

EKKYKLEMA UND THYROMA.

Das Ekkyklema, heisst es, war eine Rollbühne, die aus der Bühnenwand herausgeschoben, Innenszenen sichtbar machen sollte. Praktisch auch von Archäologen nie erprobt, von keinem noch so philologenfrommen Regisseur je angewandt, wird es von fast allen Theaterforschern als überlieferte feste Tatsache gebucht: so von Navarre, Haigh, Allen, Robert, Frickenhaus u. a. Fergusson hat in Eretria sogar noch die Marmorschienen dafür erkennen zu dürfen geglaubt, die Bulle (Untersuch. an griech. Theatern 1928, 90) lieber für die turmhohe Exostra in Anspruch nimmt. Gegen wenige Angriffe haben es A. Körte, Nilsson, Fensterbusch lebhaft verteidigt. Voran auch ich 1896 in meinen 'Prolegomena zur Geschichte des Dramas und Theaters im Altertum' S. 100. Dadurch trage ich wohl ein gut Teil der Schuld an diesem Consensus. Jetzt, da ich nach Jahrzehnten diese Studien wieder aufgenommen habe, muss ich meinem schärfsten damaligen Gegner E. Reisch recht geben, der in seinem und Dörpfelds kurz darauf erschienenen Theaterbuch S. 203 ff. und Real. Encykl. V 2202 dem Ekkyklema mit eindringender Kritik entgegentrat. Vielleicht wird auch er jetzt kleine Übertreibungen zugeben, und so darf ich hoffen, mich mit ihm auf eine Lösung des Problems zu einigen, die, denk' ich, allen Theaterforschern annehmbar erscheinen dürfte. Die Lösung ist schwierig, weil bereits die alten Interpreten in die Irre gegangen sind. Sie ist aber auch ergiebig für die Entwicklung der Bühne, die nun begreiflicher wird.

Innenszenen sind natürlich nur möglich, nachdem man das Bühnenhaus, die Skene, gegen die Zuschauer hin mit Türen öffnet, für unsere Kenntnisse also seit Aischylos' Orestie 458. In jedem ihrer drei Stücke wird einmal das Ekkyklema angenommen: im Agamemnon sollen an der Badewanne die Leichen des Königs und der Cassandra und die daneben stehende Klytaimestra, in den Choephoren entsprechend die Leichen der Klytaimestra und des Aigisth so gezeigt sein;

in den Eumeniden gar das Innere des delphischen Tempels mit Orest am Omphalos von Apoll und Hermes geschützt, vom ganzen Chor der auf Thronsesseln schnarchenden Eumeniden umgeben. Weiter gilt das Ekkyklema für Sophokles' Aias, der in seiner Behausung zwischen zermetzelterm Vieh sichtbar wird, für seine Antigone und Elektra, damit die Leichen von Haimons Mutter 1294 und Klytaimestra 1458 sichtbar werden. Bei Euripides wird es gefordert für die Szene des Hippolyt, wo Theseus bei seiner (erhängten) Gattin den verleumderischen Brief findet, mit demselben Recht für die Schlusszene der Medea (SB Sächs. Ges. d. Wiss. phil.-hist. Kl. LXX (1918) 21, Prolegomena 147), weiter für seine Elektra 1173 u. 1227 und das grossartige Bild des zwischen Trümmern und Leichen liegenden gefesselten Herakles, neben dem sein Vater jammert.

Wüsste man nichts vom Ekkyklema, kein Mensch würde diese Szenen anders dargestellt denken als durch Öffnen der Wand, um das Bild drinnen sichtbar zu machen, das, wenn nötig, durch Oberlicht genügende Beleuchtung im einstöckigen Bühnenhaus leicht erhalten könnte. Das um so mehr, als ausdrücklich das Öffnen verlangt wird: Aias 344, 346, Antigone 1292, Elektra 1458; Medea 1314, Hippolyt 808, Herakles 1029. Im Agamemnon will der Chor 1350 auf den Todeschrei des Königs ins Haus eindringen (*ἐμπεσεῖν*), wie ebenso im Aias Tekmessa den Chor 329 auffordert *ἀρήξαι' εἰσελθόντες*, und in den Eumeniden tritt ja die Prophetin 33 in den Tempel ein, um alsbald, vom Schrecken niedergeworfen, herauskriechend (37) das Bild zu schildern, das sich 64 den Zuschauern enthüllt.

Doch auch Selbstverständlichstes müsste kaum Begreiflichem weichen, wenn Zeugnisse es erhärten. Zwar nicht für das Ekkyklema, aber wenigstens für *ἐκκυκλεῖν* haben wir einen Zeugen ersten Ranges: Aristophanes, der, so ergötzlich frech den Aufflug des Bellerophon parodierend, das Geheimnis der Flugmaschine durch den Zuruf des ängstlichen Tapferen auf dem Mistkäfer an den *μηχανοποιός* (Frieden 174) preisgibt — Aristophanes, so wurde geschlossen, wird dann wohl auch ein Bühnengeheimnis preisgegeben haben, als er in seinen Acharnern 407 den Euripides und in den Thesmophoriazusen 96 den Agathon *ἐκκυκλεῖν* liess. Aber auch Aristophanes hat nur für diese beiden Dichter, sonst niemals, das vermeintliche 'Ekkyklema', vielmehr das *ἐκκυκλεῖν* angewandt.

Die Beschränkung eines so wirksamen komischen Effektes muss ihren Grund haben. Warum lässt er in den 'Wolken' den Sokrates nicht auch ἐκκυκλεῖν? Er wird doch ebenso wie jene beiden vertieft in seine geistige Arbeit vorgeführt: im Hängekorb an der Decke seines φροντιστήριον er, wie sie auf ihrer Kline. Zwar ist diese Wolkenszene infolge der begonnenen Überarbeitung nicht durchaus klar, sicher aber wird keine Theatermaschine in Bewegung gesetzt, kein μηχανοποιός angerufen. Um so mehr fällt das auf, als die Wolkenszene ebenso eingeleitet wird wie jene beiden Dichterszenen: ein Diener oder Schüler, noch gravitätischer als sein Herr, weist zunächst den Bittsteller ab, erst auf sein Drängen zeigt sich dann der weltferne Meister, der nicht gestört werden darf in seinem Schaffen. Aber statt dem Sokrates wie dem Euripides ἐκκυκλήθητι vorzuschlagen, sagt Strepsiades vielmehr

181 ἄνοιγ' ἄνοιγ' ἀνύσας τὸ φροντιστήριον
καὶ δεῖξον ὡς τάχιστα μοι τὸν Σωκράτη
... ἄλλ' ἄνοιγε τὴν θύραν,

ganz ähnlich wie in den oben erwähnten Tragödienstellen, z. B.

