

GEISTERERSCHEINUNGEN BEI AISCHYLOS

Vom Heroenkultspiel des griechischen Mittelalters im Dialog der attischen Tragödie

1. Das Adrastos-Kultspiel zu Sikyon und der Xerxes der „Perser“

Merkwürdig ist es, daß noch keiner sich in sinnfälligem Bilde klar gemacht hat, was etwa um 600 v. Ztr. in Sikyon am Adrastosfest nach der Angabe des Herodot V 67 aufgeführt wurde. Erst der Tyrann Kleisthenes hat ungefähr um diese Zeit das Heroenkultspiel der dorischen Stände abgeschafft und dafür dionysische Chöre eingeführt. Herodot sagt, daß die πάθηα des Adrastos an seinem Fest gefeiert wurden¹⁾. Was unter diesen πάθηα des Adrastos zu verstehen ist, darüber wird bis heute gestritten. Aber die Sache sollte eigentlich umso klarer sein, als der älteste der uns erhaltenen attischen Tragiker in einer seiner wirksamsten Szenen der „Perser“ sich der Erinnerung an die πάθηα des Adrastos nicht ent schlagen konnte. Mit dieser Erinnerung an das Bild des hellenischen Heros hat nämlich Aischylos, wie ich zu zeigen hoffe, seine Phantasie genährt, als er den mit Roß und Wagen geschlagenen Xerxes zu Susa am Schlusse der „Perser“ auf die athenische Bühne brachte. Was bislang unter den πάθηα des Adrastos verstanden wurde, dafür mag auf den zusammenfassenden Bericht verwiesen werden, den K. Ziegler, *Realenc.* 2. Reihe VI (1937) s. v. *Tragoedia* Sp. 1914 f. u. 1920 nach Musterung von früheren Vermutungen gegeben hat. Hier werden die πάθηα des Adrastos auf „Totenklagen um den Stadt-

1) Bei dem Adrastosfest handelte es sich um eine regelmäßig nach Ablauf einer bestimmten Frist stattfindende Feier, wie deren Art im Zeitalter des mutterländischen Heroenkultes E. Rohde, *Psyche* 13 (1903) S. 151 gekennzeichnet hat. Herodot nennt a. a. O. θυσίας τε καὶ ὀρθάς Ἀδρήστου, macht Angabe über dessen ἥρωον auf dem Markt zu Sikyon, und meldet Agone von Rhapsoden homerischer Epen, worunter zunächst die von Adrastos erzählenden thebanischen Heldenlieder gemeint sein dürften. Denn das älteste Zeugnis von Homer nennt diesen bekanntlich als Verfasser der Thebais.

heros“ bezogen, der zu Sikyon auf dem Markte sein Heroon hatte, „Klagen, die den Preis seiner zu Lebzeiten vollbrachten Taten einschlossen“ und als „rein lyrisch ohne Sprechpartien“ nach Ziegler zu denken seien. Bei der Deutung dieser πάθεια sei umso größere Zurückhaltung zu üben, weil es sich „um einen uns seinem Wesen nach doch auch nicht näher bekannten Heros oder Gott Adrastos von Argos-Sikyon“ handle.

Genug Bekanntes über Adrastos liegt vor, aber Ziegler hat so wenig wie andere zugegriffen²⁾). Der Ausdruck πάθεια ist keine verkürzte Bezeichnung für eine lyrische Gattung wie θρήνοι über πάθεια, Totenklagen am Grab des Helden. Vielmehr bedeutet πάθεια dem genauen Wortsinn nach zunächst die Leiden selber des Adrastos, die dieser bei Lebzeiten hat über sich ergehen lassen müssen. Diese πάθεια sind aus den thebanischen Heldenliedern und aus der attischen Tragödie eine bekannte Größe, mit der bei der Interpretation der Herodotstelle unbedingt zu rechnen ist. Sowohl Aischylos wie Euripides haben Tragödien verfaßt, in denen sie sich die Gestalt des Adrastos zum Vorwurf nahmen. Die Leiden, πάθεια, des Adrastos bestanden in seinem Mißgeschick beim Zug der Sieben gegen Theben, wo er alle Genossen verlor und ihre Leichen unbestattet den Hunden und Vögeln zurücklassen mußte; sodann im Verluste seines geliebten Sohnes Aigialeus, den er beim Epigonenfeldzug gegen Theben einbüßte. Im Stoffe des Epos und der Tragödie erscheint Adrastos als Bittfleher, dem allgemeinen Verderben durch die Schnelligkeit seines göttlichen Rosses Areion entronnen, in zerrissenem und befleckten Gewande³⁾). Herodot hat also ein szenisches Bild im Sinne, wie wir es in den „Persern“ des Aischylos mit der Szene des heimkehrenden Großkönigs Xerxes besitzen. Hier tritt Xerxes, wie er auf seinem Wagen geflüchtet ist, in zerrissenem Kriegsgewand unter dem Rufe auf: „Was soll ich erleiden“.

Man hat zutreffend im allgemeinen unlängst bemerkt, daß die Perser in den „Persern“ des Aischylos nicht etwa griechisch maskierte Perser sind, sondern eher umgekehrt

²⁾ Auch Fr. Marx, *Zur Geschichte der Barmherzigkeit im Abendlande* (Bonner Rektoratsrede 1917) S. 36 bekennt seine Unsicherheit über Herodot V 67.

