

DER TRAGIKER PHRYNICHUS

Über die älteste Epoche der Geschichte der attischen Tragödie hatte Aristoteles geglaubt ermittelt zu haben, dass die *σάτυροι*, d. h. ‚Satyrchor‘ betitelten Dramen die älteste tragische Poesie Athens gewesen sind. Wie im 4. Kapitel der Poetik ausgeführt wird, hatte die Tragödie im Laufe ihrer Entwicklung viele Veränderungen, *πολλὰς μεταβολάς*, erfahren (p. 1449 a 13) und zu diesen Veränderungen gehörte auch jener Übergang aus dem Satyrspiel zu der Tragödie, *τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν* (a. a. O. 19), dessen Urheber und dessen Zeit unbekannt geblieben ist. Nur darüber war Aristoteles im gewissen, dass jene Periode der Alleinherrschaft des Satyrspiels lange Zeit gedauert hat. Denn er berichtet, dass erst ‚spät‘ die Tragödie jene ihr später eigentümliche Würde, die *σεμνότης*, erreicht hat, *ὄψε ἀπεσεμνύθη* (a. a. O.); ferner, dass jene ältesten Satyrspiele ausserhalb der melischen Teile ausschliesslich den trochäischen Septenar aufwiesen: *τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποιήσιν* (a. a. O. 21). Als aber statt des Tänzliedes die Rede eingeführt wurde, gewann das der Natur der Rede angemessene Versmass, der Senar, den Ehrenplatz.

Lange ist es dem attischen Volke im Bewusstsein geblieben, dass das Satyrspiel und der Chor der Satyrn der wesentlichste und bedeutsamste Teil der Darbietungen der tragischen Dichter an dem Fest des Dionysos gewesen sind. Denn die bildliche Überlieferung des Theaterwesens, die zu meist den Anregungen der Darstellungen auf den Weihgeschenken der siegreichen dionysischen Künstler gefolgt ist, beschäftigt sich so gut wie ausschliesslich mit dem Satyrspiel, nicht aber mit der eigentlichen Tragödie. Die berühmte Vase aus Ruvo im Neapeler Museum stellt die Vorbereitung zu einem Satyrspiel dar, eine zweite Vase eine Szene aus dem Satyrspiel Sphinx des Aeschylus, das Mosaik aus dem Haus des tragischen Dichters in Pompei den *Μελιτέων οἶκος*,

ἐν ᾧ οἱ τραγωδοὶ ἐμελέτων (Kock, C. A. F. I p. 420, 115) und zwar einen Chorlehrer, vermutlich den Aeschylus, der den Chor und das übrige Personal eines Satyrspiels für die Aufführung vorbereitet (Wieseler, Theatergeb. Taf. 6, 2. 1. 10), alles Darstellungen, denen man kein gleichwertiges Denkmal mit Darstellungen aus der eigentlichen Tragödie an die Seite zu setzen vermag. Wir pflegen uns den grossen Sophokles keineswegs als den Dichter gerade des Satyrspiels vorzustellen, sondern, gerade wie es im Altertum geschah, als den Dichter des Oedipus, der Antigone, der Elektra. Aber der Dichter Dioskorides (A. P. VII 37) schildert uns einen Satyr aus Phleius als die Zier des Grabes des Sophokles, einen wohlgeordneten Tänzer, der in der Hand eine weibliche Maske hält. Auch der G. L. VI p. 508, 1 zitierte Komödienvers: ἡνίκα μὲν βασιλεὺς ἦν Χοιρίλος ἐν σατύροις bezieht sich wohl allgemein auf die Tetralogien des Choerilus und nicht auf seine Satyrspiele im besonderen.

In jener langen Epoche der Entwicklung, die dem Beginn der ernstesten und feierlichen Tragödie vorauslag, siegte bereits über die Anhänglichkeit an den den Dichtern zunächstliegenden oder vorgeschriebenen Sagenkreis des Dionysos das Bestreben, in andere Sagenkreise überzugreifen, um den Inhalt der dem Gott dargebrachten Stücke neu und mannigfaltig zu gestalten. Dies erweisen erhaltene Satyrspiele, wie der Zyklus des Euripides, in dem mit unerfreulicher Gewaltigkeit das Geleitvolk des Dionysos, Silen und Satyrn, in die Sage von Odysseus und von dem Zyklopen hineingezerrt worden ist, die gleiche Gewaltigkeit ist in den Ichneutai, den ‚Suchern‘ des Sophokles auffällig. Einesteils hat also der konservative Geist, der jedweder religiösen Einrichtung innewohnt, die altüberlieferte Form des Satyrspiels, obwohl sie veraltet und, künstlerisch betrachtet, minderwertig geworden war, über alle Fährlichkeiten hinaus bis zur Endentwicklung der Tragödie hinübergerettet. Andernteils aber war die Tragödie ein Weihgeschenk an den Gott, der eine ungebrauchte und neue Gabe an seinem vornehmsten Fest verlangte, *Μοῦσαν καινάν, ἀπαρθένηντον, οὐ τι ταῖς πάρος κεχρημέναν ᾠδαῖσιν* (Athen. XIV p. 622 D), wie ja tatsächlich keines der erhaltenen Chorlieder einem früheren in der metrischen Komposition gleichen durfte. Wer aber jener kühne Neuerer gewesen ist, der erst ‚spät‘ einem dionysischen

Satyrspiel etwa nach Art der Sphinx ernste Tragödien nach Art des Laius, Oedipus und der Septem vorgesetzt hat, das hat Aristoteles uns nicht überliefert und vermutlich auch nicht mehr feststellen können.

Von den drei ältesten Vertretern der Tragödie, Thespis, Choerilus und Phrynichus, ist nur der an dritter Stelle genannte näher bekannt. Er galt für älter oder früher als der berühmte Aeschylus (schol. Aristoph. Ran. 910 ἦν δὲ πρὸ Αἰσχύλου), dessen erstes Auftreten in der 70. Olympiade, etwa gleichzeitig mit Choerilus und Pratinas, also etwa um 500 v. Chr., von einer glaubwürdigen Überlieferung gemeldet wird (Clinton-Krüger, fasti Hellen. zu 499 v. Chr.). Aber Phrynichus hatte nach der bei Suidas unter d. W. Phrynichos erhaltenen alten Überlieferung bereits in der 67. Olympiade, d. i. zwischen 512 und 509 gesiegt, darum macht ihn dieselbe Überlieferung zum Schüler des alten Thespis und schreibt ihm die Erfindung des trochäischen Septenars und der Frauenrollen zu, eine Aufstellung, die darauf hinweist, dass die Philologie des Altertums zuerst in einem Drama des Phrynichus jenes Versmass und jene Rollen hat nachweisen können, vermutlich weil die Dramen der vorausliegenden Zeit samt und sonders untergegangen waren. Phrynichus gehört zu den Dichtern, mit deren Taten sich auch die Geschichtsschreiber, wie wir sehen werden, befassen mussten, ein vornehmer Mann, den die Athener wegen seiner Tüchtigkeit als Dichter zum Strategen erwählt haben, wie später den Sophokles nach der Aufführung der Antigone. Da über das Strategenamt des Sophokles kein Zweifel aufgenommen kann, so kann auch das Strategenamt des Phrynichus als feststehend angesehen werden. Es muss auffallen, dass der Name seines Vaters verschieden angegeben wird. Insgemein gilt Phrynichus als Sohn eines Polyphrasmon, so wie der Sohn des Phrynichus denselben Namen geführt hat. Wenn als Name des Vaters der im Demos Aixone vorkommende Name Chorokles genannt wird, so ist dies vielmehr der Vatersname des Schauspielers Phrynichus (schol. Aristoph. Aves 750). Als dritter Name des Vaters wird aber in des Suidas Worten *Φρύνιχος . . . ἢ Μυρῶρον* der ganz ungewöhnliche und barbarisch klingende Name *Μυρῶρας* genannt, dessen Erklärung die Beurteilung der Musik des Phrynichus in des Aristophanes Wespen 219 ff. vermittelt: *μυρωρίζοντες μέλι*

ἀρχαῖα μελισσιδωνοφρονιχῆρατα. Phrynichus wurde zum Spott Sohn des Wimmerers genannt, indem *Μινύρας* von *μινύρω* abgeleitet wurde, wie zu *ἀλεύω* : *Ἀλεύας*, zu *σαμφορέω* : *σαμφοράς*, zu *κλονέω* : *Κλόνας* zugehört, und wie neben *κινύρομαι* : *Κινύρας* besteht.

Der Lebensabriss bei Suidas zählt zum Schluss 7 Dramen auf, offenbar eine der auch sonst in den Biographien des Suidas gebotenen Siebenerauswahlen:

1. *Πλευρώνια* (die richtige Form Paus. X 31,4),
2. *Αἰγύπτιοι*,
3. *Ἀκτέων*,
4. *Ἀλκηστις*,
5. *Ἀνταῖος ἢ Λίβνες*,
6. *Δίκαιοι ἢ Πέρσαι ἢ Σύνθωκοι*,
7. *Δαναῖδες*.

