. Dem ἀπόλλωλας des Gottes hält er lächerliche Einwendungen entgegen 364 sq. 363. 369. 374. Ihm gehört auch grade 402 ohne Zweifel, wie auch die Scholien als selbstverständlich annahmen: παρ' ὑπόνοιαν. ἔπαιζεν δὲ ὡς τοῦ Ἑρμοῦ χαίροντος ταῖς κλοπαῖς. Dem Hermes will er schliesslich die tolle Geschichte von den Intriguen des Helios und der Selene aufbinden 406 sqq. Ueber die Vertheilung der Verse 433 sqq. sind die Kritiker getheilter Ansicht. Die Scholien bemerken sehr gut: δύο πρόσωπα ταυτὰ φησιν, ὧν ὁ μὲν εὐχεται, ὁ δὲ ἕτερος ἀκόλουθα τῇ εὐχῇ καταρῶμενος λέγει. Durch die Untersuchung von Sieckmann steht fest aus metrischen Erwägungen, dass der Chor, der ja auch reichlich durch seine Thätigkeit in Anspruch genommen ist, nicht an den Versen Theil hat. Denn sein κορυφαῖος spricht nicht in jambischen Trimetern. Die Meisten (Dobree, Zielinski, Mazon u. a.) legen nun die Worte des Scholiasten sehr gekünstelt so aus, als spreche Hermes zu jedem Fluch des Trygaios die ersten Worte gleichsam als Thema. Dadurch ist die Ausdrucksweise hier unnatürlich zerrissen worden, besonders im Vers 445. In der Vertheilung von van Leeuwen, die auch die Clarendonausgabe hat, vermag ich irgend welche ratio überhaupt nicht zu erblicken. Beer liess gar den Trygaios alles von 431 bis zu dem Iuchhe in Vers 453 sprechen<sup>1</sup>. Man hätte die treffende Bemerkung des Scholiasten nicht ignoriren dürfen, nur geht sie dahin, dass Hermes das vollkommen ernst gehaltene Gebet spricht und um Wohlfahrt, Segen und Frieden bittet, wie ja auch die Choreuten es gewünscht hatten (v. 428 sqq.). Trygaios dagegen verwünscht als lustige Folie dazu alle die, die das Gegen-

die auch diesem schreckhaften Helden hier παρ' ὑπόνοιαν zuletzt angehängt wird. So scheinen es auch die Scholien verstanden zu haben.

<sup>1</sup> cf. Sieckmann l. l. p. 55 sq. Beer, Zahl der Schauspieler b. A. p. 157.

theil betreiben. Er fällt auch 439/40 mit dem bei der Bomolochie fast stehenden Eingang  $\mu\acute{\alpha}$  Δία oder  $\nu\eta$  Δία ein. Bei der durchsichtigen Struktur der Stelle kann kein Zweifel sein, dass dem Hermes 433—438 zu geben ist und dem Trygaios die parodische Fortsetzung, die ja durchweg komisch gehalten ist.

Wohl zu beachten ist, dass Trygaios sich mit der Sache selbst gar nicht zu schaffen macht. Er legt erst Hand an, von dem Chor ausdrücklich aufgefordert 469. Aber es ist auch danach. Fortwährend stösst er auf komische Widerstände, die auch durch ein entsprechendes Spiel mögen zum Ausdruck gekommen sein. Ansprechend ist die *παρεπιγραφή*, die Mazon zu den Versen 470 sqq. des Trygaios giebt: Trygée veut faire du zèle, il saisit une corde, tire avec une ardeur affectée, et, en s'arc-boutant, heurte du pied un choreute. Il chancelle et tombe<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Essai sur la composition d. c. d. A. p. 85. van Leeuwen wird durch die molestissima quaestio beunruhigt, quomodo Trygacus et Mercurius, qui ante Iovis aedes versari iam finguntur, una cum choreutis fune protrahere possint Pacem ex antro terrestri, und kommt zu einer ganz grundlosen, dem Text (469) gradezu zuwiderlaufenden Versabtheilung. Die Stelle 479 sq. bereitet der Interpretation Schwierigkeiten. Trygaios sagt:

ἀρ' οἶσθ' ὅσοι γ' αὐτῶν ἔχονται τοῦ εὐλου,  
μόνοι προθυμοῦντ'. ἀλλ' ὁ χαλκεὺς οὐκ ἔφ.

Niemand wird wohl mehr in dem χαλκεὺς mit Zielinski Kleon sehen, der 648 sqq. als tot vorausgesetzt wird. Diese Annahme stützt sich nur auf ein völliges Verkennen der Stelle Eq. 461 sqq., von der wir oben gesprochen haben als einer unbefangenen Bomolochie des Demosthenes, der die schönen Schmiedeausdrücke des Wursthändlers belobigt. Auch bei dieser unmöglichen Interpretation bliebe das Verhältniss des Kleon und der Gefangenen von Sphacteria, die man verstanden hat, merkwürdig dunkel. Man hat verkannt: 1. dass ein scherzhafter Gegensatz von εὐλον und χαλκός vorliegt; 2. dass der Ausdruck ἔχεσθαι τινός nicht zu den Gefangenen passt, wohl aber, wie auch προθυμεῖσθαι, hier zu der Thätigkeit der Choreuten gehört (vgl. v. 504. von den mitwirkend gedachten Thebanern ἐντεθεὺν ἐχομένους θεῖν νῦν ἔλακετε und 510 für προθυμεῖσθαι, wie auch 301, 437, 417, einen Vers, den van Leeuwen nicht zuletzt wegen der oben angezogenen molestissima quaestio sogar für unecht erklärt hat); 3. dass zwischen Lamachos, dem Poltron, der aus erzbewehrtem Haus tritt (1072 Ach.), und dem χαλκεὺς eine geistige Verwandtschaft besteht, zu der auch die von Aristophanes oft wegen ihrer Abneigung gegen den Frieden mitgenommenen Waffenschmiede gehören. Das εὐλον, an das Hand angelegt wird, kann nur hier in der Situation liegen. Ich zweifle nicht, dass die μοχλοὶ gemeint sind, cf. 299 und 307