³⁾ Die Belege für den Adrastos-Mythus bieten Bethe, *Realenc. I* (1894) Sp. 414 f. s. v. *Adrastos*; Hoefler ebd. Sp. 956 f. s. v. *Aigialeus*; Tümpel, ebd. II (1896) Sp. 621 ff. s. v. *Areion*.

persisch maskierte Griechen ⁴⁾). Über dies allgemeine Empfinden hinaus ist aber im vorliegenden Falle die Beziehung der Xerxesgestalt zu der des Adrastos sowohl durch die ganze Lage der beiden Gestalten und ihr gleiches Schicksal gegeben, als sich auch schlüssige Einzelbeobachtungen zur Bestimmung des Vorbildes für Aischylos erbringen lassen. Deichgräber, *Die Perser des Aischylos* (Gött. Nachr. 1941, S. 187 ff.) sieht den Sinn dieser aischyleischen Tragödie in einem Drama des πάθος, in welchem Lehren aus dem Leid gezogen werden. „Das Drama der Heimkehr, wie man die Perser auch nennen könnte, wird zum Drama der Selbsteinkehr; aus dem πάθος, das er erlebte, erwächst dem Xerxes das „μάθος“. Ob von der ethischen Vertiefung der aischyleischen Tragödie irgend etwas in der Herokulkulturaufführung zu Sikyon vorhanden war, bleibt dahingestellt. Aber ein Drama des πάθος waren die πάθεα des Adrastos gleichfalls, und ein Drama der Heimkehr nicht minder.

Zur Verwandtschaft im Grundcharakter treten die Übereinstimmungen in Einzelheiten, die für den Nachweis der direkten Benützung des alten Stückes durch Aischylos am zugkräftigsten sind. Das Wort τί πάθω, das Odysseus zweimal im Epos, II. XI 404 und Od. V 465, spricht, läßt Aischylos den Xerxes V. 912 ausrufen: τί πάθω τλήμων; Nicht in einem Chorlied steht bei Aischylos dies Wort, sondern in der anapästischen Rede und Gegenrede des Königs mit dem Chorführer. Erst von V. 922 an werden die Anapäste nach der zutreffenden Bemerkung Wilamowitzens, *Aisch. Tragoediae* (1914) S. 169 gesungen. Dieser Ausruf des Xerxes bei Aischylos ist mit dem von Herodot für das Adrastosstück bezeugten Inhaltsbegriff πάθεα zusammenzustellen. Wenn anders aber dem Adrastosspiel das thebanische Heldenlied zugrunde lag, so wird auch dort, d. h. sowohl in der Thebais wie in der Vorführung zu Sikyon der in Ilias und Odyssee wie bei Aischylos bezeugende Ausruf seinen Platz besessen haben.

Die zweite Einzelheit, wo Übereinstimmung zwischen den „Persern“ und dem Adrastosstück erhellt, besteht in dem jämmerlichen Aufzug, in dem Xerxes und Adrastos auftreten. Hierfür besitzen wir den durch Pausanias VIII 25, 8 erhaltenen Vers der Thebais, nach dem Adrastos erscheint: εἴματα λυγρὰ φέρων σὺν Ἀρείωνι κυανοχαίτη. Zwar ist εἴματα λυγρὰ

4) K. Deichgräber, Gött. Nachr. 1941 S. 196.

von Welcker auf Trauerkleidung bezogen worden; aber Bethe, *Thebanische Heldenlieder* (1891) S. 93 hat aus dem Wortgebrauchargetan, daß das Kriegergewand gemeint ist, das durch den Kampf gelitten hat. Genau hierzu stimmt inhaltlich, wie Xerxes bei Aischylos auftritt nach der Feststellung Wilamowitzens a. a. O. „intra Xerxes solus veste discissa squalida, arcu armatus“. Freilich hatte einst Hermann in einer von Schiller-Conradt, *Aisch. Perser*² (1888) S. 15 besprochenen Aufstellung gemeint „prodit Xerxes, regio ornatu, cum satellitibus, quorum unus vestem, quam in bello gestaverat, et arma tenet. non enim squalidum et lacerum producere Aeschyleum est“. Aber gegen Hermann zeugt das Geständnis des Xerxes bei Aischylos V. 1030 πέπλον δ' ἐπέρρηξ' ἐπὶ συμφορᾷ κακοῦ. Die völlige Identität im Aufzug des Xerxes und Adrastos ist unbestreitbar.

Die dritte Einzelgleichung zwischen dem Xerxes des Aischylos und dem Adrastos der Heroenkultfeier beruht darauf, daß der Wagen des Xerxes bei Aischylos erwähnt wird, den er auf dem Feldzug benutzte; s. V. 1000 f. ἔταφον ἔταφον οὐκ ἀμφὶ σκηναῖς τροχηλάτοισιν ὄπιθεν ἐπομένουσ. Bei dem Auftritt des flüchtigen Adrastos aber nimmt das göttliche Roß Areion als Retter seines Herrn einen hervorragenden Platz ein. Hier hat man darüber gestritten, ob Adrastos reitend oder auf einspännigem Wagen fahrend bei seiner Flucht vorgestellt werde⁵). Die Entscheidung in dieser Frage wird erwünschter Weise durch den Vergleich mit der Xerxes-Szene des Aischylos erleichtert. Angesichts der allgemeinen Bedeutung des Fahrens für die archaische Hellenenkultur ist es an und für sich wahrscheinlich, daß bei der Flucht des Adrastos an einen Wagen zu denken ist. Indem aber Aischylos auf das Gefährt des Xerxes zu sprechen kommt, zeigt sich auch hier, wie sehr der attische Tragiker unter dem Eindruck der gefeierten πάθεα des Adrastos sein Szenenbild um Xerxes geformt hat.