Die auffallende Störung der alphabetischen Reihenfolge zu Anfang weist darauf hin, dass ursprünglich der Anfang der Liste lautete: <*Ἀλθαία ἢ*> *Πλευρώνια*, die Tragödie behandelte die Meleagersage. Klar ist, dass aus Phrynichus, gleichermassen wie aus Aeschylus und Sophokles, eine Auslese von 7 Dramen in einer Sonderausgabe im Altertum im Umlauf gewesen ist.

Die Bedeutung der Dramen des Phrynichus als Vorbilder für die Tragiker späterer Zeit hat bereits die Wissenschaft des Altertums gewürdigt und u. a. ausgeführt, wie Euripides in der Alkestis dem Beispiel des Phrynichus gefolgt sei (fragm. 3 N.), Aeschylus in den Persern (fr. 8 N.). In den zur Danaidensage gehörigen Dramen *Aigyptioi* und *Danaides* hatte der Dichter zuerst den Konflikt in die Tragödie eingeführt, den Konflikt der Hypermestra zwischen dem dem Vater Danaus geschuldeten Gehorsam und der dem Gatten Lynceus geschuldeten ehelichen Liebe, in den *Pleuroniai* die Meleagersage nach des Pausanias (a. a. O.) Zeugnis in neuer und bedeutsamer Weise behandelt, indem er auch hier den schweren Konflikt der Liebe der Althaea zu ihren Brüdern mit der Liebe zu ihrem Sohn Meleager zum Ausdruck brachte: in des Sophokles *Antigone*, die als *σοῖα πανουργήσασα* in den Tod zu gehen bereit ist, hat die von Phrynichus geschaffene Konflikttragödie für uns den Höhepunkt erreicht. Nicht erwähnt aber ist in dem Katalog eine Tragödie, in der der Dichter gleichfalls seiner Kunst neue Bahnen zu eröffnen

versucht hat. Ihren Inhalt bildete die Eroberung von Milet durch die Perser i. J. 494 v. Chr. Die Handschrift des Dichters war bald nach der ersten Aufführung vernichtet worden, darum war diese Neuschöpfung bald verschollen und ist kein Wort daraus erhalten geblieben.

Wenige Jahrzehnte nur waren seit der Geburt der Tragödie verflossen, die schwerlich genügt hatten, dieser Schöpfung des attischen Landes bereits jene feste und unabänderliche Form zu geben, wie sie uns aus des Sophokles und des Euripides Werken so vertraut ist. Die Grenzlinie zwischen Sage und Geschichte war damals noch nicht gezogen, Achäer, Troer, Phryger, Lyder, Perser, Glaucus, des Hippolochus Sohn und Aristagoras oder Histiaeus von Milet, sie konnten damals noch alle ohne Unterschied auf der Bühne geschildert werden, um so mehr als ja auch die gewandschleppenden Joner von dem grossen Dichter der Ilias bereits genannt worden waren. Aber schwerlich war Phrynichus sich bewusst, dass es ein Unterschied war, ob man die gleichgültigen Ereignisse urgrauer Vorzeit, oder ob man die herzerschütternden Begebenheiten, die sich im letztvergangenen Jahre in Jonien abgepielt hatten, dem attischen Volk auf der Bühne darstellen liess. Vergangenes war Vergangenes, und Vergangenes beides, gleichviel ob eine *Τροίας ἄλωσις* oder ob eine *Μιλήτων ἄλωσις* dargestellt werden musste. Bewusst war er sich aber, eine mutige Tat der edelsten und reinsten Vaterlandsliebe, ein Opfer von weitleuchtendem Glanze für die schwer gefährdete Sache der stammverwandten Hellenen in Asien darzubringen, in einer Zeit, in der der *μηδισμός* überall sich regte, das zukünftige Schicksal der Vaterstadt Athen aber noch verschleiert war und alle mit schwerer Sorge erfüllte. Wie viel leichter und ungefährlicher war es für Aeschylus, lange Zeit nach den Siegen bei Plataä und bei Mykale die Perser zu dichten und am Fest aufzuführen.

Über den Verlauf der Aufführung, die sich wohl an den grossen Dionysien, also vor den Augen der zahlreichen, zur Zeit anwesenden auswärtigen Hellenen vollzog, ist uns in des Aelian *Varia historia* (XIII 17) ein zwar verkürzter und zusammengezogener, darum in der Form unbeholfener, aber in allem wesentlichen des Inhalts durchaus glaubwürdiger Bericht erhalten, der sich den vielen in demselben Werk erhaltenen einzigartigen und urkundlichen Nachrichten über

griechische Literaturgeschichte an die Seite stellt. Phrynichus, der wie damals Brauch war, die Hauptrolle selber darstellte, hatte zuerst einen grossen Erfolg. Zu den erschütterndsten und wirkungsvollsten Schilderungen der Dichter, seit Homer (I 591), der Redner, wie des Aeschines (in Ctesiph. 157), der Rhetoren, von der Rhetorik ad Herennium (IV 39, 51, wo in beiden Ausgaben weitere Belege gegeben sind) bis Isidor (R.L. p. 521, 5), gehört die Schilderung der Greuelszenen und der entsetzlichen Leiden einer eroberten und geplünderten Stadt: *τὸ πρῶγμα ἐφίκει πόλεως ἀλώσει* lautet eine sprichwörtliche Redensart (Chariton II p. 11, 16. H. Catull. 62, 24). Mit dieser Schilderung erreichte der Dichter bei den Athenern, den mitleidvollsten aller Hellenen (Zur Geschichte der Barmherzigkeit im Abendlande, Bonn 1918, S. 13), eine grosse Wirkung: das Volk brach in Tränen aus. Aber bald darauf erhielten die Feinde der Dichtung die Oberhand, der Schauspieler wurde zum Schweigen gebracht und gezwungen das Stück abzubrechen, wobei er, wie begreiflich, eine klägliche Erscheinung darbot. In einem geflügelten Wort hatte sich die Erinnerung an diesen Theaterskandal lange erhalten, es lautete: *πήσσει Φρόνιχος ὡς τις ἀλεκτρούων*, 'Phrynichus duckt sich wie ein Hahn', ein Witzwort, das Aristophanes (Vesp. 1490) sich zu eigen gemacht, und Aelian a. a. O. mit jener Niederlage des Tragikers in Zusammenhang bringt. Selbst wenn dieser Zusammenhang nur auf der Vermutung eines Parömiographen beruhen sollte, wäre darum an der Urkundlichkeit des Berichts selbst über jene Aufführung nicht zu zweifeln. Dieser lautet: *παροιμία ἐπὶ τῶν κακῶς τι πασχόντων. ὑποκρινομένου γὰρ Φρονήχου τοῦ τραγικοῦ τὴν Μιλήτου ἄλωσιν οἱ Ἀθηναῖοι δακρυσάντες ἐξέβαλον δεδοικῶτα καὶ ὑποπήσσαντα*. Die Zuschauer, die den missliebigen Schauspieler zwingen zu schweigen und die Bühne zu verlassen, *ἐκβάλλουσι τὸν ὑποκριτὴν: ἐξεβλήθη* sagt in diesem Sinn Aristophanes (Equit. 525) von Magnes, *ἐξεβάλλετε αὐτόν* Demosthenes (de fals. leg. 337) von dem Tritagonisten Aeschines, *ἐκβαλλομένων* gleicherweise Lucian (Nigrin. 8). Auch der Rhetor Libanius verwendet da, wo er von dem Unglück des Phrynichus spricht (VI p. 41, 7 Förster), das Zeitwort *ἐκβαλεῖν*, ein Nachklang derselben Darstellung, die bei Aelian zugrunde liegt. Der boshafte Volkswitz verglich den gedemüthigten Dichter und Schauspieler mit dem im Zweikampf besieigten