Aias 344 ἄλλ' ἀνοίγετε — ἰδοῦ, διοίγω

Hippolyt 808 χαλᾶτε κλῆθρα, πρόσπολοι, πνλωμάτων
ἐκλύσαθ' ἄρμους, ὡς ἴδω πικρὰν θῆαν

fast ebenso Medea 1314,

Herakles 1030 ἴδεσθε, διάνδιχα κλῆθρα κλίνεται.

Es ist gerade umgekehrt wie in den Acharnern und Thesmophoriazusen: Die Dichter werden nicht wie Sokrates innen gezeigt, sondern aussen. ἄλλ' ἐκκυκλήσομαι sagt Euripides 409 und in den Thesmophoriazusen heisst es 95 Ἀγάθων ἐξέρχεται — οὗτος οὐκ ἐκκυκλούμενος. Zum Schluss werden sie wieder hineingebracht: Agathon sagt 265 εἶσω τις ὡς τάχιστα μ' εἰσκυκλησάτω und Euripides Acharn. 479 entsprechend κλῆε πηκτὰ δωμάτων. Nun steigt zwar Sokrates in seinem, Wolken 183 geöffneten, φροντιστήριον aus seinem Korb herunter, aber er bleibt drinnen und setzt den Strepsiades, um ihn zu weihen, 255 ἐπὶ τὸν ἱερὸν σκίμποδα, der doch eben nur in der Denkanstalt sein kann.

Die Sokratesszene also entspricht durchaus den tragischen Innenszenen ohne leiseste Spur von parodischer Verwendung einer Maschinerie, wie das im Frieden beim Flug des Trygaios geschieht; die beiden Dichterszenen aber sind ihnen gerade

entgegengesetzt. Sie stehen ganz isoliert. Es widerspricht jeder Methode und Wahrscheinlichkeit, ἐκκυκλεῖν auch für die tragischen Innenbilder und Sokrates' *φροντιστήριον* anzu-nehmen, nur weil Aristophanes den Euripides und Agathon so dem Publikum präsentierte. Zulässig allein ist dieser Schluss: Aristophanes wollte gerade die beiden Tragiker persönlich durch das ἐκκυκλεῖν lächerlich machen, er hat für sie etwas Besonderes ausgedacht, sie zu charakterisieren.

Nun ergibt genaue Interpretation der Thesmophoriazuszenen die überraschende Tatsache, dass Agathon nicht in seinem Zimmer ruhend herausgerollt wird, dass also von einer Innenszene, für die man das Ekkyklema nötig erachtet, keine Rede sein kann. Das hat Reisch (Dörpfeld-R., Das griechische Theater S. 237) treffend ausgeführt. Agathon, im Begriff, Lieder zu dichten, geht hinaus an die Sonne, da es Winters nicht leicht ist, Strophen zu beugen (67). Er braucht Stimmung. Im dumpfen Zimmer kann er sie nicht finden, also hinaus! So angekündigt erscheint er 95 Ἀγάθων ἐξέρχεται — οὗτος οὐκκυκλούμενος, Lieder singend auf seiner κλινίς (261). Da hat er zwar bei sich die Bluse (ἐγκυκλον 261) und die Pantoffeln, aber die übrige weibliche Toilette, mit der Euripides seinen Schwager einkleidet, wird aus seinem Zimmer geholt. Macht doch die Frage 252 τί οὖν λάβω; und die Antwort τὸν κροκατὸν πρώτον ἐνδύου λαβών die Annahme nötig, dass mehrere bunte Weiberkleider zu sehen waren — natürlich drinnen in der Garderobe des weibischen Herren.

Man dürfte gewiss die Euripidesszene der Acharner, die nicht so eindeutig erscheint, entsprechend erklären, da Aristophanes in der ganz analogen Agathonszene jenen famosen Euripidesscherz wiederholt hat. Aber auch ohne diese Hilfe ergibt vorurteilsfreie Interpretation für die Acharner dasselbe: nicht im Innern seines Hauses lässt sich Euripides sprechen, sondern draussen, und da er keine Zeit hat (406), aufzustehen, so wird er so wie er ist herausgerollt. Zuerst fordert ihn Dikaiopolis auf, herauszukommen, selbstverständlich so wie Menschen es zu tun pflegen, auf den Beinen, wenn jemand ruft καλῶ σε (406). Dazu hat Euripides keine Zeit καταβαίνειν οὐ σχολή (409), weil er ἀναβάδην dichtet (399, 410). Dies Wort haben Reisch S. 239 und Blass-Robert (Hermes XXXI 1896. 537. 1) richtig erklärt: er liegt mit angezogenen Beinen. Wenn καταβάδην und καταβήσομαι dem