⁵) Vgl. Realenc. II (1896) Sp. 621. — Vielleicht darf aber, obschon der Thebaisvers nur den Areion erwähnt, doch an das sonst bezeugte Zweigespann des Adrastos, das aus Kairos und Areion bestand (vgl. Realenc. I Sp. 415), gedacht werden. Entsprechend führt für des Achilleus Zweigespann, das aus Xanthos und Balios besteht, II. XIX 400 ff. nur Xanthos allein das Wort. — Über Fahren und Reiten in Alteuropa und im alten Orient s. neueste Literatur Rh. Mus. 91 (1942) S. 22 Anm. 4. Den Germanen war das Pferd schon in der 2. Hälfte des 3. Jahrtausends bekannt (Rh. Mus. 89, 1940, S. 22).

Im übrigen eignete dem Roß Areion in der alten Thebais eine besondere Rolle. In menschlicher Sprache redend hat es dem Adrastos das unglückliche Ende des Feldzuges vorausgesagt. Das redende Roß Xanthos des Achilleus, das diesem in der Ilias XIX 417 den Tod vorausgesagt, soll in jener Szene der alten Thebais, d. h. desjenigen Epos, das der älteste Zeuge für Homer überhaupt, der Dichter Kallinos um 680 Homer zuschreibt, sein Vorbild gehabt haben⁶⁾. Jedenfalls wird die dämonische Gestalt des Areion wie in der Thebais so auch in der Heroenkultfeier der πάθεια erwähnt worden sein. Freilich war das redende göttliche Pferd leichter in erzählender Kunst als in darstellender vorzuführen, wo technische Schwierigkeiten allein genügten, es im Hintergrund zu lassen. Aber in der alten Thebais redete der Areion. Und wenn dort schon das Pferd redete, so sind Redeszenen ein starker Bestandteil dieser alten Dichtung gewesen. Nicht erst die Ilias also hat mit dem blitzenden Dialog beim Streit der Könige in ihrem ersten Buch es gezeigt, wie Erzählung in der althellenischen Epik als Rede und Gegenrede sich vermittelt. Solche Gesprächsszenen des Epos waren aber ihrem Wesen nach ohne weiteres umsetzbar in eine von Gebärden begleitete Wiedergabe durch verschiedene Personen. Wenn darum Herodot uns sein Zeugnis für die Heroenfeier der πάθεια des Adrastos in Sikyon bringt, so gehört es sich, trotz aller etwaigen Gesangeskunst und möglicher lyrischen Urform dieser Darbietungen auch an die Aufführung eines Wechselgesprächs zwischen dem Heros und dem Chorführer zu denken. Im Zwiegespräch zwischen Xerxes und dem Chorführer der persischen Geronten, und nicht in einer Liedpartie, steht der Ausruf des Xerxes τί πάθω, der die Grundstimmung der πάθεια des Adrastos zum Ausdruck bringt. Nur mit Hilfe des attischen Dramas und mit Hilfe der althellenischen Epik, der allgemeinen Stoffquelle für die gesamte dramatische Kunst der Hellenen, ließ sich die Angabe des Herodot über die Aufführung von πάθεια des Adrastos mit Bildhaftigkeit und Leben erfüllen. Die Chorlyrik dagegen versagte. Pindar berichtet von Adrastos Pyth. VIII, Nem. VIII, IX, X genug; er denkt sogar Isthm. VII 10 an die Flucht des Königs nach dem Ver-

⁶⁾ Vgl. Wilamowitz, *Der Glaube der Hellenen* I (1931) S. 152, 2. Doch s. im allgemeinen zu diesen Szenen redender Rosse im Epos meinen Vortrag *Homer (Kriegsvorträge der Univ. Bonn Heft 58, 1942)* S. 33 mit Anmerkung S. VI.

lust seiner Genossen von Theben durch die Schnelligkeit seines Rosses, wenn eine Andeutung einen Schluß erlaubt⁷⁾. Aber es werden in der Chorlyrik keine Töne angeschlagen, die zur Belebung jener Herodotnachsricht dienen könnten; der Dulder Adrastos wird nirgends in den Mittelpunkt einer Ekphrasis gestellt⁸⁾.