Auf die Frage, warum denn die Sache nicht vorwärts gehe, weiss er die Widerstände zu nennen, Lamachos und die Argeier (473—477). Aber die Spartaner helfen doch wacker mit? Da ist wieder ein χαλκεύς im Weg und die Unfähigkeit der Megarer, so dass schliesslich der Chor, denn nur er kann 484 sprechen, zu erneuter Kraftaufwendung auffordert. Bei der Begrüssung der Εἰρήνη durch Trygaios finden wir wiederum tolle ἀπροσδόκητα zusammengestellt 528 sqq. Von Hermes aufgefordert, haranguirt er mit bissigen Bemerkungen einige der Zuschauer. Es ist dies die der Figur des Bomolochus eigenthümliche παράβασις εἰς τοὺς θεατάς. Von Vers 660 ab fällt es wiederum dem Hermes zu, im Ernst die Segnungen des lange entbehrten Friedens zu preisen und das bisherige Regiment zu geisseln. Trygaios, ganz im Geiste seiner Rolle, steuert kleine Geschichtchen aus seiner Erfahrung bei, führt den Kleon gründlich ab und streut Witze auf Hyperbolos, Sophokles und Kratinos in das Drama ein, mit dem sie rein gar nichts zu thun haben. Zum ersten Mal können wir in dieser Komödie die geheimnissvolle Grenzscheide der Parabase überschreiten, ohne etwas Neues vorzufinden. Denn Trygaios spielt seine alte Rolle ruhig weiter als Hauptperson und doch lustiger Beobachter alles dessen, was geschieht und gesagt wird. Eine nicht grade schmeichelhafte Wendung an die Zuschauer (819 sqq.) eröffnet das Spiel von neuem. Das erste Gespräch mit dem Diener hat keinen anderen Zweck, als dem Trygaios Gelegenheit zu geben, recht viele Himmlische und Sterbliche mit seinen Witzen zu treffen. Sie zu entfesseln, ist der Sklave eingeführt. Irgend welche sonstige Bedeutung hat dieses πρόσωπον nicht. Diese Partie ist geladen mit Obscönitäten gröbster Art, in die auch die Himmlischen hineingezogen werden, denen das πορνοβοσκεῖν nachgesagt wird — bei van Leeuwen soll der arme Τρίβαλλος der Sündenbock sein —, und die in diesem Zusammenhang typischen Tropen aus der Gymnastik werden in fröhlicher Ausführlichkeit abgehandelt. Es folgen jene, seit Poppelreuter oft charakterisirten losen Scenen. Es genüge, über sie hier zu konstatiren, dass die Bomolochie den einzelnen, auftretenden Personen gegenüber genau mit der gleichen,

πρὶν μοχλοῖς καὶ μηχαναῖσιν εἰς τὸ φῶς ἀνεκκύσαι.

Τέκτονες und δημιουργοί hatte man ja 269 sq. herbeigerufen. Sie stellt Trygaios in einen komischen Gegensatz zu dem χαλκεύς, der den Störenfried abgiebt.

eigenthümlichen ratio arbeitet, wie im ersten Theil. Erwähnt sei die dieses Mal sehr ausgedehnte παράβασις εἰς τοὺς θεατὰς in den Versen 877 sqq.

Genau dieselbe Oekonomie des Stücks weisen nun die Acharner auf. Die Anlage der losen Szenen nach der Parabase ist seit Poppelreuter bekannt, aber in dem Theil vor der Parabase ist Dikaiopolis ganz in gleicher Weise Hauptperson wie der Trygaios des Friedens, der mit jener eigenthümlichen, aus Ironie und Naivität wunderlich gemischten Bomoelochie alles, was an ihn herantritt, zu Falle bringt, so die ἀλαζονεία der fremden Gesandten, des Euripides, des Lamachos. Sehr beachtenswerth ist, dass er an den beiden Stellen, an denen er ernst spricht, 366 sqq. 496 sqq., völlig aus seiner Rolle heraustritt. Hier redet der Dichter deutlich pro domo. Wer das noch nicht an dem ganzen Charakter der Stellen merkt, muss es aus den auf die Thätigkeit des Komödienschreibers gehenden Ausdrücken, die ja gar nichts mit Dikaiopolis zu thun haben, nothwendig schliessen. Ich verweise nur auf 377 sqq. διὰ τὴν πέρυσσι κωμῳδίαν ἄπαθον, 496 ἄνδρες ὦ θεώμενοι, 499 τρυγηδίων ποιῶν und vieles andere mehr, was nur dem Dichter zukommt. Es ist die uns gewohnte παράβασις εἰς τοὺς θεατὰς, und dass es grade das Kasperle ist, durch dessen Mund der Dichter redet, kann nach allem, was über seine Stellung in dem Stück sich ergeben hat, nicht mehr Wunder nehmen. Hier muss nun noch erwähnt werden, dass hier eine Form des Prologs begegnet, die organisch mit dem Stück zusammenhängt. Die Hauptperson tritt einfach auf, sagt: der und der bin ich, so ist die Lage, und nun können die einzelnen Szenen sich aneinanderreihen. Einen prologus im engeren Sinn kann diese Person natürlich nicht sprechen. Sie ist ja nur eine Form, die das gebotene, vielgestaltige Material durchdringen soll. Nach der Parabase skizzirt Kasperle wiederum mit einigen Worten die Lage, und wiederum können sich die losen Szenen aneinanderreihen (719 sqq.).

Dieselbe Art des Vorspiels zeigen die Wolken, und sie gehören auch thatsächlich zu der Gruppe des Friedens und der Acharner. Die Hauptperson Strepsiades durchdringt mit ihrer Bomoelochie das Drama. Sie wird dem gelehrten Narren gegenübergestellt, eine wunderliche Mischung des stupidus mit seiner ehrfurchtsvollen, von des Gedankens Blässe noch nicht angekränkelten Scheu und des pffiffig überlegenen εἴρω. Ebenso wenig bildet hier, wie in den Ach. und im Frieden, die Parabase eine Scheide-

wand. Ein Theil jener losen Scenen setzt ja einfach das Gegenspiel dottore - Pulcinella fort. Zu Unrecht hat man die lose Struktur dieser Scenen, in denen man ein πένος-Motiv und ein Wanzenmotiv vorfand, der Ueberarbeitung aufs Konto geschrieben. Man wird grade im Gegentheil darin, dass hier auf weite Strecken des Dramas das Duett zwischen den beiden gleichen Personen gespielt wird, weitere Personen aber spärlicher als sonst abgefertigt werden, eine Fortentwicklung zu einer Art von Handlung gewahren, die über das lose Kasperlespiel hinausweist. Und diese Entwicklung hat denn auch in der That die Oekonomie des Kasperlespieles, wie sie in Acharnern, Frieden und in den Wolken vorliegt, verändert. Eine fortlaufende Handlung verträgt nicht mehr eine Hauptperson als bomolochus, die als Nerv die einzelnen Scenen zusammenhält.

Gleichwohl hat der Dichter auch hier nicht auf diese Rolle verzichtet. In den Thesmophoriazusen stellt er den sogenannten Mnesilochus dem Euripides, der wie der Sokrates der Wolken mit der Aetherphilosophie des Apolloniaten ausstaffirt ist, und dem Agathon und dessen stilgemässen Diener gegenüber und lässt ihn auch bei der Thesmophorienfeier die gewohnte komische Folie sein.