Hahn, der, wie beobachtet wurde, keinen Ton mehr von sich gibt, sondern schweigend die kampfesmäden Flügeln zusammenfaltet (Aelian, hist. an. IV 29, dazu der Vers eines unbekanntenen Verfassers bei Nauck, Phryn. fragm. 17). Wir lesen ausserdem eine etwas ausführlichere Schilderung jener Aufführung bei dem Geschichtschreiber Ammianus Marcellinus (XXVIII, 1, 3ff.), die auf denselben Gewährsmann zurückgeht, der von Aelian a. a. O. ausgeschrieben ist. Ammian erzählt: *Bello Medico primo, cum diripuissent Asiam Persae, obsidentes Miletum molibus magnis, minantesque defensoribus cruciabiles neces, iniecere clausis necessitatem, ut omnes magnitudine malorum adflicti, peremptis caritatibus propriis, proiectoque in ignem mobili censu, arsueros se certatim congererent in communem pereuntis patriae rogam. Hoc argumentum, paulo postea digestum timore tragico, Frynichus in theatrum induxerat Athenarum: paulisperque iucunde auditus, cum cothurnatus* (d. h. τραγικώτερον) *stilus procederet lacrimosus, indignatione damnatus est populi, arbitrati, non consolandi gratia, sed probrose <eum> monendi, quae pertulerat amabilis ciuitas nullis auctorum* (d. h. τῶν οἰκιστῶν) *adminiculis fulta, hos quoque dolores* (d. h. ταῦτα τὰ πάθη) *scaenicis adnumerasse fabulis insolenter. Erat enim Atheniensium colonia Miletus, deducta inter Ionas alios per Neleum filium Codri, qui fertur pro patria bello se Dorico deuouisse.* Der Bericht bietet Eigenartiges und Wesentliches, nicht nur Rhetorik. Hier nach war in der Tragödie des Phrynichus geschildert, wie die Perser gewaltige Belagerungswerke an die Stadt heranbringen, den Bürgern Folter und Tod androhen, und sie schliesslich zwingen, ihre nächsten Angehörigen zu töten, ihr Hab und Gut zu verbrennen, und dann selber in den Flammen der brennenden Stadt den Tod zu suchen. Die Zuschauer hören anfangs gerne auf die Verse des Dichters und Protagonisten. Aber als seine Darstellung viele zu Tränen rührt, werden die Führer empört, weil sie in den Worten des Dichters einen Vorwurf erkennen gegen die Stadt Athen, die ihre Pflanzstadt im Stich gelassen, und weil der Dichter einen neuen Stoff missbraucht habe. Der Dichter wurde in Strafe genommen. Anders aber berichtet ein jüngerer Zeitgenosse des Phrynichus. Herodot (VI 21) erzählt, dass zwar die Milesier an dem Schicksal des Falles von Sybaris von ganzem Herzen teilgenommen, nicht aber ebenso die Sybariten

an dem Schicksal des eroberten Milet. Diesen handelten nicht ähnlich die Athener: οὐδὲν ὁμοίως καὶ Ἀθηναῖοι. Ἀθηναῖοι μὲν γὰρ δῆλον ἐποίησαν ὑπεραχθεσθέντες τῇ Μιλήτου ἀλώσει τῇ τε ἄλλῃ πολλαχῆ· καὶ δὴ καὶ ποιήσαντι Φρυνίχῳ δρᾶμα Μιλήτου ἄλωσαν καὶ διδάξαντι ἐς δάκρυά τε ἔπεσε τὸ θῆτρον· καὶ ἐξημίωσάν μιν, ὡς ἀναμνήσαντα οἰκῆμα κακά, χιλῆσι δραχμῆσι· καὶ ἐπέταξαν μηκέτι μηδένα χρᾶσθαι τοῦτω τῷ δράματι. Trotz der Verkoppelung der Kola durch τε — καί, die zweimal angewendet ist, ist es angebracht, die einzelnen Kola als selbständige Sätze auseinanderzuhalten und nebeneinanderzustellen. Es ist klar, dass durch den Bericht über die Rührung der Athener bis zu Tränen die Teilnahme der Athener an dem Schicksal der stammverwandten jonischen Stadt erwiesen ist, wie der Geschichtschreiber zu erweisen beabsichtigt hatte. Aber der ärgerliche Tumult bei der Aufführung der Tragödie Milets verlangte seine Sühne. Am Tag nach dem Fest fand — wenn wir die Einrichtungen der Mitte des Jahrhunderts auf jene Zeit übertragen dürfen — eine Volksversammlung statt, in der in der Klageform der Probole die während des Festes begangenen Vergehen verfolgt wurden. In dieser Volksversammlung haben die Athener einer Klage gegen Phrynichus, der, wie Herodot ausdrücklich angibt, sowohl ὁ ποιήσας wie ὁ διδάξας, der Verfasser wie der Lehrer des Dramas gewesen ist, Raum gegeben, und den Dichter zu 1000 Drachmen Geldstrafe verurteilt, ὡς ἀναμνήσαντα οἰκῆμα κακά. Die Geldstrafe von 1000 Drachmen ist auch sonst für szenische Vergehen bezeugt, sie wird dem Choregen für die Zulassung eines Nichtbürgers zum Chor des dionysischen Theaters auferlegt (Plutarch. Phoc. 30 med. Boeckh Staatshaushaltung I [1886] S. 446), sie ist demnach gewiss urkundlich und zuverlässig berichtet. Aber der Grund der Strafe ist nicht klar ausgedrückt, und ist darum sehr verschieden aufgefasst worden. In der Literaturgeschichte Schmid's (I, 1912, S. 283, 7) wird sie als eine Strafe wegen Unfugs betrachtet und die Meinung ausgesprochen, dass die Athener ‚das Unziemliche in der Verwendung eines Stoffs aus der nächsten Vergangenheit (vgl. Dio Chr. or. 21, 11 Emp.: αἰσχρόν ἐστὶν ἐν τραγωδίᾳ τοῦς νῦν ὄντας ὀνομάζειν [II p. 269, 7 Arn.]), zumal eines so trostlosen, gefunden haben.‘ Eduard Meyer, an der von Schmid angeführten Stelle Gesch. d. Alt. III S. 313, bezeichnet als

Grund der Strafe, ‚weil er durch die Tränen, in die das Volk ausbrach, das Fest des Gottes entweiht habe‘. Aber die Worte des Herodot *ὡς ἀναμνήσαντα οἰκῆμα κακά* können keine von beiden Deutungen begründen. In dem deutschen Kommentar von Stein z. d. St. wird zu *οἰκῆμα* richtig angemerkt, dass Milet als Tochterstadt Athens galt, in dem englischen Kommentar von How und Wells (1912) II S. 72 wird dargelegt, dass ‚das Drama Vorwürfe gegen Athen enthalten haben könne wegen der Preisgabe Milets (*οἰκῆμα κακά*)‘, wovon ich in den Worten Herodots keinerlei Andeutung finden kann, wohl aber berühren sich die Ausführungen Ammians a. a. O. mit dieser Auffassung. Herodot will darlegen, dass, im Gegensatz zu der Gefühllosigkeit der Sybariten, die Athener wie vordem die Milesier selbst warme Teilnahme für ihre Stammesgenossen bezeugt haben, indem einesteils das Volk im Theater bei der Aufführung des Untergangs der Stadt in Tränen ausbrach, andernteils dasselbe Volk in der Volksversammlung die *κατὰ Μιλησίων* als *οἰκῆμα κακά*, als eignes Unglück amtlich bezeichnet hat, ein gewiss überzeugender Beweis für sein Mitgefühl. Seit des Archilochus Vers: *κλαίω τὰ Θασίων, οὐ τὰ Μαγνήτων κακά* (19 D.) war diese Ausdrucksweise allgemein verständlich. Die Worte des Herodot, die auf die urkundliche Fassung des Strafbefehls zurückzuführen sind, ergeben demnach, dass der Grund der Geldstrafe war, dass der Dichter das Unglück des eigenen, des attisch-jonischen Volkes erzählt hatte, nicht das Unglück von Ägyptiern oder Pleuroniern, Troern oder Argeiern, wie etwa die *πάθηα* des Argeiers Adrastus (Herod. V 67, 5), oder die *κακά* und *πάθηα*, von denen Atossa in Aeschylus Persern (290ff.) klagt: *σιγῶ πάλαι δύστινος ἐκπεπληγμένη κακοῖς· ὑπερβάλλει γὰρ ἤθε συμφορὰ τὸ μῆτε λέξαι μῆτ' ἐρωτήσῃα πάθη*. Dass damals verboten worden wäre, die Zeitgeschichte auf die Bühne zu bringen, berichtet demnach weder Herodot noch ein anderer Zeuge, schon die Phönissen des Phrynichus und die Perser des Aeschylus erweisen die Unrichtigkeit dieser Auffassung. Aber diese beiden zuletzt genannten Dramen erzählen nicht *οἰκῆμα κακά*, sondern *τὰ Περσῶν κακά*. Aus der oben angeführten Stelle des Dio, an der Nero erwähnt wird, ist für die alte attische Tragödie bez. der Nennung der Namen attischer Bürger kein Schluss zu ziehen, wohl aber aus der Tatsache, dass in des Aeschylus Persern

zwar zahlreiche vornehme Perser namhaft gemacht werden, nirgendwo aber ein Athener, so wie es ähnlich später auch bei den Römern Brauch gewesen ist.