τραγικοί χοροί

Herodot sagt V 67, daß die πάθη des Adrastos in „tragischen Chören“ gepriesen worden seien: τὰ τε δὴ ἄλλα οἱ Σικυώνιοι ἐτίμεον τὸν Ἀδρηστον, καὶ δὴ πρὸς⁹⁾, τὰ πάθη αὐτοῦ τραγικοῖσι χοροῖσι ἐγέραiron, τὸν μὲν Διόνυσον οὐ τιμέοντες, τὸν δὲ Ἀδρηστον. So harrt nunmehr die Frage der Antwort, was Herodot unter dem Ausdruck τραγικοί χοροί verstanden hat. Hier hat sich J. Geffcken, *Griech. Literaturgeschichte* I (1926) Bd. *Anmerkungen* S. 140 mit Recht gegen die Wilamowitzsche Erklärung der τραγικοί χοροί als „Bockschöre“ gewandt. Eine Notiz über die Umstellung von „tragischen“ im Sinne von „bocksgestaltigen“ Chören zu Ehren des Adrastos auf Dionysoschöre, die doch die eigentlichen „Bockschöre“ von Haus aus sind, hätte Herodot schwerlich in dieser Form gebracht. Die irrtümliche Auffassung, daß die τραγικοί χοροί zu Ehren des Adrastos ursprünglich irgend etwas mit Dionysos und seinen „Bockschören“ zu tun gehabt hätten, wird auch durch die falsche Auffassung des Verbums ἀποδιδόναι in dem Satze genährt, der bei Herodot der oben ausgeschriebenen Stelle folgt: Κλεισθένης δὲ χοροὺς μὲν τῷ Διονύσῳ ἀπέδωκε, τὴν δὲ ἄλλην θυσίην Μελανίππῳ. Hier darf ἀποδιδόναι nicht in der Bedeutung „zurückgeben“ genommen werden, wie es von Interpreten wie K. Münscher, *Hermes* 54 (1919) S. 27 aufgefaßt worden ist; das Verbum hat vielmehr den allgemeinen Sinn „übergeben“, „zueignen“. Die Kompo-

7) Isthm. VII 10 ff. ἢ ὅτε καρτερᾶς Ἀδραστον ἔξ ἀλαλᾶς ἀμπεμψας ὄρφανὸν μυρίων ἐτάριων ἐς Ἄργος ἵππιον kann die Nachahmung des homerischen Ἄργος ἵππόβοτον durch ἵππιον auf den Areion bezogen werden.

8) Pyth. VIII 48 ist von der πάθη des Adrastos beim ersten Zug gegen Theben die Rede; gepriesen wird dann sein Glück beim zweiten unter schließlicher Erwähnung seines häuslichen Kummers durch den Tod seines Sohnes Aigialeus.

9) W. Schmid, *Gesch. d. gr. Lit.* I (1929) S. 631 hat das Adverb πρὸς „außerdem“ mißverstanden; er faßt es als Präposition und verbindet es mit τὰ πάθη.

sition mit ἀπο- erzwingt, wie die Wortgeschichte von ἀποδιδόναι lehrt, keineswegs bei Herodot den Sinn „zurückgeben“. Es liegt eine semasiologische Entwicklung bei der Bedeutung des Kompositums vor, wie sie aus der Wortgeschichte des lateinischen Kompositums *contaminare* und dem viel behandelten technischen Begriff der „Kontamination“ der römischen *Palliata* bekannt ist. Dort führt pedantisches Versteifen auf das Vorhandensein von *cum-* in *contaminare* zur verkehrten Anschauung, daß die Kontamination eine Zusammensetzung aus mehreren Stücken bedeute; richtig genommen geht das Kompositum dort nur auf das „Antasten“ eines Originals. Was nun ἀποδιδόναι an der Herodotstelle betrifft, so ergäbe die Bedeutung „zurückgeben“ einen Sachverhalt, als ob Chöre, die einstmals dem Dionysos gehört hätten, diesem nach zeitweiligem Dienst für Adrastos wiedergegeben worden seien. Folgerichtig müßte dann aber auch für das zweite Glied des Satzes bei Herodot τὴν δὲ ἄλλην θουσίην Μελανίπῳ (ἀπέδωκεν) ein entsprechendes Geschehen angenommen werden. Dort kommt aber derlei überhaupt nicht in Frage, schon darum nicht, weil es vorher heißt θουσίας τε καὶ ὀρτὰς Ἀδρήστου ἀπελόμενος ἔδωκε τῷ Μελανίπῳ. Der Tyrann Kleisthenes hat zu Sikyon den Kult des Thebaners Melanippos neu eingeführt, um den Kult des Argivers Adrastos zu verdrängen und die Macht der dorischen Phylen in Sikyon zu brechen; Melanippos war im Kampf der Sieben gegen Theben sozusagen der „Hektor“ Thebens und der ärgste Feind des Adrastos gewesen¹⁰). Seltsamer Weise hat man bislang nirgends beachtet, daß der Sinn der Herodotnotiz über die „tragischen Chöre“ für Adrastos und ihr Verhältnis zum Dionysoskult eben schon durch das zweite Glied des Satzes eindeutig festgelegt ist. Heißt ἀποδιδόναι „zurückgeben“, so muß dies für den ganzen Satz gelten; da dies nicht angeht, ist es nächstliegend, das Zweifelhafte, d. h. das erste Glied, nach dem Sicherem, d. h. dem zweiten Glied aufzufassen¹¹).

Ursprüngliche Bockschöre des Dionysos hat also Herodot unter den τραγικοὶ χοροὶ keineswegs verstanden. Der Gedanke

¹⁰) Vgl. Roschers Lexikon II (1894/97) Sp. 2577 s. v. *Melanippos*; Realenc. 2. Reihe II (1923) Sp. 2538 s. v. *Sikyon*.