Ebenso verfügt der Bleyros der Ecclesiazusen über das Rüstzeug dieser Rolle, wie es aus Haranguiren der Zuschauer, παρ' ὑπόνοιαν Sprechen, eingestreuten Histörchen, Eulenspiegelereien, a parte Reden, komischem Verdrehen der Worte usw. besteht. Von den Sklaven oder Begleitern, die das Spiel im Geist ihrer Rolle eröffnen und dann als appendices mitgeführt werden im Agon, führt kein Weg zu diesen beiden Personen. Man versteht, dass sie die durch die Kunstentwicklung bei Seite geschobenen Hauptpersonen sind.

Jene Nebenpersonen sahen wir am Ende des ersten Theiles ihre Rolle einbüßen; es erübrigt daher, die Oekonomie der zweiten Theile jener Dramen zu betrachten. In allen Fällen verändert sich mit einem Male jählings die Anlage des Spiels. Die Ritter wiederholen ihren Agon noch einmal, doch nicht mehr Demosthenes, sondern Demos spielt den lachenden Dritten. Die Frösche führen ihren Agon erst im zweiten Theil ein, doch Dionysos ist der interlocutor comicus, und aus dem Poltron des ersten Theils ist etwas ganz anderes geworden. Radikal ist auch die Aenderung in den Vögeln und Wespen. Der mürrische Philokleon, der wacker seine Sache verfochten hat, wird ebenso

wie Peithetairos zu einer Person, die auf der Stufe des Dikaio-  
polis und Trygaios steht. Die losen Szenen dieser beiden Ko-  
mödien hat man seit Poppelreuter mit Recht mit denen der  
Acharner, der Wolken und des Friedens verglichen. Beachtens-  
werth ist der fadenscheinige und unbegründete Auftrag, mit dem  
Euelpides Av. 838 fortgeschickt wird. Er ist überflüssig, da nun  
bei völlig veränderter Oekonomie des Dramas der ernste Kämpfe  
des Agons die Rolle des Spassmachers übernimmt. In der letzten  
erhaltenen Komödie des Dichters, dem Plutos, finden wir  
wiederum dasselbe Umlenken in die andere Kompositionsweise,  
dieses Mal aber ist Herr und Sklave an der Verspottung der  
auftretenden Personen betheiligt.

So haben sich uns zwei Grundtypen klar und deutlich ab-  
gesondert: Das eine Spiel zeigt uns eine Hauptperson, die als  
Bomolochus eine Reihe von sehr lose zusammenhängenden Szenen  
zusammenhält, das zweite lässt eine Debatte vor unseren Augen  
entstehen, bei dem eine dritte Person, der Sklave oder Begleiter  
der einen Partei als lustiger Zwischenredner assistirt. Dieselbe  
Person fanden wir in einem Vorspiel mit einem πρόσωπον προ-  
τατικόν vereinigt zu klownhaftem Spiel und zum Sprechen des  
Prologus. Dieser Querschnitt durch die Dramen des A. steht in  
allerengstem Zusammenhang mit der Frage der Komposition der  
altattischen Komödie, da ja die Erkenntniss der Anordnung der  
Bomolochie uns die Nerven des komischen Spieles frei legen muss.

## II.

Wir kehren nun zu den im Eingang erwähnten Ergebnissen  
von Poppelreuter und Zielinski zurück. Scharf heben sich die  
beiden Elemente der altattischen Komödie voneinander ab: Der  
Agon hat 'epirrhematische' Gliederung und lässt den Chor als  
mithandelnd erscheinen, daher die kanonische Abfolge von ψδή,  
κατακελευσμός, ἐπίρρημα, [πνίγος], ἀνψδή, ἀντικατακελευσμός,  
ἀντεπίρρημα, [ἀντίπνιγος]. Das liegt im Wesen seiner auf  
Zweitheilung und Parallelismus begründeten Anlage. Sein Metrum  
ist der Langvers. Umgekehrt folgen die losen Szenen des  
Kasperlespiels 'episodisch' aufeinander, unterbrochen von den  
Stasima des nicht betheiligten Chors. Ihr Metrum ist der Tri-  
meter. Die von Sieckmann (p. 13 sq.) entdeckte Praxis, wonach  
Personenwechsel nie im Langvers, sondern nur im Trimeter  
markiert wird, findet hierin ihre einfache Erklärung: der Lang-  
vers ist Metrum des Agons, der feststehendes Personarium von

drei Personen hat, von denen keine ausscheiden, zu denen keine hinzukommen kann. Daher liegt ein Personenwechsel dem Wesen dieses Spieles ebenso fern, wie er mit der Anlage des in Trimetern vor sich gehenden burlesken Spiels auf das innigste zusammenhängt.

Der Unterschied war zu deutlich, als dass er hätte ignorirt werden können. So bildete sich eine *vulgata opinio*, die sich auf einige Stücke, wie etwa die *Wespen* und *Vögel* stützte, wonach die kanonische Form der altattischen Komödie einen Agon vor und burleske Scenen hinter der Parabase erheischt. In Wirklichkeit waren freilich nur zwei Urformen des komischen Spieles nachgewiesen, und dabei hätte man sich beruhigen können. Denn jener postulirten kanonischen Form steht gar vieles im Wege. Zunächst weisen ja zwei Komödien, die *Ritter* und die *Frösche* einen Agon grade hinter der Parabase auf. Viel schwerer hat jedoch die Frage die Forscher bedrückt, warum denn so viele Komödien, wie *Acharner*, *Frieden* u. a., in ihrem ersten Theil keinen Agon hatten. Zielinski hat mit seinen Versuchen, hier überall Ueberarbeitung nachzuweisen, wenig Beifall gefunden. Ja gesetzt selbst, eine solche Neuauflage lasse sich in allen diesen Fällen erweisen, so bliebe es doch höchst auffällig, dass grade immer der Agon das Opfer der *retractatio* geworden ist, und auch für das entstandene neue Stück besteht die Frage, warum es denn jenes kanonischen Theiles entbehrt. Auch die Vorstellung von dem *Frieden* als einem *Weihefestspiel*, seltsam und unerhört in der Geschichte der Komödie, wird wohl nur wenige Anhänger zählen. Sehr matt aber ist das, was Mazon zur Erklärung dieser von jener Voraussetzung aus allerdings seltsamen Erscheinung beibringt. In den *Acharnern*, meint er (l. l. p. 23 sqq. 33), haben wir keinen Agon, weil die durch zahlreiche Misserfolge aufs äusserste erbitterten Athener eine geregelte Debatte über das Thema Krieg oder Frieden gar nicht ertragen hätten. So biete der Dichter lieber 'des tableaux bouffons' als 'précautions oratoires', um die spröde, dem nervösen Publikum unbecqueme Wahrheit durch Lachen einzuschmuggeln.