gegenübergestellt werden, so darf man in diesem billigen Wortspiel nichts weiter als den Kalauer suchen. Euripides liegt auf seiner Kline, wie das üblich war, da es Schreibtische nicht gab, mit angezogenen Beinen, weil er dichtend schreibt (vgl. Robert). Und zwar ganz vertieft und erdenfern. Denn „drinnen ist er nicht drinnen“ sagt 396 sein Diener: *ὁ νοῦς μὲν ἔξω ξυλλέγων ἐπύλλια οὐκ ἔνδον, αὐτὸς δ' ἔνδον ἀναβάδην ποιεῖ τραγῳδίαν*. So hat Trygaios bei seiner Himmelfahrt durch die Luft schwebend zwei oder drei Seelen von Dithyrambendichtern gesehen, die *συνελέγοντ' ἀναβολὰς ποτῶμεναι*. Aus dieser Himmelshöhe so wenig wie von seinem Bett will Euripides herabsteigen. Auf dem *καταβήσομαι*, dem 'herab' liegt der Ton und der Witz. Ob drinnen oder draussen ist gleichgültig. Weil er zum Herablassen keine Zeit hat, deshalb sagt Dikaiopolis, mit seinem nüchternen Bauernverstand die Himmelsnähe der schweifenden Dichterseele ausschaltend: „dann bleib wo Du bist, auf Deinem Bette, und lass Dich so herausrollen“. Keine Rede davon, dass sein ganzes Zimmer mit ihm herausgerollt wurde. Zwar ist seine reiche tragische Lumpengarderobe des Oineus, Phoinix, Philoktet, Bellerophon, Telephos, Thyestes und Ino nicht nur zu sehen, ein Diener reicht auch die erbetenen Utensilien dem Bittsteller. Aber Dikaiopolis steht vor dem Hause, anders als der Chor der Eumeniden, der im delphischen Tempel sitzt und aus ihm herausgetrieben wird. Wiederholt doch der ungeduldige Euripides: *ἄπελθε λαῖνων σταθμῶν* (449), *ἀποχώρησον δόμων* (456) und lässt endlich das Haus schliessen (479): *κλῆε πηκτὰ δωμάτων*, nachdem er sich in Sorge um seine Tragödiengeburt (464) zurückrollen lässt, wie Agathon das 265 ausdrücklich befiehlt: *εἶσω τις ὡς τάχιστα μ' εἰσσυκλῆσάτω*. Die Situation ist ähnlich der im Hippolyt 807 ff.: Theseus lässt die Tür seines Hauses öffnen, die Leiche seiner Gattin zu sehen, tritt bei der Totenklage an sie heran, entdeckt 856 den Brief an ihrer Hand, nimmt und entsiegelt ihn; so steht Dikaiopolis vor der Tür und lässt aus Euripides Hause sich die Kostümstücke holen. Während dem liegt Euripides auf seiner Kline ebenda draussen vor seinem Hause, wie Agathon. So ergibt sich ein skurriles Bild. Gewiss. Je skurriler desto passender für die Komödie. Dieser Charakter wird ihm aber genommen, wenn man es ebenso wie die Innenszenen der Tragödie der gemeinen Meinung entsprechend auf dem Ekkyklema inszeniert.

Dem Worte *ἐκκυκλεῖν* eine technische Bedeutung in den beiden Aristophanesstellen unterzulegen haben wir keine Berechtigung. Gewiss bedeutet das in der Alltagsprache nicht gebräuchliche Wort zunächst „kreiseln, drehen“, aber Aristophanes muss, um diesen Begriff deutlich zu machen, Vögel 1379 noch *ἀνὰ κύκλον* hinzusetzen, und Sophokles sagt Aias 351 *ἰδεσθῆ μ'οἷον κύμα ἀμφίδρομον κυκλεῖται*, oder Antigone 226 *κυκλῶν ἐμαντὸν εἰς ἀναστροφήν*. Schon bei Homer H 332 ist die ursprüngliche Bedeutung so verblasst, dass er Nestor sagen lassen kann: *κυκλήσομεν ἐνθάδε νεκρούς βοῦσι καὶ ἡμιόνοισιν*, was 'der Paraphrast mit dem Scholiasten wiedergibt *ἐφ' ἁμαξῶν οἴσομεν ἐνταῦθα τοὺς νεκροὺς μετὰ βοῶν καὶ ἡμιόνων*. Nun gar die Bedeutung „sichtbar machen durch Herausdrehen oder -fahren“ ist, wie Reisch S. 240 mit Recht betont, in klassischer Zeit nicht nachweisbar, wohl aber — das wird wichtig werden — in späterer.

Vorurteilsfreie Interpretation kann nur feststellen, dass Aristophanes die beiden tragischen Dichter — allein diese — auf ihrem Arbeitssofa herausfahren liess, was er ihrem Stil entsprechend gewählt ausdrückt *ἐκκυκλεῖν*, und dass weder hier eine Theatermaschine komisch angewendet noch dass in irgendeiner Tragödie eine solche benötigt wird, um ein Innenbild zu zeigen. Das Ekkyklema gibt es also im 5. Jahrhundert überhaupt nicht.

Die „Zeugnisse“ der Scholiasten, des Pollux usw., vermögen nichts gegen diese Feststellung. Denn es sind keine „Zeugnisse“, sondern Hypothesen, nicht mehr wert, als irgendwelche modernen über die Aufführung. Die dramatische Bühne des 5. Jahrhunderts nach den Angaben von Pollux Vitruv und Scholiasten rekonstruieren ist nicht anders, als wollte man Tieck und Schinkel für vollwertige Zeugen der Shakespearebühne halten. Hat auch Agatharch von Samos eine Schrift hinterlassen über die „*scaena quam Athenis Aeschylo docente tragoediam fecit*“ (Vitruv VII 11), so ist doch nichts auf sie zurückzuführen, und niemand weiss von einem Buche des 5. oder 4. Jahrhunderts über die Einrichtung der Bühne des Dionysostheaters zu Athen oder eines anderen. Auch will Pollux IV 123 sie ja nicht beschreiben, sondern er registriert Worte für Bühneneinrichtungen aller Art, die nach seiner Meinung zur Zeit der attischen Musterschriftsteller im Gebrauch waren. Da Pollux' Epitomator

in der Notiz zu I. 1 erklärt, dass er die Belege meist fortgelassen habe, ist eine Kontrolle unmöglich. Pollux gibt den Abhub gelehrter Arbeit hellenistischer Grammatiker, die so wenig wie er ein Bild dieser Bühne oder gar ihrer Entwicklung geben wollten und konnten, sondern zu einzelnen Stellen ihre Bemerkungen gemacht haben, von Theateraufführungen ihrer Zeit mehr oder weniger beeinflusst. Das beweist z. B. ihre falsche Angabe, Medea sei Vers 1320 hoch oben auf einem geflügelten Drachen-Wagen erschienen (Meine Prolegomena 144 ff. und Sächs. Ges. d. Wiss. LXX [1918] 21), während der Text lehrt, dass sie unten auf Zauberwagen in der geöffneten Tür sichtbar wurde. Das zeigen in den Scholien Bemerkungen über Verstösse von Regisseuren gegen den klaren Text: Wilamowitz Euripides Herakles I¹ S. 152 f. führt einige auf den Byzantier Aristophanes zurück; auch Apollodor von Tarsos, von Didymos zitiert, hat dergleichen notiert: Schol Medea 148, 168, vgl. 84, 228, 356—380, 910, Acharn 439 ff.