¹¹) Wilamowitz, der dem Herodotzeugnis in seiner Gesamtheit, wie unten besprochen wird, nicht gerecht wird, hat indes ἀπέδωκεν richtig verstanden und gibt es Ilbergs N. Jahrb. 29 (1912) S. 470 mit „übertrag“ wieder.

an „Bock“ mußte Herodot, der um 450 schreibt, bei dem Adjektiv τραγικός umso ferner liegen, als er auf der attischen Bühne seiner Zeit nicht in der Gestalt von Böcken den Dionysoschor sah, sondern nur in der von Silenen, Pferdendämonen. Es bleibt nun positiv zu bestimmen, was Herodot mit seinem Ausdruck gemeint hat. Dabei gilt es zunächst den Ausweg ferne zu halten, den Ziegler, *Realenc.* 2. Reihe VI (1937) s. v. *Tragoedia* Sp. 1919, 60 besprochen hat, nämlich den, daß Herodot den Ausdruck τραγικοῖσι χοροῖσι in seiner „Quelle“ gefunden habe und selber sich nicht näher darum gekümmert habe, an welches Stadium in der Entwicklungsgeschichte der Tragödie bzw. des griechischen ersten Dramas überhaupt hier gedacht sei. Solcher Standpunkt scheidet an Herodots Arbeitsweise und schriftstellerischer Art. Als bewußter Künstler und eindringlicher Denker hat Herodot in Begriffen geredet, die ihm subjektiv klar waren. Den von ihm wiedergegebenen Stoff hat er sich innerlich angeeignet und mit keiner äußerlichen Paraphrase von Vorlagen sich begnügt. Seine Quellen hat er gemeistert; ein glossematischer Begriff, der für ihn im Unklaren schillerte, ist gerade in Sachen des Theaters und seiner Geschichte bei Herodots bekannter persönlicher Beziehung zu Sophokles am allerwenigsten anzunehmen¹²⁾. Herodot kann also mit jenem Ausdruck nur eine ernste Aufführung zu Ehren des Adrastos von irgendwelcher Ähnlichkeit mit der attischen Tragödie in einer ihm geläufigen Entwicklungsstufe der Tragödie verstanden haben. τραγικός χορός war nun aber zu Herodots Zeit der technische Ausdruck für die Tragödienaufführung; der Archon gab den Chor und bewilligte damit dem Dichter die Aufführung des Stückes, das nicht nur den Chor, sondern gradesowohl das Schauspielergespräch zur Substanz hatte. Die τραγικοὶ χοροί, die an den großen Dionysien vom 11. bis 13. Elaphebolion die Tragödienaufführungen bedeuteten, standen im Gegensatz zu den an den gleichen Tagen auftretenden Σατύρων χοροί, den Satyrdramen, zu den κωμικοὶ χοροί, die am 10. Elaphebolion die Komödien brachten, und zu den κύκλιοι χοροί, die am 9. Elaphebolion in rein musikalischer Vorführung den Dithyrambos sangen¹³⁾. Wenn demnach Herodot die Auffüh-

¹²⁾ Vgl. über Herodots Verkehr mit Sophokles F. Jacoby, *Realenc. Suppl.* II (1913) Sp. 234.

¹³⁾ Über die Σατύρων χοροί, die κωμικοὶ χοροί und die κύκλιοι χοροί vgl. Reisch, *Realenc.* III 2383 ff. s. v. *Chor* und Kern ebd. V 1024 s. v. *Diony-*

rungen zu Ehren des Adrastos ohne weitere Einschränkung und nähere Bestimmung τραγικοί χοροί nennt, so hat er darunter eine Darbietung nach Art der ihm bekannten Tragödie verstanden. So haben auch E. Reisch, *Festschr. Th. Gomperz* (1902) S. 452 f., 469 f. und A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy* (1927) S. 137 f. die Herodotstelle aufgefaßt.

Freilich ist damit ein festes Ergebnis nur insoweit erzielt, als der subjektive Standpunkt des Herodot geklärt ist. Daß objektiv die zu Sikyon am Adrastosfest gebotene Kunst mit der klassischen Tragödie nicht identisch war, ist selbstverständlich. Nur fragt es sich, nach welcher Richtung hin man sich den Unterschied zu denken hat. Bei der Erwägung hierüber ist aber am meisten darauf zu achten, daß nicht der Ausdruck τραγικός χορός, der als ein dem Herodot geläufiger technischer Begriff für die Tragödie seiner Zeit nach der attischen Umgangssprache in Sachen des Theaters nunmehr für uns erkannt ist, dennoch wieder um des Wortes χορός willen bloß auf Chortanz, Musik und Lied bezogen wird. Die Gefahr, nach dieser Richtung fehlzugehen, ist groß. So hat W. Schmid, *Gesch. d. gr. Lit.* I (1929) S. 408 Anm. bei Herodot zwar mit Recht τραγικός im Sinne von τραγῳδικός unter Fernhaltung der Bocksdämonen genommen, aber andererseits ebd. S. 631 Herodots τραγικοί χοροί nur als „ernste Chorgesänge auf die leidvollen Erlebnisse des Adrastos“ aufgefaßt. Dabei bliebe wenig Theaterhaftes. Gerade das Theaterhafte aber muß in Sikyon vorhanden gewesen sein, wenn die Darbietungen aus der Perspektive der attischen Zeit den Namen τραγικοί χοροί und nicht etwa κύκλιοι χοροί verdienten. So wird man den Unterschied zwischen der klassischen Tragödie und der Darbietung für Adrastos in Sikyon nicht darin suchen, daß das schauspielerische Element einschließlich etwaiger Gesprächsszenen in Sikyon gänzlich gefehlt habe. Vielmehr genügt die Abwesenheit einer szenenweise durchgeführten Handlung und die Beschränkung auf den Lokalmythus des Adrastos, um die klassische Tragödie von der Heroenkultaufführung in Sikyon abzusetzen.