Grade umgekehrt läuft der Beweis desselben Gelehrten bei dem *Frieden* (l. l. p. 87). Das Publikum des Jahres 421 ist nach ihm von einem solchen Heisshunger nach Frieden erfüllt, dass eine Debatte über Krieg oder Frieden gar keinen Sinn mehr hat. Die Fadenscheinigkeit dieser Argumente ist leicht zu erkennen. Gesetzt selbst, alle Prämissen Mazons über die Stimmung des

Theaterpublikums der Jahre 425 und 421 seien richtig — es liesse sich aber sehr vieles anführen, was mindestens ebenso stichhaltig für die entgegengesetzte psychische Verfassung etwa des Atheners vom Jahre 425 spräche —, so bleibt die Frage: Warum musste denn das Thema des Agons in beiden Fällen die Hauptfrage: Krieg oder Frieden sein? Mehr als alles dieses aber ist ein anderes zu beachten: Niemand, der die überwältigende Macht der alten, hergebrachten Form in dem ganzen Bereich antiker Kunstthätigkeit erkannt hat, wird sich zu der Annahme verstehen können, es habe einmal ich weiss nicht was für ein poetisches Taktgefühl oder eine gewisse diplomatische Rücksichtnahme auf die Stimmungen des Tages eine durch die Kunsttradition geheiligte, noch in voller Blüthe stehende Form gesprengt.

Gerade so angreifbar ist das, was das Fehlen des Agons im ersten Theil der Wolken erklären soll. Zieliński weist die Schuld der für diese Komödie ja bezeugten Uebersetzung zu und glaubt von 357 an die Spuren eines verloren gegangenen Agons zwischen Strepsiades und Sokrates annehmen zu dürfen. Mazon (l. l. p. 53) spricht sich gegen diese Vermuthung aus. Er rühmt gradezu den logischen Fortgang der Scenen und die Geschlossenheit der Entwicklung in diesem Theile des Stückes, Dinge, die schwer zu erklären wären, wenn hier die Reste eines, man weiss nicht warum, ausgeschiedenen Agons an die *πάροδος* angeklebt wären. Seine eigene Beantwortung der Frage ist freilich wiederum höchst angreifbar. Er meint, die Wolken böten hier keinen Agon, weil ja das Thema der Bekehrung des Strepsiades gar kein neues sei und aus der *πάροδος* fortgesetzt werde. Eine offenbare *petitio principii*. Denn warum hat sich denn der Dichter das Thema vorweggenommen, warum hat er nicht ein neues angeschlagen oder das alte, welches nach der Meinung Jer beiden Gelehrten offenbar trefflich zu einem Agon passte, von einem neuen Gesichtspunkt aus formulirt?

Wohl zu beachten sind aber sekundäre Erscheinungen, die sich in diesen Komödien zugleich mit dem Fehlen des Agons zeigen. Der ganze erste Theil der Acharner besteht mit Ausnahme der *πάροδος* natürlich und der Verse 284 sqq., die unten eine sehr natürliche Erklärung finden werden, aus Scenen in jambischen Trimetern. Diese höchst auffällige Erscheinung erklärt Sieckmann (l. l. pag. 14) damit, dass fortwährender Personenwechsel in den einzelnen Bildern hier den Gebrauch der *versus longi* verbiete und den jambischen Trimeter nothwendig mache.

Aber offenbar sind hier nur 2 Symptome zusammengestellt, im Hintergrund aber bleibt die alte Frage bestehen.

Ebenso wie in den Acharnern steht es im Frieden. Die Parodos ist hier mehr ein Gespräch zwischen dem Chor und Trygaios. Mazon sagt von ihr 'il n'y a pas ici de groupements symétriques d'aucune sorte.' Doch ist er auch um den Grund nicht verlegen: 'la joie du chœur est trop vive pour se soumettre à un ordre quelconque.' Warum nicht grade so gut das Gegentheil anführen: die Gefährlichkeit der Situation, auf die Trygaios beständig hinweist, verbiete hier die Entfaltung der üblichen Formen in Tanz und Gesang? Der Parabase fehlt grade ein charakteristisches Stück. 'Elle n'a pas l'âpreté de la parabase des Guêpes: le ton en est au contraire plus spirituel et plus gai qu'agressif et satirique. . . . Il n'y a pas d'allusions politiques; les parties de la parabase qui leur sont en général réservées, les épirrèmes, n'existent même pas' (Mazon pag. 90). Die metrische Anlage des Friedens ist nun durchaus, wie auch die der Acharner, auf Trimeter scenen basiert. An allen Stellen, an denen der jambische Trimeter verlassen ist (383 sqq., 426 sqq. u. a.), liegt derselbe Grund vor wie bei Ach. 284 sqq., der sich im weiteren Gang unserer Untersuchung herausstellen wird. Eine seltsame Interpretation hat das Stück 601—705 durch Mazon erfahren (l. l. p. 86). Man wollte darin freilich nicht einen Agon, aber doch ein Surrogat für einen solchen sehen und stellte 601. 602 (troch. Tetr.) als κατακελευσμός einem jambischen Trimeter 657 als ἀντικατακελευσμός entgegen. Die Rede des Hermes 603—650, die 47 trochäische Tetrameter enthält — der Grund für die Wahl dieses Versmasses wird sich später herausstellen — sollte als ἐπίρρημα den 47 jambischen Trimetern 658—705 entsprechen. So ist dem Stoffe zu Gunsten einer Theorie Gewalt angethan worden. Mazon muss selbst zugeben, dass auch nicht der Schatten einer Debatte zu erkennen ist, dass gar keine Entsprechung unter den einzelnen Theilen stattfindet, dass die Metra ganz ungewöhnlich bei einem Agon sind. Dieser ἀγών ἀναγώνιστος erinnert in bedenklicher Weise an das Lichtenbergische Messer ohne Scheide, dem auch die Klinge fehlt. Es trifft sich höchst eigenthümlich, dass gerade das Mazonsche ἀντεπίρρημα Sieckmann in ganz andere Beleuchtung rückt (l. l. pag. 31). Er hält die skurrilen Scenen, die er mit der opinio vulgata hinter der Parabase vorfindet, für urattisch, die Parabase für eine Art πάροδος dazu, und sucht nun nach einem Prolog für dieses Spiel. Davon sieht er Reste gerade hier