Gewicht aber hätte eine *παρεπιγραφή*, denn für solche hat urkundlichen Wert Holzinger (Jahresbericht 1883 der Theresianischen Akademie in Wien, GPr Nr. 961) erwiesen. S. 21 f. hat er jedoch gezeigt, dass das Scholion Thesmophoriazusen 277 *παρεπιγραφή*. *ἐκκυκλεῖται ἐπὶ τὸ ἔξω τὸ θεσμοφόριον* trägt, dass die echte *παρεπιγραφή* vielmehr, im Text des Ravennas noch erhalten, lautete: *ὁλολύζονσι τε ἱερὸν ὠθεῖται*. Mag Fritzsche richtig *τε* in *τὸ* geändert haben, *ἱερὸν ὠθεῖται* bleibt dunkel. Der Scholiast hat es auch nicht verstanden, er setzt dafür das bei Sichtbarwerden von Innenbildern in der Grammatikerdoktrin übliche *ἐκκυκλεῖται* ein. Nun haben die echten Parepigraphai den Zweck, dem Leser das Verständnis des Textes zu erleichtern durch Angabe dessen, was auf der Bühne geschah, ohne dass Worte darum gemacht wurden: So steht in den Eumeniden zwischen den Weckrufen des Schattens des Klytaimestra *μυγμοί* und *ὄγμοι*: nun weiss auch der Leser, dass die Eumeniden weiter schnarchten. So ist in den Thesmophoriazusen 277 die Notiz *ὁλολύζονσι* notwendig, um dem Leser den Abbruch des Gespräches des Euripides mit seinem Schwager und seinen Ausruf *ἔα σπεῦδε ταχέως* verständlich zu machen. Nicht aber ist notwendig die Bemerkung, dass das Thesmophorion sichtbar wurde. Denn das ergeben für jeden die folgenden Verse aufs deutlichste. Doch mag auch in *τε ἱερὸν ὠθεῖται* Echtes stecken, von

ἐκκυκλεῖν ist jedenfalls in der echten *παρεπιγραφή* nicht die Rede gewesen.

Und ganz gewiss ist für dies Bild ein Ekkyklema unmöglich. Reisch S. 247 glaubt sogar, dass da nicht die schon sitzende Weiberversammlung im Heiligtum gezeigt worden sei, sondern der Chor der Weiber erst aufziehe und dass er erst während des verkleideten Schwagers Gespräch mit seiner Magd und seinem Gebet an die *Θεσμοφόρῳ* Platz nehme. Doch bei dieser Auffassung bleibt unbegreiflich, dass der Chor der *θεσμοφοριάζουσαι* nicht mit einem Parodosgesang einzieht oder die Weiber einzeln hereintrippeln, wie die Vögel. Wie reizend oder burlesk konnte ihr Einzug gestaltet werden! Nun ist aber eine Parodos wirklich vorhanden, doch wird sie erst 655 gesungen, als der Weiberchor das Heiligtum verlässt, wo er sich lebhaft an der Verhandlung beteiligt hatte, um nun die ganze Pnyx und die Buden zu durchsuchen, d. h. als er in die Orchestra einzieht, wohin er gehört und wo er dann bleibt und 785 die Parabase singt. Die Szenenführung geht parallel den Eumeniden. Auch da erscheint der Eumenidenchor im Apollotempel auf Thronsesseln sitzend (47), erweckt sich gegenseitig in erregten Strophen (140), erwidert dem Gott, wird von ihm ausgetrieben und singt erst 255 und 307 seine Parodos beim Einzuge nach Athen, d. h. in die Orchestra, in der er nun verbleibt.

Reisch baut auf Blaydes' Deutung von 280 f.

ὦ Θράττα θέασαι καομένων τῶν λαμπάδων

ὅσον τὸ χρῆμ' ἀνέρχεται ὑπὸ τῆς λυγνύος

„welche Menge (von Weibern) kommt herauf

„unter dem Rauch der brennenden Fackeln“.

Man braucht sich nur anschaulich vorzustellen, wie zu diesem Verse die 24 Weiber durch die Orchestra stumm einziehen und im Heiligtum Platz nehmen, und nachzurechnen, wie lange Zeit dazu nötig ist, und sich in die Rolle des Schwagers hineinzudenken und zu überlegen, was er derweil hätte tun sollen — denn bei dem Getrampel würde er seine Verse nicht wohl herausbringen können — um sich zu überzeugen, dass diese Deutung des Verses nicht richtig sein kann.

Es sind ja auch nicht die Fackeln das Zeichen zur Versammlung, sondern *τὸ τῆς ἐκκλησίας σημεῖον ἐν τῷ Θεσμοφορείῳ φαίνεται* 277. Es kann *τὸ χρῆμα* alles heissen. In

Kühner-Gerths Syntax I S. 280 f. findet man eine hübsche Auslese, die leicht vermehrt werden kann. τοῦ χειμῶνος χρεῖμα ἀφόρητον sagt Herodot VII 188, ὃ Ζεῦ βασιλεῦ τὸ χρεῖμα τῶν κόπων ὅσον lässt Aristophanes den Dionysos Frösche 1278 sagen. Ich beziehe deshalb χρεῖμα auf das Nächstliegende und übersetze: „Sieh Thratta, was für ein grosses Ding der brennenden Fackeln, ein wie grosser Schein der brennenden Fackeln hebt sich auf vom Qualm.“

Obgleich auch für diese Thesmophoriazusenszene das Ekkyklema nicht bezeugt ist, soll doch der Versuch gemacht werden, es zu konstruieren. Da ist Pollux' Erklärung unbrauchbar βάθρον ᾧ ἐπίκειται θρόνος, aber auch die andere im Schol Acharn 408 (und Schol Eumenid 64) hilft kaum: μηχανήμα ξυλινὸν τροχούς ἔχον ὅπερ περιστρεφόμενον (Umschreibung von κυκλεῖν) τὰ δοκοῦντα ἔνδον ... καὶ τοῖς ἔξω ἐδείκνυε. Das wäre eine Drehscheibe. Merkwürdig genug pflegt man sich das Ekkyklema aber ohne Beleg als geradeaus geschobene Platte zu denken; hat doch Fergusson sogar die Schienen für sie zu entdecken gemeint. Doch ob so oder Drehscheibe, beides ist so gut wie unmöglich. Müsste doch solch Podium auf Rädern Platz bieten 1. für den Chor von 24 Leuten, 2. für die Vorsitzende (295—310, 331—351, 372—379), 3. die erste Sprecherin zur Debatte (380, 383—432), 4. die zweite (443—458), 5. Euripides' Schwager, 6. bis 294 auch für die Magd, 7. für Kleisthenes 574 ff.; ferner 8. für Bänke für die ganze Gesellschaft (292), 9. für die Bilder der Θεσμοφόρῳ (282) nebst Altar: macht 30 Personen nebst totem Gerät, rund 2500 kg = 50 Zentner, etwa 20—25 qm = 4 × 5 m oder 5 × 5 m Fläche, um Sitzen und Spiel zu ermöglichen. Ein Techniker möge ausrechnen, wie lang, stark und schwer die Bretter und Tragbalken und Räder für diese Rollbühne sein müssten und mit welchen Mitteln und Kräften sie vorwärtsgetrieben werden könnte, ferner wie breit die Bühnenwand auseinandergeklafft werden musste, um diesem Ekkyklema Platz zu machen und wie sie zu öffnen wäre. Wir aber fragen: wozu denn dieser Aufwand an Technik, Material, Kosten, Kraft? Um das Innere des Thesmophorions, in dem diese vor Augen und Ohren der Männer heilig geschützte Weiberversammlung stattfindet, nach aussen zu verlegen, d. h. sie ihres geheimen Charakters zu entkleiden? Das darf man verkehrt nennen und darf erstaunen, dass die