Zugleich ist folgendes zu bedenken. Die Entwicklung des ernstesten Schauspiels bei den Hellenen ist nicht bloß auf die

sos. — Auch Aristoteles Politik. III 3 S. 1276b 4 stellt χορὸν κυρικόν und τραγικόν einander gegenüber.

Tragödie, d. h. das ernste Schauspiel im Dienste des Dionysos von vornherein in allen seinen Keimen und Anfängen gestellt gewesen, wenn schon in dem Dionysosspiel schließlich alles zusammenlief und dort die gesamte Entwicklung des ersten hellenischen Schauspiels ihre Krönung gefunden hat. Für die Tragödie als Erzeugnis gerade der dionysischen Kunst muß man es sich klar halten, daß hier der große Zug des Enthusiastischen durch den Kult dieses Gottes gegeben war und dementsprechend stärkste Richtung zur Musikalität des Dramas bestand. Die Formulierung Nietzsches, daß die Tragödie aus dem Geiste der Musik geboren sei, hat ihr bestimmtes Recht. Demgegenüber braucht aber nicht bei allen Ansätzen einer Entwicklung zum ersten Drama im frühen Hellas die Einbettung in den Enthusiasmus der Musik in gleicher Stärke wie bei dem Dionysosdienst gewaltet zu haben. Vielmehr läßt sich wohl daran denken, daß solche frühen Heroenkultspiele wie die *πάθη* des Adrastos gerade durch geringere Musikalität von dem dionysischen Theater in seiner chorisch-lyrischen Frühform sich unterschieden haben. Die Suche nach den Anfängen ernster Schauspielkunst im nachhomerischen griechischen Mutterland muß auch mit nüchterneren Ansätzen als dem dionysischen Musikstück rechnen. Wechselrede und mimisches Sprechen können dort ebenso frühzeitig beheimatet gewesen sein, wie das vorattische Lustspiel der Hellenen die dialogische Entwicklung der Tragödie vorweggenommen hat.

2. Die Anfänge des Dialogs im griechischen Lustspiel und der Tragödiendialog

Nur für das ernste Drama der Griechen, nicht für ihr Lustspiel gibt es in der Philologie ein Problem, woher der Dialog stammt. Für das Lustspiel wird eine Ursprungsbeziehung auf die natürliche Wechselrede des Lebens als selbstverständlich hingenommen. Allerdings wird dadurch die Herleitung des Lustspiels wie aller primitiven Schauspielkunst aus Dämonenchören, Tanz und Kultgesängen nicht ausgeschaltet. Zumal die attische Komödie, die ihren Namen vom *κῶμος* dem singenden Schwarm des Dionysos trägt, zeigt sich der Musik und dem Lied aufs stärkste verpflichtet. Dennoch verdankt auch die attische Komödie ihre Blüte dem Zusammenwachsen verschiedener Wurzeln. Zu dem Phallos-Lied und Tanz des Chors in Tiervermummung kam das Schauspiel dori-

scher Possenreißer, das zwar nicht dem Bereich des Rituellen und der Vorführung an Festen des Lebens, wohl aber der Sphäre der Musik und des Liedes fern stand. Man braucht nur an den Mimos zu denken, der in vielen Kulturen der Welt und so auch bei den Hellenen frühestens auftritt, um es klar zu haben, daß neben der stilvollen Kunstschöpfung des Lustspiels die Nachahmung des wirklichen Lebens und seiner Schwächen in einer Stegreifkunst blühte, die, ohne zum Lied sich aufzuschwingen, mit den Scheltworten des Alltags die lächerlichen Lagen der Menschen zu treffen wußte. Aus dieser allgemein menschlichen Wurzel, die G. Kaibel, *Realenc. VI* (1907) Sp. 39, 39 auch für das gesamte griechische Lustspiel dichten anerkennt, ist im frühen Hellenentum auf dorischem Gebiet noch eine besondere Possenkunst hervorgewachsen, die sich schließlich in dem dorischen „Drama“ des Epicharmos um 500 v. Ztr. zu literarischer Höhe erhoben hat. Die klassische Komödie der Attiker, wie sie uns bei Aristophanes entgegentritt, gilt heute vielfach als eine Zusammensetzung aus der dionysischen κωμῳδία, dem Lustspiel der chorischen Liedkunst, und aus dem heiteren dorischen δράμα, das seinen Schwerpunkt in der Wechselrede besaß¹⁴). So hat man für die Frühgeschichte der hellenischen „Komödie“, welcher Name a potiori für das Lustspiel jeder Art eben nach seiner kunstvollsten Prägung in der attischen κωμῳδία schon bei Platon und Aristoteles sich üblich findet¹⁵), außer dieser κωμῳδία noch eine zweite anders geartete Grundform im δράμα des Epicharmos, das aus gesprochenem Dialog bestand. Für die Frühgeschichte der Tragödie dagegen schien bislang dergleichen zu fehlen. Aber die oben gebrachte Verlebendigung der πάθεια des Adrastos durch die Xerxesgestalt der aischyleischen „Perser“ gibt Anlaß zur Frage, ob nicht die Tragödie der Griechen ebenso wie die Komödie aus dionysischem Musikstück und dorischer Dialogtechnik zusammenwuchs.