in diesem Stück. Wir sahen oben, dass Trygaios sofort nach der Parabase das Spiel wieder aufnahm mit einer Wendung an die Zuschauer und einer kurzen Skizzirung der Lage. Legt man also Wert auf einen Prolog für jenen Theil, so sieht man in diesem Stück einen bei der ganzen Anlage der Komödie höchst angemessenen. Charakteristisch aber ist die Art der Auffassung des Stückes 658—705 dafür, wie nach einem vorgefassten Schema die zerstückelten Glieder bald so, bald so benannt werden. Es fragt sich nur sehr, ob der Organismus auch wirklich so funktioniert und ob die Glieder wirklich so nach Angabe der aufgeklebten Zettel ineinandergreifen. Ein vorurtheilsfreier Blick wird in v. 658 sqq. nichts weiter finden als eine gewöhnliche Trimeter-scene, wie wir ihrer so viele fanden, in der dem Trygaios durch einige Fragen Gelegenheit gegeben wird, einige Witze über Kleonymos, Simonides, Sophokles und Kratinos an den Mann zu bringen<sup>1</sup>. Meines Erachtens hat bei dieser Frage das Bestreben, beide Kompositionsformen, deren Entdeckung wir Zielinski und Poppelreuter danken, nun auch in jeder einzelnen Komödie vorzufinden, Unheil und Verwirrung angerichtet. Einen Schlüssel zur Erkenntnis des wahren Sachverhalts erhalten wir durch die oben versuchten Analysen der Stücke nach der Art, wie sie den Bomo-lochus in der Oekonomie des Spieles unterbringen, und mit dieser Technik sahen wir auch die Gestaltung des Prologs auf das engste verknüpft. Man erkennt, dass jene auf Grund des genannten Prinzips gewonnene Scheidung inhaltlich auf das engste mit den Ergebnissen von Zielinski und Poppelreuter zusammenhängt. Nur der Umfang und die Unterbringung der beiden typischen Kunstformen steht zur Debatte. Denn jene erste Kompositionsweise, die darin besteht, eine Hauptperson, ausgestattet einzig und allein

---

<sup>1</sup> Mit Ach. 572—652 steht es genau ebenso. Dieses Stück ist, weit entfernt, ein Prolog für den 2. Theil zu sein, eine der skurrilen Trimeter-scenen, aus denen diese Komödie zusammengesetzt ist. Einen Prolog hat auch der 2. Theil nach der Parabase, soweit er überhaupt dessen bedarf, in der kurzen Skizzirung der Lage durch die weiter fortgeführte Hauptperson, und zwar einen seiner Anlage sehr angemessenen. Beachtenswerth bleibt trotzdem und soll ausdrücklich hervor-gehoben werden, dass Stücke wie die Wespen und Vögel, die ein mix-tum compositum von Agon und losen Szenen darstellen, sich eines solchen Trimeterstückchens vor der Parabase bedienen. Das ist der Mörtel der Komposition oder, um es mit Mazon zu benennen, 'le trait d'union entre les deux moitiés de la comédie.'

mit dem ἦθος der Bomolochie, durch kaleidoskopisch wechselnde einzelne Scenen durchzuführen und ihr, wie das in der Natur des Spiels liegt, auch den Prolog und die Möglichkeit, mit dem Zuschauer zu verhandeln, zu geben, entspricht der Anlage, die man seit Poppelreuter nach der Parabase anzunehmen gewohnt ist. Aber was in aller Welt nöthigt uns denn, diese Kompositionsform nur hinter der Parabase anzusetzen?

Dass Dikaiopolis den Lamachos vor der Parabase epirrhematisch und nach der Parabase episodisch verulke, kann kein Mensch behaupten. Es ist ja genau dieselbe ratio in beiden Fällen, mit der dies geschieht. Ebenso wenig, dass eine Scene wie die mit Euripides oder den fremden ἀλαζόνες nicht auch ohne die geringste technisch-ökonomische Verschiebung nach der Parabase eingesetzt werden könne. Ebenso wird klar geworden sein, dass die Reden, die der Dichter den Dikaiopolis pro domo halten lässt, gar nichts mit dem ἀγών zu thun haben, sehr gut aber, wie auch die häufigen παραβάσεις εἰς τοὺς θεατάς, zu seiner Kasperlerrolle passen. Im Agon hätte ja derartiges grade von dem tertius gaudens, der mit dem Publikum in Kontakt stehenden Nebenperson, gesprochen werden müssen. Allüberall die gewohnten Trimeterepisodien. Diese 'tableaux bouffons' stehen ja gar nicht als 'précautions oratoires' des taktvollen Dichters, sondern sie und nichts anders will diese Kompositionsweise. Am allerwenigsten ist es dem Dichter eingefallen, sie für einen Agon, sei es bei der ersten, sei es bei einer zweiten Bearbeitung, zu substituiren. Und einen solchen, so fügen wir nunmehr hinzu, hätte der Dichter nicht einmal hier einführen können. Nicht aus taktvoller Rücksicht auf den Charakter eines Weihefestspieles, nicht aus diplomatischem Eingehen auf diese oder jene Tagesstimmung, sondern aus einem viel tieferen, zumal für den antiken Dichter absolut zwingenden Grunde heraus, der im Wesen dieser Kunstform liegt. Jeder, der glaubt, es habe einmal ein Agon zwischen Dikaiopolis und Lamachos, Trygaios und Hyperbolos oder Plemos, zwischen Strepsiades und Sokrates bestanden oder auch nur bestehen können, möge versuchen, einen solchen nachzudichten oder zu paraphrasiren. Er wird es nicht thun, ohne auf das gröblichste das ἦθος beider Rollen zu zerstören. Führt uns doch diese Kunstform das ewig sich wiederholende und doch stets junglebendige Duett vor zwischen einer ernsten, oft allzu ernsten Person und dem Bomolochus, an dem aller Ernst und alles Erhabene abfließt, wie das Wasser an der Ente.

In deutlichem Gegensatz dazu steht die Agonkomposition. Hier werden zwei Thesen, vertreten von zwei Parteien, gegeneinander abgewogen. Eine dritte Person steht als tertius gaudens dabei. Sie ist im Grunde unbetheiligt, redet a parte, zieht die Zuschauer herein und unterhält das Publikum, ehe sich die eigentliche Debatte ausspinnt, ihr kommt es nach ihrer ganzen Rolle auch zu, den Prolog im engeren Sinne des Wortes zu sprechen. Die Darstellung eines solchen Kampfspiels ist nur mässiger Ausdehnung fähig. Sie füllt den ersten Teil bis zur Parabase. Im zweiten Theil kann uns der Dichter ein erneutes Streitspiel bieten, und das ist in den Rittern geschehen. Es kann aber auch mit einem jähen Umschlag der Oekonomie das Kasperlespiel im Style der Acharner sich ansetzen. Das ist in Wespen, Vögeln, Plutos geschehen, die das Bild eines wunderlichen ἰππέλαφος bieten, das oben skizzirt wurde. Von hieraus postulierte man ganz allgemein Agon im ersten, burleske Szenen im zweiten Theil. Man erkennt, dass es unmöglich ist, sich einen Agon in die Acharner eingeführt zu denken. Das hätte eine in Prolog, Bomolochie, Metrik, Inhalt, Beschränkung der Personen auf drei und anderem veränderte Komposition zur Voraussetzung gehabt.