Athener im Jahre 411 solches Innenbild nicht passender, geschickter, einfacher und billiger hätten zeigen können.

X Das wirkliche Ekkyklema.

Es bleibt also dabei: das Ekkyklema, d. h. ein Gestell, das „herausgedreht“, vielmehr „umgedreht“ fertig gestellte Bilder und Gruppen sichtbar machte, ist aus den Texten des 5. Jahrhunderts nicht zu erschliessen, auch ist es unwahrscheinlich in sich selbst. Wie aber sind die Grammatiker dazu gekommen, es trotzdem anzunehmen? Sie sind ausgegangen von *ἐκκυκλεῖν* in der Euripides- und der Agathon-szene des Aristophanes. Doch wäre kaum begreiflich, wie sie allein aus ihnen auf die Vorstellung einer solchen Maschine gekommen sein könnten, und das Substantiv *ἐκκύκλημα* selbständig gebildet hätten. Nun wenden spätere *ἐκκυκλεῖν* derart an, dass man glauben möchte, sie verbanden mit ihm eine eigene und ihren Zeitgenossen geläufige Anschauung. Reisch hat S. 240 und 232 Belegstellen gesammelt und verwertet. Das Verbum wird nur von späteren gebraucht im Sinne von „öffentlich darstellen, enthüllen, zeigen“. So sagt Clemens Alexandrinus *Protrept. II. 12. 1 p. 11 PSt* von den Mysterien: „ich werde nach dem Wort der Wahrheit ihre heimliche Zauberei entkleiden (*ἀπογυμνώσω*) und ihre sog. Götter wie auf der Bühne des Lebens den Zuschauern der Wahrheit blossstellen“ (*οἷον ἐπὶ σκηνῆς τοῦ βίου τοῖς τῆς ἀληθείας ἐκκυκλήσω θεαταῖς*), wo durch den Parallelismus der beiden Verben der Sinn sichergestellt ist. Weiter sagt er VII 76 p. 65 P 58 St: „im Jon (442 ff.) stellt Euripides die Götter mit blossem Kopf den Zuschauern dar“ (*γυμνῇ τῇ κεφαλῇ ἐκκυκλεῖ τῷ θεάτρῳ τοὺς θεοὺς*). Deutlicher noch drücken sich aus Philostrat *Vita Apollonii VI 11 p. 245 φιλοσοφίαν ἐς τὸ πρόσφορον Ἰνδοὶ στείλαντες ἐφ' ὑψηλῆς καὶ θείας μηχανῆς ἐκκυκλοῦσιν* und Lukian *Philopseudes 29 θεὸν ἀπὸ μηχανῆς ἐπεισκυκληθῆναι μοι τοῦτον ὥμην ὑπὸ τῆς Τύχης*. Niemand wird behaupten, dass solche Wendungen aus den Scholien zu Komikern und Tragikern hätten entwickelt werden können. Nur aus der lebendigen Theateranschauung sind sie erklärlich. Also gab es damals im Theater ein *ἐκκύκλημα*. Und zwar war dies eine hoch oben angebrachte Einrichtung, auf der weithin über alle anderen hin sichtbar wurde, wer dort erschien. Lukian und Philostrat setzen *ἐκκύκλημα* mit

der Göttermaschine gleich. Im 5. Bekkerschen Lexikon *Anecdota Graeca* I 208 ἀπὸ μηχανῆς heisst es μηχανή ἐστὶ παρὰ τοῖς κομικοῖς ἐκκυκλήματός τι εἶδος und Pollux IV 127 zählt auf ἐκκύκλημα καὶ μηχανή καὶ ἐξώστρα καὶ σκοπή καὶ τεῖχος καὶ πύργος usw., lauter hochgelegene Zurichtungen, die freilich im folgenden einzeln nicht entsprechend erklärt werden. Über das ἐκκύκλημα ist die erhaltene Angabe, vielleicht durch Schuld des verschiedene Erklärungen zusammenziehenden Epitomators verwirrt und widerspruchsvoll. Von der ἐξώστρα heisst es dann 129 ταὐτὸ τῷ ἐκκυκλήματι νομίζουσι. Ebenso Hesych. ἐξώστρα· ἐπὶ τῆς σκηνῆς τὸ ἐκκύκλημα. A. Körte hat Rhein. Mus. LII (1897) 334 durch die Gleichung: ἐξώστρα von ἐξωθεῖν = ἐκκύκλημα von ἐκκυκλεῖν die Identität klargemacht. Leider hat er sich durch mich verführen lassen, ἐκκύκλημα = ἐξώστρα für eine gesicherte Einrichtung des 5. Jahrhunderts zu halten und demgemäss sie zu ebener Erde angesetzt. Nachdem das Ekkyklema aus dem klassischen Drama eliminiert ist, bleibt nur die Gleichung. Nun zeigt sich, dass auch die [Exostra] sich in der Höhe der Skene befunden hat. Nicht nur die Zusammenstellung bei Pollux IV 126 mit hochgelegenen Einrichtungen zeigt es — vielleicht steckt in seiner unverständlichen Notiz ἐκκύκλημα ἐπὶ ξύλων ὕψηλὸν βάθρον ᾧ ἐπικείται θρόνος ein Nachklang — auch die Übersetzung der Glossare durch „maenianum“ = Balkon (RE s. v. maenianum) erzwingt die Höhenlage und ebenso die Verwendung im Bilde, um weithin sichtbare Schaustellung recht anschaulich durch das allen bekannte Szenenbild einer hoch oben erscheinenden Person zu machen. So braucht es, wie Körte richtig zeigte, Polybios XI 5 ταῦτα πρότερον μὲν ἡγροεῖτο· νυνὶ δὲ . . ἅπασιν γέγονατε καταφανεῖς τῆς Τύχης . . ἐπὶ τὴν ἐξώστραν ἀναβιβασούσης τὴν ὑμετέραν ἀνοιαν (Körte, ἄγνοιαν cdd). Und Cicero de provinc. cons. 6. 14: 'Piso . . cum Graeculis iam in exostra heluatur, antea post siparium solebat' will nicht sagen, Piso habe auf dem Balkon geschlemmt, so wenig wie er ihn hinter den Theatervorhang steckt, sondern er sagt 'jetzt in grösster Öffentlichkeit, früher im Verborgenen'.