Mehr noch als der eben behandelte erste Teil des attischen Volksbeschlusses hat der zweite Teil der Erklärung Schwierigkeiten bereitet: *καὶ ἐπέταξαν μηκέτι μηδένα χρᾶσθαι τούτῳ τῷ δράματι*. Erwin Rohde (Kl. Schr. II S. 425 ff.) hat sich wohl am eingehendsten um die Deutung dieses Satzes bemüht. Er spricht seine Verwunderung darüber aus, dass noch niemand diese Stelle für die Frage nach der Wiederaufführung der Tragödien verwandt habe, denn er versteht die Worte *χρᾶσθαι τούτῳ τῷ δράματι* als gleichbedeutend mit *ἀναδιδάξαι τοῦτο τὸ δράμα*. Indessen, da Herodot an derselben Stelle den Dichter Phrynichus von dem Chorlehrer Phrynichus unterscheidet, durfte man auch an dieser Stelle den treffenden Ausdruck *διδάσκειν* oder *ἀναδιδάσκειν* erwarten, wenn der Verfasser des Volksbeschlusses diesen Begriff zum Ausdruck bringen wollte. Vielmehr kann der Infinitiv *χρᾶσθαι τούτῳ τῷ δράματι* nur in der allerweitesten und allgemeinsten Bedeutung erklärt, nicht auf die Bedeutung der blossen Wiederaufführung beschränkt werden. *Μὴ χρᾶσθαι τῇ χειρὶ* (Her. III 78 extr. IX 72 extr.) heisst ‚Tätlichkeiten meiden‘, *τῆσι πόλῃσι ταύτησι μηδὲν χρᾶσθαι* ‚dieses Tor meiden‘ (I 187 med), demnach können jene Worte nur allgemein die Bedeutung haben: ‚sie verordneten zudem, dass niemehr niemand sich mit dem Drama irgendwie befassen dürfe‘, d. h. sie haben das Buch überhaupt verboten, nicht nur aufzuführen, sondern auch abzuschreiben, oder auch vorzulesen, im Privathaus oder auf dem Markt, wo einst Solon seine Elegie Salamis vorgetragen hat (Plut. Sol. 8. Dio Prus. II p. 261, 24. Arn. Hor. serm. I 4, 75). Des Protagoras Schriften wurden durch Ausrufer häuserweise beschlagnahmt, und dann auf dem Markt verbrannt (Diog. Laert. IX 52), bei dem Buch des Phrynichus genügte die Verordnung *μηκέτι μηδένα χρᾶσθαι τούτῳ τῷ δράματι*, die jedenfalls erweist, dass den verantwortlichen Behörden seine Veröffentlichung sehr unerwünscht gewesen sein muss. Die über den Dichter verhängte Geldstrafe aber sollte nicht nur das angegebene Vergehen, sondern auch den bei der Festfeier vor allen Hellenen hervorgerufenen Tumult sühnen. Diese Strafe erweist, dass in jener Zeit nicht der Archon, der dem Phrynichus den Chor gegeben hatte, sondern

dass der Dichter selbst für den Inhalt und die Wirkungen seines Werkes als verantwortlich angesehen worden ist. Bei einem Versuch irgendwie eine Vorstellung von dem Inhalt und von dem Aufbau des Stücks zu gewinnen, werden wir von den Troades des Euripides ausgehen müssen, an deren Schluss die *λοχαγοί* der Achäer den Befehl erhalten, die Stadt in Brand zu stecken (1260), und die Troerinnen angewiesen werden, auf das Zeichen der Trompete sich zu den Schiffen der Sieger zu begeben. Keine Szene konnte mehr das Mitleid und die Wut der attischen Zuschauer erwecken, als ein Chor von Milesierinnen, die schliesslich von den persischen Barbaren als Siegesbeute aus der verbrannten Stadt weggeschleppt wurden. Wenn wir für die Stadt Troja den Namen von Milet, für die Achäer die Perser einsetzen, so können uns die Schlussverse der Troades als ein Abbild des Schlusses der *Μιλήτου ἄλωσις* gelten und eine Vorstellung des verlorenen Dramas vermitteln (1317 ff.):

Hecuba: *ὠὖ θεῶν μέλαθρα καὶ πόλις φίλα*

Chor: *ἔ ἔ*

Hecuba: *τὰν φόνιον ἔχετε φλόγα δορός τε λόγῳ.*

Chor: *τάχ' ἐς φίλαν γὰν πεσεῖσθ' ἀνώγυμοι.*

Hecuba: *κόνης δ' ἴσα καπνῶ πτέρυγι πρὸς αἰθέρα* 1320
ἄστον οἴκων ἐμῶν με θήσει.

Chor: *ὄνομα δὲ γὰς ἀφανὲς εἶσιν· ἄλλα δ'*
ἄλλο φροῦδον, οὐδ' ἔτ' ἔστιν
ἂ τάλαινα Τροία.

Hecuba: *ἐμάθητ', ἐκλύετε;* Chor: *Περγάμιον <γε> κτύπον.* 1325

Hecuba: *ἔνοσις ἄπασαν ἔνοσις . . .* Chor: *ἐπικλύσει πόλιν.*

Hecuba: *ὠὖ*

τρομερὰ μέλεα, φέρετ' ἐμὸν ἵχνος,

ἴτ' ἐπὶ τάλαιναν

δούλειον ἀμέραν βίον. 1330

Chor: *ὠὖ τάλαινα πόλις, ὅμως δὲ*
πρόφερε πόδα σὸν ἐπὶ πλάτας Ἀχαιῶν.

Jedenfalls fand Phrynichus in der Iliupersis des Stesichorus und in der Iliupersis des alten epischen Dichters brauchbare Vorlagen. Wir werden, da Herodot VI 18 ff. von dem Mord und Selbstmord der Milesier, von dem Ammian a. a. O. (S. 343) berichtet, nichts weiss, sondern nur von ihrer Wegführung in die Sklaverei, hier dem Herodot folgen, und

dementsprechend auch die Begründung der Verurteilung des Phrynichus, die bei Ammian zu lesen ist, als eine Aufstellung des Gewährsmannes des Ammian erachten, dem die Tragödie selbst nicht mehr vorgelegen haben kann.

Den Beweis dafür, dass keine Gesetzesvorschrift jener Zeit die Dichter hinderte, die Geschichte der Gegenwart auf die tragische Bühne zu bringen, ergibt der Umstand, dass noch nach d. J. 479 v. Chr. derselbe Phrynichus in den Phönissen den Sieg der Athener über die Perser behandelt hat, diesmal also keine *οἰκῆμα κακά*, sondern *τῶν Περσῶν κακά*. Für die Gleichsetzung der Phönissen mit dem i. J. 476 v. Chr. von Themistokles als Choregen ausgestatteten Drama des Phrynichus, das Plutarch (Themist. 5) erwähnt, gibt es keine beweiskräftigen Gründe. Der Dichter hat das Drama nach dem Chor *Φοίνισσαι* benannt: dass des Euripides gleichnamiger Chor von dem des Phrynichus beeinflusst gewesen ist, vermögen wir an einem Beispiel noch darzulegen. Neben diesem von der Orchestra entlehnten Titel wurde das Drama mit *Δίκαιοι*, *Πέρσαι* oder *Σύνθωκοι* bezeichnet, Namen, die von den Rollen der Schauspieler entlehnt sind, deren Charakter und Reden in diesen Titeln uns angedeutet werden. Die grosse Anzahl der Titel für dasselbe Stück zeugt von der Beliebtheit des Dramas.

Die Ähnlichkeit der Phönissen des Phrynichus mit den Persern des Aeschylus im Inhalt und Aufbau ist frühzeitig bemerkt worden. Schon gegen Ende des 5. Jahrhunderts stellte der Literarhistoriker Glaucus von Rhegium den Satz auf, es seien die Perser des Aeschylus aus den Phönissen des Phrynichus entlehnt. Die in der Handschrift des Aeschylus enthaltene Einleitung zu den Persern, die den Rest der Hypothesis des Aristophanes von Byzanz darstellt, beginnt mit dem Ergebnis der Forschung über die anderweitige Behandlung desselben Stoffes, d. h. mit der Behandlung der Frage: *παρὰ τίνι κεῖται ἡ μυθοποιία*. Aristophanes hatte zu dieser Forschung das Werk des Glaucus über die Stoffe des Aeschylus herangezogen, aus dem a. a. O. berichtet wird: *Γλαῦκος ἐν τοῖς περὶ Αἰσχύλου μύθων ἐκ τῶν Φοινισσῶν Φρυνίχου φησὶ Πέρσας παραπεποιηθῆναι*. Diese Meinungsäusserung des Glaucus gilt insgemein als eine sicher und festbegründete Tatsache, so dass an der früheren Abfassung der Phönissen, an der späteren der Perser ein Zweifel meines Wissens

niemals ausgesprochen worden ist. Aber diese Zuversicht ist wenig begründet. Denn wir hören in jenem Urteil nicht das Urteil des grossen Kritikers Aristophanes, sondern, ohne jeden Zusatz, nur das Urteil des Glaucus, dessen Gründe wir nicht erfahren, und darum auch nicht nachprüfen können. Aristophanes aber führt jenes Urteil des Glaucus an, ohne selber mit einem Wort dazu Stellung zu nehmen. Ob er die Aufführungszeit der Phönissen in den Didaskalien des Aristoteles verzeichnet fand, ist gleicherweise nirgendwo zu sehen. So werden wir diese Nachricht mit derselben Vorsicht aufzunehmen haben, mit der die Behauptungen des Dicæarchus, Euripides habe in seiner Medea die Medea des Neophon, und die Meinung des Clearchus, Sophokles habe im Oedipus Rex und Euripides in der Medea die Buchstabentragedie des Kallias zum Vorbild gehabt, insgemein vorsichtig zurückgestellt werden (Hypoth. Euripid. Med. Athen. VII p. 276 A X 453 C). Aristophanes berichtet weiter über Glaucus: *ἐκτίθησι καὶ τὴν ἀρχὴν τοῦ δράματος ταύτην*.