### III.

Der Unterschied der beiden Spiele, deren Wesen und gelegentliche Verkoppelung wir beobachtet haben, ist der denkbar grösste. Ausser dem gelegentlich darüber Bemerkten fügen wir noch einiges darüber bei. Der Agon setzt drei πρόσωπα voraus, da wir in dem Bomolochus einen integrierenden Bestandtheil sehen müssen, das Kasperlespiel wird in seinem πρωτότυπον mit zwei Rollen ausgekommen sein, da die Oekonomie des Stückes seiner bunten πολυπροσωπία ungeachtet doch diese ist, dass immer eine Person nach der anderen abgefertigt wird. An dem Frieden und den Acharnern sieht man gelegentlich, wie eine dritte Person hier müssig und überflüssig dabeisteht. Ein weiterer übersehener Unterschied ist darin zu erkennen, dass die an das selbst vollkommen typisch gehaltene Kasperle herantretenden Figuren durchweg Typen sind, gelehrte Narren, Poltrons, alte Vetteln etc. Der Bomolochus glossirt sie, im Grunde a parte zu den Zuschauern gewendet. Umgekehrt weisen die Kämpfen des Agons wohl kaum irgend welche Typisirung auf. Oft sind es frostige Allegorien. Die Energie ihrer Rollen geht ganz in

der Sache auf, der sie dienen. Diese Feststellung ist wichtig, weil der Begriff Typenkomödie eine Rolle spielt in der Frage nach dem Ursprung der Komödie, zugleich auch deshalb, weil man auch von hier aus erkennt, welche Ungeheuerlichkeit vom Standpunkt der Rollenführung aus ein gelehrter Narr als Partei gegen einen Hanswurst, ein miles gloriosus gegen ein Kasperle ist. Sie sollen ja ihr bekanntes ἦθος nur entfalten, aber doch nicht zu einem Resultate kommen. Eine Handlung im modernen Sinne des Wortes liegt nicht vor. Eine solche hat eigentlich auch der Agon nicht, denn während der Debatte stockt vollkommen der äussere Fortgang des Spieles. Immerhin ist zu beachten, dass dadurch, dass die Debatte durch eine scène de bataille, um einen treffenden Ausdruck Mazon's zu gebrauchen, oder durch eine epirrhematisch komponirte Disputscene eingeleitet wird, diese Form jedenfalls einem Handlungs- und Intrigenstück näher steht als die andere, wenn man überhaupt diesen für die altattische Komödie fremden Maassstab anlegen will. Das Verhältniss ist also grade umgekehrt, als es gemeinlich dargestellt zu werden pflegt. Damit hängt dann auch zusammen, dass das Agonspiel geschlossener ist und beschränkte Zeitdauer hat, das burleske Spiel dagegen jederzeit abbrechen oder auch bis ins Endlose fortgesetzt werden kann.

Den Gegensatz veranschaulicht die folgende Uebersicht:

	Agon	burleske Scenen
Inhalt	Debatte über 2 Thesen	komisches Duett
bomolochus	Nebenperson	Hauptperson
prologus	Nebenperson	Hauptperson
Schauspielerzahl	3	2
Personenwechsel	unmöglich	unbeschränkt
Personen	gehen in der Sache auf	Typen
Handlung	geschlossen	unbeschränkt
Zeitdauer	beschränkt	unbeschränkt
Versmass	Langvers	jambische Trimeter
Komposition	epirrhematisch	episodisch
Chor	handelnd	Zuschauer
Chorpartieen	in die epirrh. Komp. einbezogen	Stasima

Der eigentliche Nerv des Kasperlespiels besteht sonach in dem Duett ἀλαζών — βωμολόχος. Hiermit mag man den lapidaren Satz des tractatus Coislinianus vergleichen (p. 52 K.) ἤθη κωμωδίας πᾶ τε βωμολόχα καὶ τὰ εἰρωνικά καὶ τὰ τῶν ἀλαζόνων<sup>1</sup>. Nach einer kurzen Skizzirung der Lage, die die Hauptperson giebt, taucht ein ἀλαζών auf, dessen Worte und Thaten in ridiculam partem glossirt und umgebogen werden. Es kann ein dottore sein, wie ihn Athenaeus an jener kostbaren Stelle (XIV p. 621 d. e.) schon für die ältesten dorischen Spiele bezeugt und wie er bei Aristophanes in den im wesentlichen gleich gezeichneten, mit der dunstigen Philosophie des Apolloniaten versehenen Personen Sokrates<sup>2</sup>, Euripides, Meto erscheint. Oder er fällt unter den Typ Capitano, wie Lamachos, schliesslich kann, wie im Plutus und in den Wespen, eine Vettel abgefertigt werden, die Runzeln im Gesicht, keinen Zahn mehr im Mund und doch noch ach so viel Lust im Herzen hat zu Wein und Liebe. Auch einen 'kanonischen' Schluss für ein solches Kasperlespiel getraue ich mir aus dem Ausgang der Acharner, des Friedens und der burlesken Scenen der Vögel und Wespen zu eruiren. Hier wird überall am Schlusse gezecht, geschmaust und Hochzeit gehalten, natürlich von der Hauptperson selbst. Die candidae puellae des Mahles sind in Frieden und Vögel im Grunde dürre, allegorische Schemen, die nähere Ausführung der Stellen aber hat reichlich Fleisch und Blut. Man erkennt, urtheile ich recht, gerade an diesen beiden Momenten, wie ein alter Komödienbrauch den Dichter zur Einführung dieser frostigen

<sup>1</sup> Diese Doktrin geht wohl auf Aristoteles zurück. Vgl. Eth. Nic. II p. 1108 a 21. Für peripatetischen Ursprung des Traktats vgl. Arndt, de ridiculi doctrina rhetorica, Bonner Diss 1904 p. 8 sqq. und Kayser, De veterum arte poetica. Leipziger Diss. 1906. Der Unterschied von εἶρων und βωμολόχος ist nach Rhet. III p. 1419 b 8 nur ein solcher des Tons und der Nuance. Für die aristophanischen Personen mit ihrer geheimnisvollen Mischung von Dümmling und εἶρων ist er belanglos. Ein wichtiges Element der vielberufenen 'mimischen' Technik der Dialoge Platos (vgl. Reich, Mimus I p. 380 sqq.) ist m. E. grade in dem auch hier wirksamen Gegenspiel ἀλαζών — εἶρων zu erkennen.