Die [Exostra] hat Körte aus der delischen Theaterrechnung vom Jahre 274 v. Chr. BCH XVIII 163 belegt. Sie steht auch da zwischen hochgelegenen Einrichtungen τὰς ἐπάνω σκηνὰς καινὰς ποιῆσαι δύο καὶ τὰ παρασκήνια τὰ ἄνω . . καὶ τὰς ἐξώστρας καὶ τὴν κλίμακα . .

Es gehen alle Zeugnisse gut zusammen: seit hellenistischer Zeit gab es in der Höhe der Skene eine Drehscheibe, die, weil sie herausgedreht *ἐκκύκλημα* oder herausgestossen *ἐξώστρα* genannt wurde, eine *μηχανή*, von der herab auch Götter sprechen und auf der z. B. Medea auf dem Wagen mit geflügelten Drachen gezeigt wurde. Diese den hellenistischen Grammatikern geläufige und als *ἐκκύκλημα* bekannte Theatermaschine wurde von ihnen auf das klassische Drama übertragen, weil sie in jenen zwei aristophanischen Szenen das Verbum *ἐκκυκλεῖν* fanden und daraus recht scheinbar auf *ἐκκύκλημα* schlossen.

Vorhang und *θύρωμα*.

Sind wir so, wie ich hoffe, endgültig von dem eingebildeten ungetümen Ekkyklema für das klassische Drama befreit, so ist das Selbstverständliche und Einfachste anzunehmen, dass jene Innenszenen durch Öffnen der Wand sichtbar gemacht wurden. Durch diese notwendige Annahme werden diese im Verlaufe des Dramas gezeigten Innenbilder technisch ganz nahegerückt den lebenden Bildern, die mehr als ein Drama sogleich eröffnen. Am ähnlichsten den grossen Innenbildern der Thesmophoriazusen und Eumeniden ist die Eingangsszene der Hiketiden des Euripides, die um 421 aufgeführt sein werden.

Gleichgültig, ob man Aithra vom Chor der Mütter und Witwen und Adrast umlagert und an die *ἀγναι ἐσχάται Κόρης τε καὶ Δήμητρος* gebunden im Innern des *σηκός* oder vor ihm denkt, jedenfalls war die Gruppe fertig gestellt, als sie sichtbar wurde, wie 32—37 unwiderleglich beweisen. Wer für die Thesmophorienszene und die Eumeniden das Ekkyklema annahm, musste es auch hier gelten lassen. Meines Wissens hat es aber niemand getan. Begreiflich scheute man sich, ein Stück mit Herausrollen einer Bühne mit breitem Gruppenbilde beginnen zu lassen. Doch muss Euripides die Möglichkeit gehabt haben, die Gruppe gedeckt vor den Augen der Zuschauer aufzustellen und dann in würdiger Weise zu enthüllen. Unweigerlich fordert dasselbe die zu Anfang schon am Fels gefesselt stehende, die langsam dahinschleichende Nacht beklagende Andromeda (Frg. 114); dasselbe der zu Beginn der Tragödie schlafend vor dem Palaste liegende Orestes (35); dasselbe die Anfangsszenen von Aristophanes' Wolken

und Acharnern. Ich habe deshalb in meinen Prolegomena mit Weissmann (Münch. Diss. 1893) den Vorhang gefordert, wie auch Reisch S. 214 f., 253 f., Fiechter, Bulle u. a. sich der Notwendigkeit nicht entziehen konnten — und ich fordere ihn heute noch — aber anders. Damals forderte ich ihn für die ganze breite Bühne. Obgleich mir dafür 1923 in G. E. Rizzo (Il Teatro Greco di Siracusa S. 77) ein tapferer Helfer erstanden ist, der am Theater zu Syrakus eine in den Fels geschnittene Rinne für solchen breiten Vorhang der ältesten Bühnengestaltung glaubt zuweisen zu müssen, so bin ich doch schon lange bescheidener geworden. Denn dieselbe Vorrichtung, die jene grossen und kleinen lebenden Bilder zu Anfang der Dramen ungesehen zu stellen erlaubte, hat doch natürlich auch die Innenszenen innerhalb der Dramen ermöglicht, für die man das Ekkyklema anzunehmen pflegte, weil sie durchaus dieselben Bedingungen stellen.

Nicht die ganze Bühne in ihrer vollen Breite, sondern nur ein Teilstück war so eingerichtet, dass es verdeckt und geöffnet werden konnte. Das ist unbezweifelt für alle 'Ekkyklemaszenen': für Agamemnons Leiche in der Badewanne wie für die erhängte Phaidra im Hippolyt. Verlangen doch die Choephoren ausser der Tür, die Klytaimestras und Aigisthos' Leichen sehen lässt, sicher noch eine zweite zum Frauengemach (878). In den Thesmophoriazusen war ausser dem Thesmophorion noch das Haus des Agathon zu sehen. Dies wurde ebenso geöffnet wie jenes. Dann hat sich 265 Agathon 'hinein[fahren]rollen' lassen. 268 marschieren Euripides und sein Schwager hin zur Thesmophorienfeier, 276 hört man *ὀλολύζειν* und *τὸ τῆς ἐκκλησίας σημεῖον ἐν τῷ Θεσμοφορείῳ φαίνεται*, 280 tritt der Schwager ein. Also waren hier zwei verschliessbare Öffnungen auf der Bühne vorhanden: eine kleinere im Hause des Agathon und eine grosse, die aufgeschlossen das bis 277, 280 unsichtbare Heiligtum mit den vielen Weibern zeigte. In den Wolken ist ausser dem Phrontisterion des Sokrates, das sich den Zuschauern wie das Thesmophorion und nicht anders als Agamemnons Badezimmer öffnete, noch das Haus des Strepsiades dargestellt, in das ein- und ausgegangen wird.