τάδ' ἐστὶ Περσῶν τῶν πάλαι βεβηκότων:

d. h. ‚Glaucus gibt auch die Auslegung von diesem Anfang des Dramas‘: usw. Hierauf folgen aber die Worte des Aristophanes, nicht des Glaucus: *πλὴν ἐκεῖ εὐνοῦχος ἔστω, ἀγγέλλων ἐν ἀρχῇ τὴν Ἐέροξου ἦταν, στορνύς τε θρόνους τινας τοῖς τῆς ἀρχῆς παρόδροις, ἐνταῦθα δὲ προλογίζει χορὸς πρεσβυτῶν*.

Es kann darüber kein Zweifel herrschen, dass hier im Eingang in den Persern des Aeschylus die ältere und ehrwürdigere Form der Tragödie vorliegt, die, wie in den Supplices, des Prologs in Senaren und des Schauspielers entbehrt, und die statt dessen die Anapäste der Chors aufweist, in denen, wie Aristophanes sich äussert, der Chor *προλογίζει*, d. h. die Einführung gibt. Diese Tatsache wäre nur dann mit der Chronologie des Glaucus zu vereinigen, wenn wir festzustellen vermöchten, dass der frühere und ältere Phrynichus in dem älteren Stück eine jüngere Form der Tragödie geboten habe, als der jüngere Aeschylus in dem späteren Stück, der angeblich damals noch an der ältesten Form festhalten wollte, eine Annahme, die, um glaubwürdig zu erscheinen, starker Beweismittel bedürftig wäre. Die angeführten Worte des Aristophanes von Byzanz sind aber dem Prolog des Phrynichus selbst entlehnt. Man glaubt noch den

Trimeter, *στορνὺς παρέδροις <τῆδε> τῆς ἀρχῆς θρόνους*, zu erkennen, ein *πάρεδρος* eines Königs wird erwähnt Herod. VIII 138, 1, die *σύμβουλοι* des Perserkönigs LXX Esdr. (II) 7, 15. Den Prolog sprach also in den Phönissen ein Eunuch, der in dem Thronsaal einige Sessel für die Beisitzer der Regierung, *τοῖς τῆς ἀρχῆς παρέδροις*, mit den kostbaren persischen Teppichen bedeckte, d. h. den Saal zum Empfang der Reichsräte vorbereitete. Diese Reichsräte, deren Auftreten erwartet wurde, bezeichneten die drei Nebentitel der Phönissen, die Titel *σύνθωκοι* und *Πέρσαι*, der erstere treffend, der zweite recht flach und allgemein, er ist vermutlich dem Titel der Perser des Aeschylus nachgebildet. Auf der Dariusvase in Neapel sehen wir vier solcher Reichsräte, auf mit Polstern und Teppichen bedeckten Sesseln sitzend, im Kronrat um König Darius versammelt. Ein Nachklang der gerechten Reden, die in den Phönissen jene Räte gesprochen haben, ist in dem dritten Titel *Δίκαιοι* erhalten. Auch in des Aeschylus Persern (807 ff.) ist Darius ein solcher *δίκαιος*, wenn er die Tempelschändung seiner Perser tadelt:

οὐ σφιν κακῶν ὑψιστ' ἐπαμμένει παθεῖν
 ὕβρεως ἄποια κἀθέων φρονημάτων·
 οἱ γῆν μολόντες Ἑλλάδ' οὐ θεῶν βρέτη
 ἠδοῦντο σὺλᾶν οὐδὲ πιμπράναι νεῶς· 810
 βωμοὶ δ' αἴστοι, δαιμόνων ἰδρύματα
 πρόρριζα φύρδην ἐξανέστραπται βάθρων·
 τοίγαρ κακῶς πράσσοντες οὐκ ἐλάσσονα
 πάσχοσι, τὰ δὲ μέλλουσι . . .

Eindrucksvoll und wirkungsvoll war demnach die Ausstattung des Prologs des Phrynichus, indem, ausser dem den Prolog vortragenden Eunuchen, noch niemand in dem Thronsaal von Susa (Herod. IX 108, 2. Aeschyl. Pers. 761) anwesend war, weder der Reichsrat, noch der Chor der Phönissen. Die kostbaren Teppiche werden den Sesseln aufgelegt, aber der Thron des König Xerxes, der noch im Felde ist, bleibt leer und ungeschmückt. Schon der Eingang der Tragödie wirkt wie eine Verbesserung des altertümlichen Eingangs der Perser, in denen ein singender und tanzender Chor von 12 Männern die Vertrauensmänner des Reichs darstellen sollte, die, als gesonderte Körperschaft abgetrennt, den Schauspielern gegenübergestellt waren, während Phrynichus den Reichsrat beschränkt und als Schauspieler mit den übrigen Schauspielern

des Dramas auf die Bühne gebracht hat. Ausserdem wollte er den Eunuchen, das Wahrzeichen der persischen Hofhaltung, nicht fehlen lassen, ebensowenig die berühmten persischen Teppiche. Er wusste, dass die Eunuchen bei den Barbaren ihrer Treue wegen, *πίστιος εἴνεκα*, geehrter waren, als die normalen Bediensteten (Herod. VIII 105, 2. Xenoph. Cyr. instit. VII 5, 61), dass sie die Botschaften anmeldeten (Herod. III 77), die Türhüter waren (Xenoph. a. a. O. 65), das Frauenhaus bewachten (Herod. III 130). Nach diesem Eingang des Phrynichus war ein Eingang wie der in den Persern nicht mehr möglich, nicht mehr ausführbar.

Auch der Inhalt des Prologs ist uns in dem angeführten Bericht klar angegeben: *εὐνοῦχος ἔστω, ἀγγέλλων ἐν ἀρχῇ τὴν Ἐέρξου ἦταν*. Ein Eunuche trat also auf und verkündet zu Anfang des Prologs die Niederlage des Xerxes. Man kann zweifeln, ob mit der Niederlage des Xerxes nur die Niederlage bei Salamis oder auch zugleich die Niederlage bei Platäa gemeint ist. Der geschichtswissenschaftliche Zusatz der Hypothesis der Perser spricht schon dafür, dass beide Schlachten in dem Wort *ἦτα* inbegriffen sind: *πρώτη ἔφοδος Περσῶν ἐπὶ Δαρείου ἐδυστύχησε περὶ Μαραθῶνα, δευτέρα Ἐέρξου περὶ Σαλαμίνα καὶ Πλαταιάς*. Jedenfalls ist dies das Gegebene und das Zunächstliegende. Aber wenn auch nur, was als feststehend zu erachten ist, die Niederlage der Perser in der Schlacht bei Salamis erzählt war, so ist es nicht wahrscheinlich, dass ein attischer Dichter den von dem Lakoner Pausanias und den Dorern erfochtenen Sieg bei Platäa an dem Fest der grossen Dionysien zum Gegenstand einer besonderen Ruhmesrede gemacht habe, zu einer Zeit, als durch die Politik des Themistokles die Volksstimmung gegen Sparta eine überaus gereizte geworden war. Selbst Aeschylus gedenkt jenes von der dorischen Lanze gewonnenen Erfolges in den Persern nur in fünf mageren Versen, die nur von grossem Blutvergiessen, mit keinem Wort aber von gewaltiger Tapferkeit oder grossem Ruhm berichten (816—820):

*τόσος γὰρ ἔσται πέλανος αἵματοςφαγῆς
πρὸς γῆ Πλαταιῶν Δωρίδος λόγχης ὕπο·
νεκρῶν δὲ θῖνες καὶ τριτοσπόρω γονῆ
ἄφωνα σημανοῦσιν ἄμμασιν βροτῶν,
ὡς οὐχ ὑπέρφεν θνητὸν ὄντα χρῆ φροσεῖν.*

In den folgenden Klageliedern der Perser wird die Landschlacht bei Platää so gut wie verschwiegen, *πλαγαῖσι ποντίαισι* sind die Perser zusammengebrochen (906), *τρισακάμιοισι βάρισιν ὀλόμενοι* (1075), so schliesst das Drama des Aeschylus.