<sup>2</sup> Die vielbehandelte Frage nach dem Grunde der Abbiegung, die sich der Dichter in der Zeichnung des S. erlaubt hat, wird auch aus dem Leben der Posse und der komödischen Technik, nicht aus auswärts liegenden Motiven und Tendenzen heraus zu beantworten sein. Einen Versuch in diesem Sinne habe ich gemacht l. l. p. 8 sqq.

Figuren veranlasst. Hanswursts Hochzeit und ein wackerer Schmaus dabei mag der übliche Ausgang dieses Spieles gewesen sein<sup>1</sup>. Es ist wie ein Nachhall dieses Brauches, wenn am Ende der Ecclesiazusen noch einmal Blepyros auftritt aus keinem anderen Grunde, als dass wir erfahren, auch er wird zum Essen gehen. Dass es Blepyros ist, hätte man nach den klaren Worten der Magd, die nur auf Praxagora passen, und denen des Chors, der ihr hier, d. h. vor dem Hause des Blepyros, zu warten räth, nicht bezweifeln dürfen. Schon 875 hatte er vorgegeben, so bald als möglich zum Mahle zu gehen, auch ohne seine Habe deponiert zu haben. Doch das Völkchen kann es aus seinem Munde nie genug hören, und nun hat ihn gar das Unheil betroffen, dass alle anderen vor ihm zum Schmause kommen. So praestiert Kasperle am Schluss des Spiels noch einmal die wackere Trias seiner Qualitäten.

Die Agonpartieen weisen auf ein Spiel ganz anderer Art. Das deutsche Drama in der Zeit des Mittelalters und der Renaissance, das Streitspiel etwa bei Hans Sachs, gewisse alte Volkslieder bieten Parallelen für diese Form, in der zwei Themen gegeneinander abgewogen werden. Für unseren Geschmack liegt etwas Frostiges in derartigen Disputen. Das rege Interesse des Volkes an dieser Kunstform mag, so weit es nicht der Erledigung des Themas selbst und der Sache galt, aus der behaglichen Genugthuung dessen zu erklären sein, der als tertius gaudens einem Hader um den Primat beiwohnt. Aristophanes hat diese Form zum Organ dessen gemacht, was Aristoteles die *ἰαμβικὴ ἰδέα* nennt. Die eigentliche Debatte wächst hier aus weniger ausgeführten Disputen und Kampfszenen heraus wie Blüthe aus Blatt und Stengel. Die Grenze zwischen eigentlichem *ἄγων* und Disputscene ist, da beide gleich komponirt, schwer zu ziehen. So sieht Zielinski in Eq. 303—410 einen regelrechten Agon, was Sieckmann (l. l. p. 15) leugnet. Mir scheint dieser Streit um den terminus technicus müssig zu sein. Vor dem Disput sehen wir die eine Partei in einer Art von Vorspiel mit dem Bomolochus und Prologus vereinigt. Eine ältere Form führt ihn zuerst mit einem *πρόσωπον προτατικόν* auf die Bühne, doch

---

<sup>1</sup> Allerliebste ist, von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, die Note van Leeuwens (Ausgabe des Friedens p. 1): Uxor (scil. Trygaei) obiisse fingitur, novam enim uxorem iustis nuptiis sub fabulae finem ducit Oporam.

auch in diesem Falle folgt nicht, jäh geschieden davon, die Darstellung des Streites, sondern allmählich ziehen die Parteien auf, und es kommt unter steter Assistenz des tertius zur Entladung. Bei diesem Spiel ist zu scheiden zwischen prologus im engeren Sinn und Vorspiel. Hier hat eine expositio thematis in ganz anderem Maass Sinn als bei dem Kasperlespiel, wo mit der Vorstellung des Kasperle eigentlich alle Voraussetzungen gegeben sind. Trotzdem wir nun in einem Falle dieses Sklavenvorspiel der ganz anders angelegten Komödie des Friedens vorgesetzt fanden, zweifle ich nicht, dass es ursprünglich nur der Agonkomödie angehört. Hier ist es organisch und bringt ausserdem noch den prologus, den man erwartet, gesprochen von der unbetheiligten, mit dem Zuschauer in Kontakt stehenden Rolle. Bei dem Kasperlespiel ist es ein ganz unverständliches hors d'œuvre, da ja, was an Vorbemerkungen nöthig ist — und das ist sehr wenig — viel besser die Hauptperson selbst giebt. Dieses Sklavenvorspiel nun erwähnt Aristophanes als nicht nur üblich, sondern sogar bis zum Ueberdruss abgedroschen. Was er aber darüber sagt, lässt uns erkennen, dass er selbst sich vollkommen in den Bahnen seiner Zunftgenossen bewegt. Denn ob die Sklaven Nüsse unter die Zuschauer werfen (Vesp. 58 sq.) oder sonstwie das Publikum durch Witze und Anreden haranguiren, das ist für die ratio dieser Stelle ganz gleichgültig. Hierher gehört auch, was Pax 742 von den Sklaven gesagt wird, die sich witzelnd über die Schläge unterhalten, die sie bekommen haben. Der Anfang der Ritter liegt nahe. Besonders beachtenswerth ist, dass in diesem Zusammenhang von σκώπτειν und βωμολοχεύματα ἀγεννή geredet wird<sup>1</sup>.

Noch eine Bemerkung zum Schluss. Nirgends im Laufe unserer Untersuchung haben wir von dem Chor geredet, nirgends