¹⁴) Literatur über diese Ursprungsauffassung der attischen Komödie bietet H. Herter, *Realenc. XIX* (1938) Sp. 1701 s. v. *Phallos*. Dabei geht nebenher, daß der kunstvolle Bau der altattischen Komödie, die zusammen mit der Tragödie am Dionysosfest aufgeführt wurde, sich in vielem an die Tragödie angelehnt hat.

¹⁵) Vgl. Plat. *Theait.* S. 152 E καὶ τῶν ποιητῶν οἱ ἄκροι τῆς ποιήσεως ἑκατέρας, κωμῳδίας μὲν Ἐπίχαρμος, τραγῳδίας δὲ Ὀμηρος. Arist. *Poet.* 5 S. 1449b ἢ δὲ κωμῳδία διὰ τὸ μὴ σπουδάζεσθαι ἔξ ἀρχῆς ἔλαθεν. . . τὸ δὲ μύθους ποιεῖν Ἐπίχαρμος. Kaibel, *Realenc. VI* Sp. 36, 31 ff.

Bei der Bedeutung, die damit Epicharm indirekt auch für die Ursprungserklärung des Dialogs in der Tragödie gewinnt, sind die entscheidenden Punkte seiner Kunst übersichtlich zusammenzustellen. Es ist das Verdienst G. Kaibels, *Realenc. VI* (1907) Sp. 36 ff., daß er ein von späterer Forschung unübertroffenes Bild der wesentlichen Züge von Epicharms Kunst aus dessen Fragmenten gewonnen hat. Kaibel hat nicht nur den vom Terminus κωμῳδία abweichenden Namen dieses Lustspiels δρᾶμα als ursprünglich festgelegt und klargestellt, daß die Stücke Possen waren, sondern er hat auch auf die direkte Benützung des Epicharm durch Aristophanes hingewiesen. Sodann hat er die Tatsache in das rechte Licht gerückt, daß die Fragmente keine Spur lyrischer Poesie zeigen. Schließlich hat Kaibel scharfsinnig aus einer Szene erschlossen, daß bei Epicharm „drei Schauspieler zu gleicher Zeit auf der Bühne anwesend waren, und das vermutlich geraume Zeitbevor dem attischen Tragiker der dritte Schauspieler bewilligt wurde“.

Durch die Heranziehung der Komödienparallele wird die Arbeit an der Herkunftsfrage des tragischen Schauspielerdialogs wesentlich erleichtert. Zwei Punkte sind herauszustellen, die lange umstritten waren, aber durch die Bezugnahme auf die Geschichte der Komödie in Ordnung kommen. Der erste Punkt betrifft den Dialekt, in dem der Tragödiendialog läuft, und das Argument für die Herkunft der Dialogtechnik, das aus dem Dialekt zu holen ist.

Das Dialektproblem der dramatischen Sprechverse

Wilamowitz hat *Einleitung in die griech. Tragödie* (1907) S. 86 und Ilbergs *N. Jahrb.* 29 (1912) *Die Spürhunde des Sophokles* S. 469 gemeint, daß die Hinzufügung des Sprechverses zum Chor und seinem Chorführer, d. h. die Einrichtung des ersten Schauspielers, welche das lyrische Dionysosstück allererst zur Theateraufführung gemacht hat, nur in einer ionisch-attischen Stadt habe geschehen können. „Der Iambus war in Athen durch Solon bereits eingebürgert; seine ionisch-attische Sprache hat den Dialog der Tragödie beherrscht, während die Lieder in der lyrischen Literatursprache gehalten sind, die ihre dorische Herkunft bezeugen“. „Dieser Schritt“ (nämlich, daß der erste Schauspieler als Sprecher zum Chor und seinem Chorführer hinzutrat) „konnte nur in einer ionischen Stadt geschehen, da aber lag er nahe genug, denn

der Sprecher war als solcher vorhanden: der Recitator des ionischen Iambos. . . . Wenn ein Rhapsode . . . πάτερ Λυκάμβα . . . vortrug, so sprach er als Archilochos“ . . .

Diese Aufstellung Wilamowitzens erweist sich bei näherem Zusehen in ihrem Hauptargument, der Bewertung der verschiedenen dialektischen Infiltration des Stils in Chor und Dialog, als ebenso brüchig wie in den nebenbei angeschlagenen Argumenten des in Attika durch Solon eingebürgerten Iambos und der Fernwirkung der Subjektivität des Archilochos gerade nur auf Athen. Was das Hauptargument angeht, so ist längst auch für den tragischen Dialog die Beimischung dorischer Formen, wenn auch in beträchtlich geringerem Maße als für das Chorlied festgestellt¹⁶⁾. In der Tat aber hätte Wilamowitz es sich vergegenwärtigen müssen, daß im hohen Stil des Chorliedes die Neigung zur Festhaltung feierlich wirkender Fremdformen ihr Recht hat, im Dialog dagegen die umgekehrte Neigung zur Durchführung der betreffenden Umgangssprache aufs stärkste sich durchsetzen wird. Von linguistischer Seite hat O. Hoffmann, *Rhein. Mus.* 69 (1914) S. 244 ff. *Das dorische ā im Trimeter und Tetrameter der attischen Tragödie* gegen Wilamowitz die Schwierigkeiten betont, die entstehen, wenn man den Trimeter als einen bis dahin der attischen und ionischen Mundart vorbehaltenen Vers mit dem dorischen Chorlied zusammentreffen läßt und die Dorismen des Dialogs aus den Chorliedern der Tragödie selber herleitet. Schon dieser Gelehrte ist auch auf Epicharm und die Lehren eingegangen, die aus der Geschichte des Lustspieles für diejenige des ernststen Schauspiels zu ziehen sind. Aus bestimmten Stellen Hoffmanns, die am besten in seinen eigenen Worten gebracht werden, erhellt die Schlagkraft seiner Beweisführung: „Ein regelloses willkürliches Hinüberfließen dorischer Chorformen in diesen ionisch-attischen Sprechvers, der seinem ἦθος nach dem Chorlied gänzlich wesensfremd war, wäre ein in der griechischen Sprachgeschichte einzig dastehender unerhörter Vorgang, mit dem keine einzige der übrigen Dialektmischungen in der griechischen Dichtung verglichen werden könnte. . . . Das dorische ā im Trimeter der attischen Tragödie kann nicht von außen her in die im übrigen attisch-ionische Sprache des Verses eingedrungen sein, seine Rechte