Aber der Sieg bei Salamis wurde ja bereits im Prolog des Phrynichus erzählt. Was bleibt dann für den Hauptinhalt des Stücks? Etwa eine abermalige, etwas eingehendere Darstellung der grossen Schlacht? Der Anfang der Perser des Aeschylus ist deshalb so wirksam, weil die quälende Angst, die der Chor infolge der Ungewissheit über das Schicksal des Heers, infolge des Ausbleibens jeder Botschaft durch Briefboten oder Meldereiter (v. 14) empfindet und äussert, sich des Zuschauers und Zuhörers unwiderstehlich bemächtigt. Kein dramatischer Dichter würde diese Spannung und Wirkung in der Weise zerstören, dass er die Hauptsache des Ganzen bereits im Prolog zur Kenntnis der Zuschauer brächte, und späterhin nochmals verbreiteter und umständlicher ausführte. Vielmehr setzt dieses Verfahren des Phrynichus voraus, dass die Schlachtbeschreibung als Hauptinhalt der Perser des Aeschylus bereits vorlag. Ebensowenig kann es, wie schon ausgeführt ist, Absicht des attischen Dichters gewesen sein, den Sieg des Lakoners Pausanias bei Platää zu verherrlichen, den Aeschylus bereits kurz behandelt hatte. Aber nichts ist auffallender, als dass derselbe Aeschylus mit keinem Wort des Sieges von Mykale gedenkt, der an demselben Tag stattfand wie der Sieg von Platää, und der Jonien erst frei gemacht und die Wiederherstellung der zerstörten Stadt Milet wieder ermöglicht hat, Ereignisse, die niemand mehr erregen mussten wie den Phrynichus, den Verfasser der *Μιλῆτων ἄλωσις*, den Fürsprecher der Jonier. Die endgültige Befreiung dieses Volkes durch Mithülfe der attischen Flotte auf einem attischen Fest zu verherrlichen, dies musste als eine dankbarere Aufgabe erscheinen als die Schilderung des Sieges von Platää, und auch aussichtsreicher erscheinen für einen dramatischen Sieg, als es seinerzeit die Aufführung des Falles von Milet gewesen war.

Der Eunuch hat demnach im Prolog zuerst die Niederlage des Xerxes erzählt, dann am Schluss die Ehrensessel der Reichsräte mit Teppichen geschmückt, ihres Erscheinens gewärtig. Der Prolog war ein Monolog, denn Zuhörer waren

nicht gegenwärtig. Das Stück des Aeschylus beginnt mit den Versen:

*Τάδε μὲν Περσῶν τῶν οἰχομένων
Ἑλλάδ' ἐς αἶαν πιστὰ καλεῖται:*

sie enthalten den Hinweis auf den Chor und dessen Vorstellung vor den Zuschauern. Der Anfang der Phönissen zeigt deutlich die Abhängigkeit der beiden Dramen voneinander, auf die Glaucus hingewiesen hatte:

Τάδ' ἐστὶ Περσῶν τῶν πάλαι βεβηκότων . . .

Da aber Personen überhaupt nicht zugegen sind, vielmehr der Eunuch allein auf der Bühne steht, kann mit *τάδε* nur der Ort der Handlung bezeichnet sein, wie zu Anfang von Sophokles' Philoktet:

*Ἀκτὴ μὲν ἦδε τῆς περιορύτου χθονὸς
Λήμνου*

und wird der folgende Vers den Inhalt geboten haben etwa derart:

*ἐς Ἑλλάδ' αἶαν εὐπρεπῆ θακίματα,
οὔπερ τὰ πιστὰ βασιλέως θακεῖν νόμος.*

Nachdem der Eunuch dann das bevorstehende Eintreten des Reichsrats verkündet hat und die Teppiche aufgelegt hat, geht er ab, die Bühne wird leer, und vor der leeren Bühne zieht der Chor ein, so wie in Sophokles' Aias.

Wer wollte bestreiten, dass es für jeden Dichter das nächstliegende war, den Chor in einem derartigen Drama aus Persern bestehen zu lassen, die über das kriegsdienstfähige Alter hinaus sind? Phrynichus führte dagegen einen Chor phönizischer Frauen ein, auch diese Neuerung wirkt wie eine gewollte Veränderung des Vorbilds und wie eine gewollte Verbesserung. In der Kriegsnot ist das Klagen der Frauen wirkungsvoller als das Klagen der Männer, darum hat Aeschylus später in den Septem den Chor der winselnden thebanischen Weiber aufziehen lassen, Euripides aber in den Phönissen, deren Vorbild die Septem bilden, einen Chor phönizischer Frauen eingeführt, deren Auftreten so erklärt wird, dass das Geschlecht des Agenor in Phönizien sie als Weihegabe aus der Kriegsbeute, d. h. als Sklavinnen, dem Apollo nach Delphi gesandt, dass sie aber durch den Krieg in Theben festgehalten seien, eine gewiss sehr gekünstelte Erfindung (v. 280 ff. 205. 221. 225). Der Anfang des euripideischen Chorlieds 202 ff.:

können wir nichts wissen. Die Äthiopen mussten ein Jahr ums andere 5 Knaben als Gabe dem Grosskönig schicken, die Kolcher alle 4 Jahre 100 Knaben und 100 Mädchen (Herod. III 97), die Babylonier und Assyrer 500 Eunuchen (Herod. III 92).

Das für die Bestimmung des Inhalts wichtigste Bruchstück aber ist dem alten Bestand der Fragmente aus dem Kommentar des Ammonius zu Ilias Φ 111, der in den Oxyrhynchus Papyri II S. 59 veröffentlicht ist, zugewachsen. Unter Beigabe einer leider wenig deutlichen Photographie der lückenhaften und schwer lesbaren Stelle hat Diels (Rhein. Mus. LVI 1901, S. 29 ff.) den Text herzustellen und die Deutung zu geben versucht. In dem angeführten Vers der Ilias $\xi\sigma\sigma\epsilon\tau\alpha\iota\ \eta\ \eta\acute{\omega}\varsigma\ \eta\ \delta\epsilon\iota\lambda\eta\ \eta\ \mu\acute{\epsilon}\sigma\sigma\omicron\nu\ \eta\mu\alpha\sigma$ galt es das Wort $\delta\epsilon\iota\lambda\eta$ zu erklären. Die Scholien des Venetus A versagen hier, ebenso die Genfer Scholien. Aber das E. M. lehrt s. v. $\delta\epsilon\iota\lambda\eta$: $\lambda\acute{\epsilon}\gamma\epsilon\tau\alpha\iota\ \kappa\alpha\iota\ \delta\epsilon\iota\lambda\eta\ \kappa\alpha\iota\ \delta\epsilon\iota\acute{\epsilon}\lambda\eta\ \kappa\alpha\iota\ \delta\epsilon\epsilon\iota\lambda\eta$, Reste alter Gelehrsamkeit, die uns, willkürlich verändert, in den Scholien des Venetus B erhalten ist: $\eta\acute{\omega}\varsigma\ \mu\acute{\epsilon}\nu\ \gamma\acute{\alpha}\rho\ \eta\ \xi\omega\theta\epsilon\nu\ \xi\omega\varsigma\ \mu\epsilon\sigma\eta\mu\beta\rho\iota\alpha\varsigma\ \acute{\omega}\rho\alpha$, $\mu\epsilon\sigma\eta\mu\beta\rho\iota\alpha\ \delta\acute{\epsilon}\ \delta\ \kappa\alpha\iota\rho\acute{\omicron}\varsigma\ \tau\eta\varsigma\ \xi\kappa\tau\eta\varsigma$, $\eta\eta\nu\ \text{\textit{Ἀττικοί}}\ \delta\epsilon\iota\lambda\eta\nu\ \lambda\acute{\epsilon}\gamma\omicron\nu\sigma\iota\ \pi\rho\omega\tau\acute{\alpha}\nu$, $\delta\epsilon\iota\lambda\eta\ \delta\acute{\epsilon}\ \eta\ \mu\epsilon\tau\acute{\alpha}\ \tau\eta\nu\ \xi\kappa\tau\eta\nu$, $\eta\ \kappa\alpha\iota\ \delta\epsilon\iota\lambda\eta\ \delta\omicron\psi\iota\alpha\ \kappa\alpha\lambda\epsilon\iota\tau\alpha\iota$. Urkundlicher ist die Fassung der Scholien des cod. T: $\eta\acute{\omega}\varsigma\ \xi\omega\theta\epsilon\nu\ \xi\omega\varsigma\ \mu\epsilon\sigma\eta\mu\beta\rho\iota\alpha\varsigma\ \dots\ \eta\ \delta\acute{\epsilon}\ \mu\epsilon\tau\acute{\alpha}\ \mu\epsilon\sigma\eta\mu\beta\rho\iota\alpha\nu\ \xi\omega\varsigma\ \xi\sigma\pi\acute{\epsilon}\rho\alpha\varsigma\ \delta\epsilon\iota\lambda\eta$. $\eta\varsigma\ \tau\acute{\omicron}\ \mu\acute{\epsilon}\nu\ \pi\rho\omega\tau\omicron\nu\ \delta\epsilon\iota\lambda\eta\nu\ \pi\rho\omega\tau\eta\nu$, $\tau\acute{\omicron}\ \delta\acute{\epsilon}\ \pi\rho\acute{\omicron}\varsigma\ \xi\sigma\pi\acute{\epsilon}\rho\alpha\nu\ \delta\epsilon\iota\lambda\eta\nu\ \delta\omicron\psi\iota\alpha\nu\ \text{\textit{Ἀττικοί}}\ \gamma\rho\alpha\sigma\iota\nu$. In dem Text von Maass, der hier zugrunde liegt, fällt auf, dass das Wort $\pi\rho\omega\tau\eta\nu$ im jonischen Dialekt wiedergegeben ist, eine Eigentümlichkeit, die erst das Scholion des Ammonius uns verstehen lehrt. Dies erklärt den Begriff der $\delta\epsilon\iota\lambda\eta$ folgenderweise: $\tau\acute{\alpha}\upsilon\tau\eta\varsigma\ \delta\acute{\epsilon}\ \langle\tau\acute{\omicron}\ \mu\epsilon\tau\acute{\alpha}\ \mu\epsilon\sigma\eta\rangle\mu\beta\rho\iota\alpha\nu\ \kappa\alpha\tau\acute{\alpha}\sigma\tau\eta\mu\alpha\ \delta\epsilon\iota\langle\lambda\eta\nu\ \pi\rho\omega\tau\acute{\alpha}\rangle\nu\ \lambda\acute{\epsilon}\gamma\omicron\nu\sigma\iota\nu\ \omicron\iota\ \text{\textit{Ἀττικοί}}$, $\tau\acute{\omicron}\ \delta\acute{\epsilon}\ \langle\pi\rho\acute{\omicron}\varsigma\ \delta\acute{\upsilon}\sigma\iota\rangle\nu\ \eta\gamma\lambda\iota\omicron\nu\ \delta\epsilon\iota\lambda\eta\nu\ \delta\omicron\psi\iota\alpha\nu$. Hieraus geht hervor, dass $\delta\epsilon\iota\lambda\eta\ \pi\rho\omega\tau\acute{\alpha}$ keineswegs einen Zeitpunkt bezeichnet, etwa ‚Mittag‘ oder ‚12 Uhr‘, ebensowenig $\delta\epsilon\iota\lambda\eta\ \delta\omicron\psi\iota\alpha$ ‚Abend‘ oder ‚Sonnenuntergang‘, dass vielmehr nach attischem Sprachgebrauch die $\delta\epsilon\iota\lambda\eta$ in zwei Abschnitte, $\kappa\alpha\tau\alpha\sigma\tau\acute{\eta}\mu\alpha\tau\alpha$, zerfiel, deren ersterer, die $\pi\rho\omega\tau\acute{\alpha}$, an die Mittagszeit sich anschloss, der letztere, die $\delta\omicron\psi\iota\alpha$, dem Sonnenuntergang voraufging. So erklärt auch Moeris p. 195, 10 B.: $\delta\epsilon\iota\lambda\eta\varsigma\ \pi\rho\omega\tau\acute{\alpha}\varsigma\ \tau\acute{\omicron}\ \mu\epsilon\tau\acute{\alpha}\ \xi\kappa\tau\eta\nu\ \acute{\omega}\rho\alpha\nu$, $\delta\epsilon\iota\lambda\eta\varsigma\ \delta\omicron\psi\iota\alpha\varsigma\ \pi\rho\acute{\omicron}\varsigma\ \xi\sigma\pi\acute{\epsilon}\rho\alpha\nu$, ebenso Eustathius zu η 289: $\delta\iota\tau\tau\eta\ \kappa\alpha\tau\acute{\alpha}\ \tau\omicron\upsilon\varsigma\ \pi\alpha\lambda\alpha\iota\omicron\nu\delta\omicron\varsigma\ \eta\ \delta\epsilon\iota\lambda\eta$. $\eta\ \mu\acute{\epsilon}\nu\ \gamma\acute{\alpha}\rho\ \delta\omicron\psi\iota\alpha\ \delta\epsilon\iota\lambda\eta$, $\tau\acute{\omicron}\ \tau\epsilon\lambda\epsilon\upsilon\tau\alpha\iota\omicron\nu\ \gamma\rho\alpha\sigma\iota\ \tau\eta\varsigma\ \delta\epsilon\iota\lambda\eta\varsigma$