<sup>1</sup> Diese Sklaven nennt die Wespenstelle megarisch. Sind unsere Ausführungen richtig, so ist das πρῶτότυπον des Agon auf dorischem Boden zu suchen. Diese Konsequenz ist denn auch nicht zu scheuen. Epicharms Γὰ καὶ Θάλασσα und Λόγος καὶ Λογίνα können nicht anders denn als solche Streitspiele gedacht werden. Viel zu weit geht Sieckmann mit der Annahme, alle epicharmischen Stücke seien Agone und nichts weiter gewesen. Dagegen spricht fr. 171, das nur in zwei burleske Scenen mit einer Hauptperson als Bomolochus aufgelöst werden kann, dagegen auch die für Epicharm feststehende Figur des Parasiten (cf. Athen. VI p. 235 E. sq.). Der ebenfalls an der Wespenstelle megarisch genannte Fresser Herakles, den auch die Stelle im Frieden er-

haben wir den attischen κῶμος oder die phallophorischen Umzüge oder die Einzelsprecher bemüht, dass sie uns eine Erklärung böten für die Analyse der beiden Spiele. Ich denke, wir sind auch so ausgekommen, und alles erklärte sich ungezwungen aus dem Wesen des Spieles selbst. Die 'dorische Komödie', sie mag in Megara, in der Peloponnes oder auf Sizilien gespielt haben, bediente sich ja der gleichen Formen des Spieles, wenn nicht alles täuscht, und nirgends hören wir da etwas von einem Chor. Ja noch mehr. Hätten wir an irgend einer Stelle oder gar schon am Anfang unserer Untersuchung von jenen stimmungsvollen Dingen geredet, so wäre sofort alles unklar und unverständlich geworden. Denn warum nicht lieber an den Chor die einzelnen Typen des Kasperlespieles herantreten lassen, warum nicht ihn zum tertius gaudens des Agons machen? Jene weihevollere Stimmung, die sich des Hörers bemächtigt, wenn er von der gemeinsamen, dionysischen Wurzel des komischen und des tragischen Spieles hört, wird theuer erkauft. Er tauscht mystisches Halbdunkel, in dem nur irrlichternde Hypothesen leben können, ein gegen sein klares Verständniss.

Denn es ist nun einmal ein unvollziehbarer Gedanke, dass die zwei Elemente Chor und Bomolochus gerade bei ihrer gleichen Stellung in der Oekonomie des Dramas, nach der sie mehr Interpreten als Acteurs sind, nach der sie für den Dichter beide pro domo reden können, nach der sie παραβαίνουσιν εἰς τοῦς θεατὰς, organisch aus derselben Wurzel sollten entsprungen sein. Von diesem Gesichtspunkt aus gewinnt die Thatsache, dass an mehreren Stellen der Ritter, des Friedens und der Ecclesiazusen Handschriften oder Editoren Verse, die dem Bomolochus zugehören, dem Chor zugetheilt haben, psychologisches Interesse.

---

wähnt, führt zu einer dritten Spielform, die als solche nichts weder mit Agon noch burleskem Kasperlespiel zu thun hat, zur mythologischen Parodie. Wiederum steht der Weg zu Epicharm offen. Seine Einführung in den Vögeln unter den Typen im Kasperlespiel zeigt die Möglichkeit einer Verschmelzung auch mit dieser Gattung. Keineswegs aber liegt für uns die Nothwendigkeit vor, wegen der Verschiedenheit der Spiele das eine den Attikern, das andere den Dorern zu geben, also mit Zielinski den Agon den Attikern, das burleske Spiel den Dorern, oder mit Sieckmann dieses den Attikern, jenes den Dorern. Ich glaube allerdings, dass für alle 3 Gattungen, für Streitspiel, mythologische Parodie und Hanswurstkomödie die πρωτότυπα auf dorischem Boden gewachsen sind.

Jene reinliche Scheidung, die schon Koerte (Arch. Jahrb. VIII 1893 p. 61—93) und Bethe (Prolegomena zur Gesch. d. Th. p. 48 sqq.) für Chor und Schauspielerpartieen auf Grund einer ganz andersartigen, archäologisch und philologisch basierten Argumentation für die altattische Komödie gefordert haben, ist eine zwingende Nothwendigkeit.

Der Rest jeglichen Zweifels an diesem Sachverhalt muss verschwinden, wenn es gelingt, nicht nur die αἴτια der altattischen Komödie klarzulegen, sondern auch ihre γένεσις zu verfolgen. Das ist, glaube ich, möglich an der Hand der werthvollen Analysen, die Sieckmann von den Chorpartien gemacht hat (l. l. p. 39 sqq.). Uns interessirt davon folgendes:

1. Die Metra der Chorlieder gehören dem γένος διπλάσιον an, umgekehrt sind Anapaeste das Charakteristikum des Agons.

2. Die cantica der Komödie sind Systeme, denen Langverse eingelegt sind.

3. In den dem Agon nahestehenden, d. h. den epirrhematisch komponirten Theilen zeigt sich ein auffälliges Bestreben des Dichters, ein anderes Maass zu wählen in den Langversen des Chors als in denen des folgenden Dialogs. S. erklärt das damit, dass der Unterschied, der ursprünglich zwischen den dem γένος διπλάσιον angehörigen Langversen des Chors und den anapaestischen Langversen des Agons bestand, auch hierher übertragen worden sei.

4. Der attische κῶμος kennt keine Trimeter. Daher nimmt sein κορυφαῖος zunächst an den Trimeterscenen gar nicht Theil. Im Frieden beobachten wir, wie er seine Langverse in die Trimeterscenen einstreut. Von den Vögeln ab bedient er sich dann gelegentlich auch der Trimeter.

Hier haben wir alles, was wir brauchen. Deutlich sehen wir, dass nicht die Schauspielerpartieen sich nach dem Chor gerichtet haben, sondern gerade das umgekehrte Verhältniss vorliegt. In den Trimeterscenen ist der Chor Zuschauer und singt seine Stasima zwischen ihnen, die man geradezu eliminiren könnte, ohne dem Gang des Spieles zu schaden, von dem sie toto genere verschieden sind. Hier können wir nun auch das oben gegebene Versprechen einlösen und die Stelle Ach. 284 sqq. erklären, damit nicht etwa jemand in dieser einzigen Stelle dieser Komödie, die im Langvers abgefasst ist, einen Agon oder ein Surrogat dafür erblickt: Hier ist eben die einzige Stelle, wo Dikaiopolis mit dem Chor Zwiesprache hat, mit dem eine solche nur auf der

Basis der ihm geläufigen Langverse möglich ist. Hochinteressant ist nun die Beobachtung, auf die wir oben schon verwiesen, dass im Frieden nur da und, was ebenso wichtig ist, immer da, wo der κορυφαῖος sich an dem Gespräch beteiligt, das Metrum sofort zu den Langversen abbiegt, oft mitten in einer Scene. So finden auch die Langverse dieser Komödie eine höchst einfache Erklärung.

Eine vollkommen verschiedene Haltung beobachtet der Chor im Agon. Hier wird er in den Kampf, die Zweitheilung und den Parallelismus hereinbezogen. Wie er es thut, hat Zielinski gelehrt. Von Sieckmann lernen wir, mag auch seine Erklärung im Einzelnen auf Widerstand stossen, dass der fundamentale Unterschied von Chor und Dialog auch hier deutlich durchblickt.

Toll genug ging es bei den γοῦναι von Frau Κωμῶδία her. Wir können die Fehlritte nicht ungeschehen wünschen, da sie einen so stattlichen Ausgang genommen. La recherche de la paternité n'est pas interdite.

Giessen.

Wilhelm Süss.

---