Nur ein Teilstück der Bühne wird also derart eingerichtet, dass es sogar in beträchtlicher Breite geöffnet und geschlossen werden konnte.

Ob man sich als Verschluss Vorhänge oder Türflügel denkt, darauf kommts nicht an. Praktischer, und ich glaube sagen zu dürfen, dem Brauche der Zeit gemässer ist der Vorhang. Über *αἰαία* bei Hesych Wentzel Archäol. Jahrb. XV (1900) S. 76 Anm. 36.

Die wichtige Erkenntnis für die Vorstellung der attischen Bühne des 5. Jahrhunderts, gefolgert aus der Erklärung der Texte, ist diese: seitdem die Skene ein Haus mit Türen zeigte, für unsere Kenntnis also seit 458, gab es nicht nur einfache Türen, sondern auch wenigstens ein breites verschliessbares und leicht zu öffnendes Tor. Soll man dies griechisch nennen, so bietet sich dafür *θύρωμα*. So hiessen solche Tore auf dem hellenistischen *λογεῖον*, wie Oropos durch Inschrift gelehrt, Ephesos sie am reichsten erhalten hat. Sie hatten denselben Zweck, nämlich die Bühne in den Raum des Skenenhauses hinein zu vertiefen, so wird auch dasselbe Wort gelten dürfen.

Das Prinzip der hellenistischen Bühnenteilung durch *θυρώματα* ist auf die Bühne des klassischen Dramas zu übertragen. Eretria I gibt einen gewissen Anhalt mit ihren drei Türen von $3\frac{1}{2}$ m Breite und wenigstens 5 m Höhe (Bulle, Unters. an griech. Theatern 85, 226, 230). Diese Forderung entspricht dem natürlichen Gang der Entwicklung. Das 5. Jahrhundert hat die Tragödie geschaffen, das 4. durch Entfernung des Chors das reine Drama sicher in der Komödie vollendet. Die Folgezeit hat an der Form Wesentliches nicht geändert: das darf man annehmen. Ist es da wahrscheinlich, dass erst sie die geeignete Bühne für ererbte Kunst herstellte? Liegt es nicht auf der Hand, dass der frühlingskräftige Schaffensdrang des 5. Jahrhunderts zugleich mit der Tragödie in mächtigem Fortschritt auch den würdigen Rahmen für sie schuf? Die Tragödientexte weisen in aufsteigender Linie immer grössere Anforderungen an Dekoration, Inszenierung, Maschinen auf. Dass unter dem Parthenon und der Nikebalustrade, zur Zeit der Maler Agatharch, Apollodor, Zeuxis das Bühnenbild künstlerisch ausgestaltet wurde, ist so selbstverständlich, dass man sich geniert es zu sagen. Und doch muss es noch wiederholt werden. Ja es muss sogar noch wiederholt werden, dass am Ende des 5. Jahrhunderts doch nicht ein Galgen an der Skenenwand herausgestellt werden konnte, um Götter hoch über dem Dach des Hauses

δόμων ὑπὲρ ἀκροτάτων (Euripides El. 1233) baumeln zu lassen, während bis in den Anfang der zwanziger Jahre Götterscheinungen sehr viel künstlerischer derart charakterisiert wurden, dass sie auf demselben Boden wie die Menschen auftretend von diesen nur gehört, nicht gesehen wurden (Aias 14, Hippolyt 1391), oder dass Andromeda 412 sich nicht vor Augen der Zuschauer in die Fesseln am Felsen einhaken konnte, während 60 Jahre früher Prometheus herangeschleppt und angeschmiedet worden war. Derartige Vorstellungen sind auf dem Boden des durch nichts zu rechtfertigenden Vorurteils erwachsen, daß der Schauplatz des klassischen Dramas primitiv einfach gewesen sei. Es stammt von Dörpfelds aufregender Behauptung 1885, dass die klassischen Dramatiker nichts Dauerndes als die alte grosse Orchestra unter der Akropolis für ihre Aufführungen gehabt haben — unhaltbar, da bauliche Reste einer Skene des 5. Jahrhunderts aufgezeigt sind und die Verlegung der verkleinerten Orchestra an die endgültige Stelle für 500/497 nachgewiesen ist (Hermes LIX 1924, 108).

Mit der Erkenntnis, dass für das eingebildete Ekkyklema im klassischen Drama das *θύρωμα* anzusetzen ist, ergibt sich innerhalb der breit hingestreckten Bühne — in Athen und Eretria war sie 20 m breit — eine oder mehrere Teilbühnen, die allseitig abgegrenzt als Kastenbühnen bezeichnet werden dürfen. In solcher, der modernen ähnlichen Teilbühne konnten unter dem Schutz des Vorhanges, oder wie sonst sie nach vorn geschlossen war, Gruppen gestellt, Dekorationen angebracht und gewechselt, Maschinen verdeckt montiert werden. Dekorationen hat, wie Bulle (Untersuchung an griech. Theat. 1928) 218 mit Recht betont, bereits Agatharch gemalt 'Aeschylodocente' (= *Αἰσχύλος ἐδίδασκε*, also urkundliche Notiz). Aias' Behausung wird nicht wie Agamemnons Palast ausgesehen haben und für seinen zweiten Teil war Landschaft, wenigstens Gebüsch (*νάπος* 892) notwendig. Das eleusinische Heiligtum mit dem Berg darüber in Euripides' Hiketiden, das jeder Athener kannte, muss naturgetreu gemalt gewesen sein, ebenso der delphische Apollotempel mit seinem Bilderschmuck im Jon (190 ff. vgl. Homolle BCH XXVI 587, Karo BCH XXXII 212 Blümner Berl. phil. Woch. 1909, 890) und der Eumenidenhain am Kolonos für den Oidipus; Höhle mit begehbarem Pfad über ihr erfordert der Philoktet (45, 207, 1001), Wald und

Fels die Ichneutai und die Vögel, Fels und Meer die Andromeda usw. Weiter konnten an oder hinter den Rahmen verdeckt die Maschinen für Flüge der Thetis in der Andromache 1227, des Bellerophon und Trygaios, andere für den deus ex machina hoch über dem Hause montiert und ungelesen gehandhabt werden. In solchem *θρόωμα* konnten drei Stockwerke übereinander zu künstlerischem Bilde gestaltet werden, wie Euripides' Hiketiden sie für den Sprung der Euadne vom Fels über den Tempel (987) und die Erscheinung der Athene (1183), sein Orest für die Schlusszene mit dem tobenden Menelaos unten, Orest mit den Seinen oben auf dem Hause und Apollon mit Helena *ἐν αἰθέρος πτυχῆς* (1631) verlangen.