μέρος, τὸ περὶ ἡλίου δυσμάς· ἑτέρα δὲ δειλή πρώτη, τὸ πρῶτον φασὶ τῆς δειλῆς, τὸ εὐθὺς ἐκ μεσημβρίας. In der Sprache des Neuen Testaments hat sich der abgekürzte Ausdruck ὄψια erhalten: ὡς δὲ ὄψια ἐγένετο Ioann. VI 16, ähnlich XX 19 οὔσης . . . ὄψιας τῇ ἡμέρᾳ ἐκείνῃ, Marc. I 32 ὄψιας δὲ γενομένης, XI 11 ὄψιας ἤδη οὔσης richtig B, wozu interpolierte Handschriften τῆς ὥρας zusetzen (Debrunner, Gramm. des neutest. Gr. 1913 § 241, 3). Hieraus ist der italienische Ausdruck *sera* für Abend entstanden. Die grosse Gelehrsamkeit des Homererklärers Ammonius geht wohl auf die Vorarbeiten des Aristophanes von Byzanz, des Verfassers der Ἀττικαὶ λέξεις, zurück, auch das gelehrte Zitat aus Phrynichus, den derselbe Gelehrte gleicherweise in der Einleitung zu Aeschylus' Persern herangezogen hat. Diesen Erörterungen gehen Zitate vorauf, unter diesen ein Zitat aus Phrynichus' Phönissen:

αὐτὸς δὲ (Φ 232) δείelon, Φρύ
 <νυχος ὁ τραγ>ικὸς ἐν Φωνίσοις δε<εί>λη·
 πρ>ωτήν δεείλην πλείο
 <ρες . . . μυρ>ίων ἄνδρες ἐκτείνοντο
 ὀψί>ην ἐς δ<ε>ιέλην.

Die Ergänzung ὀψίτην rührt von Blass her, danach ergänzte Diels zu Anfang ἐς δὲ πρῶτην und stellte in der richtigen Erkenntnis, dass hier zwei trochäische Tetrameter vorliegen, die Verse folgendermassen her:

ἐς δὲ πρ>ωτήν δεείλην πλείο<ρες διμυρ>ίων
 ἄνδρες ἐκτείνοντο <καὶ τοῖς ὀψί>ην ἐς δεείλην.

Das soll besagen: ‚Bis zum frühen Nachmittag wurden mehr als 20000 Männer erschlagen, und 30000 bis zum späten Nachmittag.‘ Er bezieht die Verlustziffer auf die Schlacht bei Plataä, in der freilich nach Herodot IX 70, 5 26000 Perser fielen, nach Ephorus (Diodor XI 32, 5) über 10000. Eine überzeugende Beziehung zu dieser Schlacht herzustellen ist also nicht gelungen, das Missliche ist zudem, dass nach Herodots klarem Zeugnis (IX 101, 2) τὸ μὲν γὰρ ἐν Πλαταιῆσι πρῶτ' ἔτι τῆς ἡμέρης ἐγένετο, eine Überlieferung, mit der wir rechnen müssen. Was oben S. 351 gegen die Annahme, die Schlacht von Plataä sei in den Phönissen behandelt worden, vorgebracht ist, will ich hier nicht wiederholen. Die Ausdrucksweise ist zudem unklar, und die Fassung unwahrscheinlich. Bis zum frühen Nachmittag wurden mehr als 20000

getötet, bis zum späten 30000: hier soll ergänzt werden, mehr als 30000, eine Ergänzung, die sehr hart ist. Aber werden diese 30000 vom Morgen ab gerechnet, oder vom frühen Nachmittag ab? Wo werden in der Weise die Toten gezählt, dass die am Vormittag Gefallenen von den am Nachmittag Gefallenen gesondert werden? Oder ist in der Mittagstunde eine Schicht im Zählen gemacht worden? Die *δείλη πρωτή* als Endtermin und für *μεσημβρία* zu brauchen, war zudem ganz unangebracht.

Es ist klar, dass eine einheitliche Verlustziffer bei dem Dichter, wie bei dem Prosaiker, erwartet wird, und dass es sich um eine am Nachmittag, in der *δείλη* geschlagene Schlacht handeln muss. An der angeführten Stelle des Herodot IX 101, 2 lesen wir: *τὸ μὲν γὰρ ἐν Πλαταιῆσι πρωτὶ ἔτι τῆς ἡμέρης γίνετο, τὸ δὲ ἐν Μυκάλῃ περὶ δείλην*. Wenn im Prolog der Phönissen der Eunuch bereits *τῆν Ξέρξου ἦτταν* erzählt hatte, dann war der Hauptinhalt des Stückes die Niederlage eines anderen Feldherrn. Dies kann nur Tigranes gewesen sein, der die Perser bei Mykale geführt hat, *κάλλει τε καὶ μεγάθει ὑπερφέρων Περσέων* (Herod. IX 96, 2), der in der Schlacht gefallen ist (102, 4), wie Mardonius bei Platäa. Die Schlacht bei Platäa war aber vornehmlich ein Sieg der Lacedämonier, den durch Gewährung eines tragischen Chors zu feiern der Archon sich schwerlich bestimmen liess: *Ἑλλήνων δέ, ἀγαθῶν γενομένων καὶ Τεγεγετέων καὶ Ἀθηναίων, ὑπερεβάλοντο ἀρετῇ Λακεδαιμόνιοι*, so urteilt Herodot über die Schlacht (IX 71, 1). Anders urteilt er über die Schlacht bei Mykale (105): *ἐν δὲ ταύτῃ τῇ μάχῃ Ἑλλήνων ἠρίστευσαν Ἀθηναῖοι*.