θρόωμα machen auch Szenenwechsel leicht ausführbar. Wenn nach Sophokles' Aias in keiner Tragödie mehr solcher nachweisbar ist, so ist das erklärlich aus dem Streben nach schärfster Konzentration der Handlung auf wenige Stunden, die auch Einheit des Ortes erzwang. Eigentlich hat sie nur Aischylos, der aber mit der ganzen Freude an der neuen, weite Möglichkeiten eröffnenden Erfindung genutzt. Im Agamemnon ist es ja nicht so wie im OR oder Hippias, dass das Badezimmer dem draussen stehenden Chor sichtbar gemacht wird, sondern der Chor dringt wirklich ins Haus ein (1380ff.), der ganze Schluss spielt im Badezimmer. In den Eumeniden wird zunächst vor dem delphischen Tempel, dann ganz und gar in ihm gespielt. Nach Abtritt aller und langer Pause — er war über Land und Meer gejagt (75, 240) — tritt Orest in Athen zum Tempel der Göttin und umklammert ihr Bild, das selbstverständlich wie alle Kultbilder und wie vorher der Omphalos im Innern des Tempels, nicht vor ihm steht. Drachmanns Vermutung (*Symbola phil.* Danielsson diu Upsala 1932, 68) eines dritten Szenenwechsels 486 steht der unmittelbare Anschluss des Chorliedes an 485 entgegen, auch zeigt sein Schluss keine Andeutung neuen Auftretens.

Mit voller Freiheit nutzt Aristophanes *θρόωμα* zum Szenenwechsel aus. Ihre Annahme ermöglicht allein die Ausführung in einer der Kunst und ausgebildeten Theaterfreiheit seiner Zeit entsprechenden Weise. Er wechselt nicht nur Szenenbilder, er lässt auch mehrere gleichzeitig sehen. Wolken 93 fragt Strepsiades vor seinem Hause stehend, in das man ein- und ausgeht, seinen Sohn *ὁρᾷς τὸ θύριον τοῦτο καὶ*

τῶν κίδιον des Sokrates. Er spaziert dann hin und her zwischen beiden Häusern. Ebenso marschiert Dikaiopolis von seinem Haus zu Euripides. Und wie dies, so wird am Schluss auch das Haus des Lamachos (1222) geöffnet: *θύραξέ μ' ἐξενέγκαι' ἐς τοῦ Πιττάλου*. Andere Male lässt der Komiker ein Szenenbild verschwinden, also einfach das *θύρωμα* schliessen, wenn er es nicht mehr braucht. So in der Lysistrate. Ihr Haus, vor dem der erste Teil spielt, wird im weiteren Verlauf nie erwähnt, von 250 ist der Schauplatz vor der Akropolis, deren Erscheinung 240 wie in den Thesmophoriazusen 277 durch eine *δολολυγή* angekündigt wird. Ihr Bild muss im *θύρωμα* erschienen sein, nach vorn durch Tor und Mauer abgegrenzt. Die Acharner beginnen mit Volksversammlung auf der Pnyx. Im *θύρωμα* wurde sie gespielt analog der Eumenidenszene in Delphi und den Thesmophorien, sie beginnt mit fertigem Bilde: Dikaiopolis sitzt schon da (28). 203 wird Szenenwechsel wie bei den Tragikern durch Abtritt aller Spieler markiert.

Tragödie wie Komödie gewinnen die Möglichkeit künstlerischer Aufführung, die wir unbedingt fordern müssen, wenn das Ekkyklema ausgeschaltet und die Öffnung der Bühnenwand durch verschliessbare und leicht zu öffnende Türrahmen *θυρώματα* angenommen wird, wie sie hellenistische Bühnen zeigen.

Fiechter hatte bereits 1914 in seinem durchgreifenden Buche 'Die baugeschichtliche Entwicklung des antiken Theaters' *θυρώματα* für das klassische Drama verlangt und Abb. 63 die Dekoration für die Hiketiden des Euripides in dreifacher *θυρώματα*-Bühne allerdings nebeneinander gezeichnet. Leider hat Bulle, trotzdem er künstlerische Forderungen für die Theatergeschichte stellt, Fiechters Vermutung nicht angenommen. Denn er suchte die Forderungen der Dramen den vermeintlichen Untersuchungsergebnissen der monumentalen Reste anzupassen. Solche aber sind für das 5. Jahrhundert kaum in Spuren und nur in Athen vorhanden und diese schwer deutbar, auch Eretria I hilft nicht zu sicheren Schlüssen. Wir müssen uns für die Rekonstruktion der Bühne des 5. und 4. Jahrhunderts freimachen von den Ruinen wie von Vitruv und Pollux und sie allein auf die Interpretation des Damentexts gründen. Sie fordert *θυρώματα*. Dass solche bisher erst für das 3. Jahrhundert nachgewiesen sind, ist kein Beweis dagegen. Für das schmale *Λογεῖον* von Epidauros sind sie ebenso notwendig wie für Oropos. Wozu sollten dann die grossen Räume des

Skenengebäudes hinter dem Logeion dienen, wenn nicht für dramatische Aufführungen zur Erweiterung des schmalen Logeions? Das forderte ich 1896 eben mit dieser Begründung und bewies gleichzeitiges Spiel auf der Strasse, also Logeion, und im Innern des Hauses aus Plautus' Stichus und Mostellaria. Drei Jahres später bestätigten es die Funde in Ephesos. So vertraue ich fest, dass auch an einer Skene des 5. Jahrhunderts *θηρώματα* nachzuweisen sein werden, wenn das Glück eine wirklich sicher rekonstruierbare noch erhalten haben sollte, oder, da dies sehr unwahrscheinlich ist, dass schliesslich einmal auch ohne den 'Beweis des Spatens' die Interpretation der Dramen als vollgültiger Beweis anerkannt und an eine ihr entsprechende, dem entwickelten Stilgefühl und den hohen Kunstleistungen des 5. und 4. Jahrhunderts gemässe Bühne allgemein geglaubt werde. Dann wird auch die Kunstgeschichte mit dieser Dekorationsmalerei zu rechnen und Archäologen werden die Möglichkeit solcher Bilder anschaulich zu machen haben.

Leipzig, August 1932.

E. Bethe.