Wenn wir nunmehr in den verstümmelten Tetrametern eine einheitliche Zeit der Schlacht und einheitliche Zahl der Gefallenen herzustellen versuchen, so ist zuerst festzustellen, dass der Schluss des zweiten Verses *ὀπίθην ἐς δειέλην*, ebenso der des ersten Verses *μυρίων* auf sicherer Ergänzung beruht. Die Beobachtung, dass nach *πλείονες* der Artikel beim Zahlwort steht (Kühner-Gerth, Satzlehre I, 1898, S. 638), ergibt die Ergänzung: *τῶν μυρίων*; ebenso Diodor (XI 33, 1) *πλείονος τῶν μυρίων* und (32, 5) *ὑπὲρ τὰς δέκα μυριάδας*, Xenoph. Cyr. instit. (I 2, 13) *πλέον τι γεγονότες ἢ τὰ πενήκοντα ἔτη*, Hellen. (VII 2, 9) *ἀπέθανον δὲ τῶν πολεμίων . . . οὐκ ἐλάττους τῶν ὀγδοήκοντα*. Demnach sind die Verse bis auf das zu *μυρίων* gehörige Zahladverbium befriedigend ausgefüllt:

<περὶ δὲ προῶτην δεείλην πλείονες τῶν μυρῶν
 ἄνδρες ἐκτείνοντο <τετρακίς ὀπί>ην ἐς δεείλην.

Von den Zahladverbien aber passen nur zwei, *τετρακίς*, gemessen wie *πατριδα* (Aeschyl. Pers. 403 und öfters) und *δεκάκις* in die Lücke. Dass wir uns für die niedere Ziffer entscheiden, rät gerade der Bericht über die Schlacht bei Mykale bei Diodor (XI 36, 6), der auf Ephorus zurückgeht: *τοῦτον δὲ τὸν τρόπον ἠττηθέντων τῶν Περσῶν ἀηγήθησαν αὐτῶν πλείους τῶν τετρακισμυρίων*, eine Angabe, die aus Herodot nicht genommen sein kann, und die wahrscheinlich auf diese Verse des Phrynichus zurückzuführen ist. Denn Herodot hat keine Angabe über die Grösse der Verluste der Perser, ihre Stärke hat er aber auf 60000 angegeben (IX 96, 2). Der Sinn der Verse ist demnach: ‚In der Zeit von 12—3 Uhr etwa bis zur Zeit von 4—6 Uhr etwa wurden mehr als 40000 Mann erschlagen.‘

‚Wenn nur nicht das verwünschte Jonisch wäre!‘ schreibt Diels (a. a. O. S. 35). Er vermutet, dass in dem Dialog der voräschyleischen Tragödie ein stärkeres Vorwiegen des Jonischen vorhanden war, und dass in diesen Versen hierfür ein Zeugnis vorliegt. Denn wie bereits angedeutet (oben S. 355), sind die Lesungen *προῶτην* und *ὀπίην* als feststehend anzusehen, und ist aus diesem Bruchstück des Phrynichus die jonische Form *προῶτην* in den Text des Scholiasten des cod. T, bzw. dessen Vorlage, eingedrungen, eine wichtige Bestätigung jener Überlieferung. Aber eine andere Erklärung ist jetzt viel naheliegender. *Ὅτιο δὴ τὸ δεύτερον Ἴωνίη ἀπὸ Περσέων ἀπέστη*, schreibt Herodot (IX 105), nachdem er von der Teilnahme der Milesier an der Schlacht bei Mykale berichtet hat. Den unglücklichen Ausgang des ersten Aufstandes hatte Phrynichus in der *Μιλήτου ἄλωσις* auf die Bühne gebracht, und hatte selbst bei dieser Aufführung viel Unglück gehabt. Jetzt konnte er den glücklichen Ausgang des zweiten Aufstands beschreiben, er erhielt seinen tragischen Chor, und hatte grossen Erfolg. Phrynichus ist aber uns nicht als ein zäh an hochaltertümlichen Einrichtungen der Tragödie festhaltender Dichter erschienen, sondern vielmehr als ein kühner und rücksichtsloser Neuerer, der die Tragödie in die Alltäglichkeit herabzog, in der Alkestis den Zechbruder Herakles mit dem Tod einen Ringkampf bestehen liess (fragm. 2 N.). Die beiden Tetrameter sprach ein Joner aus Kleinasien, der

auf der Seite der Perser gekämpft hatte, der danach die Botschaft der Niederlage von Mykale nach Susa gebracht hat, Phrynichus liess ihn diese Botschaft im feierlichen trochäischen Tetrameter und in seinem heimatlichen Dialekt vortragen. Diese Eigentümlichkeit kennen wir nur aus der Komödie des Aristophanes, der in den Acharnern den Perser persisch (v. 100 ff.), in den Thesmophoriazusen den skythischen Bogenschützen barbarisch (1176 ff.), den Megarer in den Acharnern megarisch (729 ff.), den Böoter böotisch (860 ff.), den Lakoner in der Lysistrate lakonisch reden liess (1076 ff.). Da der jonische Dialekt in gebundener und ungebundener Rede einen vornehmen, über die Alltagsrede gehobenen Klang hatte, so ist kein stichhaltiger Grund aufzuweisen, der eine derartige Abweichung von der attischen Sprache im Dialog der Phönissen ausschliessen könnte. Vielmehr klang dieser Dialekt auf der Bühne wie eine Huldigung an die Sprache der Vorfahren der Athener, an die alten Joner, deren Nachkommen die Tragödie verherrlichen sollte. Aber dieser Bote jonischen Stammes hatte zu denen gehört, die auf der Seite der Perser gekämpft hatten, es war ihm nur die Aufgabe geblieben, die Unglücksbotschaft nach Susa zu bringen. Seine Ausdrucksweise, die Verwendung der Formen *δεέλῃν* und *δεείλῃν* innerhalb desselben Satzes, erscheint wenig geschmackvoll. Die berühmteste Darstellung der Perserkämpfe in der attischen Kunst, die Reliefs um den jonischen Tempel der Athena Nike auf der Akropolis, zu dieser Untersuchung heranzuziehen, ist ein naheliegender Gedanke. Leider ist aber ihre Deutung und Beziehung hierfür noch zu wenig gesichert. Den Gang des Stückes auf Grund der gegebenen Deutungen festzustellen soll zum Schluss wenigstens versucht werden:

1. Prolog. Der Eunuche tritt auf, er erzählt die Niederlage des Xerxes bei Salamis. Danach berichtet er, dass er die aufgestellten Ehrensessel der Reichsräte mit den kostbaren Teppichen schmücken muss, und dass diese bald zur Beratung erscheinen werden.

2. Parodos. Der Chor der phönizischen Frauen, der Tempeldienerinnen aus Sidon, zieht ein. In daktylischen Trimetern verkündet er, dass er aus dem Lande Phönizien unlängst gekommen, insbesondere dass er, als Ehrengeschenk für den König, aus dem Tempel von Sidon nach Susa gebracht

sei. Er beklagt den Untergang des phönizischen Schiffsvolkes, seiner Landsleute (Aeschyl. Pers. 1—154).

3. Epeisodion. Der Sprecher des Reichsrats beklagt die Niederlage, er äussert die Sorge um den König, besonders aber um Jonien, dessen Besitz jetzt schwer gefährdet sei.

4. Chorlied.

5. Epeisodion. Ein Joner, der mit den Persern gekämpft, tritt auf, er berichtet die Niederlage bei Mykale in trochäischen Septenaren, den Sieg der Athener, den Verlust der Städte, Sestos u. a., im Chersones, den Abfall der Joner (Aeschyl. Pers. 155—531).

6. Chorlied, Klage über die Niederlage (Aeschyl. Pers. 532—597).

7. Xerxes tritt auf, Totenklage um die Gefallenen, um Tigranes den Feldherrn und Mardontes (Herod. IX 102, 4) (Aesch. Pers. 907—1076). Der König war aus Sardes nach Susa (Ekbatana nach Ephorus bei Diod. XI 36, 7) geeilt, ihm war aber in dem Drama des Phrynichus der jonische Bote zuvorgekommen, wie ähnlich bei Aeschylus. In dem Klage-lied des Xerxes bei Aeschylus wird des Sieges von Mykale nirgendwo gedacht, nirgendwo der Tod des Tigranes oder des Mardontes beklagt. Diese Lücke, die wir in dem Werk des Aeschylus ebenso empfinden, wie sie die Athener empfunden haben müssen, auszufüllen, hat der Dichter Phrynichus versucht, dessen Werk sich auch hier als ein Nachtrag zu den Persern des Aeschylus zu erkennen gegeben hat. Denn in der dramatischen Behandlung der grossen Schlachten der Athener mit den Persern werden wir dem Aeschylus, dem Dichter ersten Ranges, dem Mitkämpfer und Mitsieger lieber die Führung zuschreiben, als dem als Dichter im Ansehen hinter ihm weit zurückstehenden Phrynichus. Als Aufführungszeit der Phönissen kommen die nächsten Jahre nach 472 in Betracht.

Bonn.

Friedrich Marx.