¹⁶⁾ Vgl. Kühner-Blass, *Gramm. d. gr. Spr.* I³ S. 32. Ed. Schwyzer, *Griechische Grammatik* I (1934) S. 110 ff.

und Ansprüche auf den Sitz im Trimeter müssen älter sein als die Geburtsstunde der attischen Tragödie. Ihrem attischen Trimeter und Tetrameter muß als Vorläufer ein iambischer (oder trochäischer) Vers vorangegangen sein, der auf dorischem Boden gedichtet wurde und in dem der bodenständige dorische Dialekt die Sprache ebenso beherrschte wie in den iambischen Trimetern und trochäischen Tetrametern des Epicharm. Dieser Vers ist aber nur denkbar in Verbindung mit derjenigen Dichtung, aus der die Tragödie hervorstieg. . . . Der Rezitationsvers der attischen Tragödie setzt nicht unmittelbar den Iambus und Trochäus der großen Ionier oder des Solon fort, er hat von Ionien aus erst den Umweg über den Peloponnes gemacht und kommt von hier . . . nach Athen, wo er nun — gleich dem mit ihm verbundenen Chorliede — sich im allgemeinen in die attischen Sprechformen kleidet, aber doch noch eine Menge dorischer Formen bewahrt¹⁷⁾.

Verbindet man solche sprach- und stilgeschichtlichen Erwägungen mit den eingangs dieser Untersuchung gebrachten Beobachtungen über den szenischen Charakter der πάθεια des Adrastos und der Interpretation der Herodotstelle, so erhellt, wie wenig der Dialekt des attischen Tragödiendialogs eine Gegeninstanz gegen seine Ursprungsbeziehung zu einem Heroenkultspiel des griechischen Mutterlandes ist. Der Vergleich mit der Einwirkung der Weise von Epicharms δράμα auf die attische κωμῳδία, wodurch diese mit Dialog gesättigt wurde, ist richtunggebend für die Herleitung des Tragödiendialogs. Die metrische Untersuchung der von Epicharm gebrauchten Dialogmasse hat nicht nur für den

17) Dem Eindruck der Argumentation Hoffmanns kann sich auch Ziegler, *Realenc.* 2. Reihe VI (1937) Sp. 1916 nicht entziehen; aber es ist diesem Gelehrten nicht gelungen, jene von ihm als richtig anerkannten Argumente Hoffmanns für sein eigenes Bild von der Entstehungsgeschichte der Tragödie fruchtbar zu machen. — Hoffmanns Standpunkt wird geteilt und bekräftigt von K. Münscher, *Metrische Beiträge*, *Hermes* 54 (1919) S. 27 f. Von beiden Gelehrten, Hoffmann wie Münscher, weicht aber die hier vorgelegte Untersuchung darin ab, daß sie nicht bloß in der korinthischen Dionysosdramatik des Arion die Vorstufe der attischen Tragödie sieht, sondern die Tragödie als Zusammensetzung aus einem nur in geringem Maße durch Arion und Thespis dialogisch gewordenen Satyrspiel und einem dorischen Heroenkultspiel des griechischen Mutterlandes erklärt, das als Drama eine eigene Dialogkunst ähnlich wie Epicharms δράμα entwickelt hatte.

anapästischen Tetrameter, das eigentümlichste Maß Epicharms, sondern auch für die beiden anderen Hauptmaße der aristophanischen Komödie, den iambischen Trimeter und den trochäischen Tetrameter festgestellt, daß sie durch Epicharm ihre für die attische Komödie maßgebende Gestalt erhalten haben¹⁸⁾. Ihre ganze Dialogmetrik hat also die dorische Lustspieldichtung ohne Vermittlung Attikas aus der ionischen Iambographie direkt bezogen. Demnach ist dies der erste Gewinn, der für die Ursprungserklärung des Zwiegesprächs in der Tragödie aus dem Vergleich mit der Geschichte des Lustspiels fließt: die Atthis des Tragödiendialogs verträgt sich bestens mit einer Herleitung seiner Technik aus dorischer Frühdramatik und dortigem Auftreten einer Mehrzahl von Schauspielern bereits vor Aischylos.

Die Namen κωμῳδία und τραγῳδία für Chöre mit Sprechszenen und der Dialog des Lustspiels bei Aristoteles

Der andere Gewinn, der aus der Parallele mit Epicharm für das Dialogproblem der Tragödie sich ergibt, betrifft den Gebrauch der Bezeichnung τραγῳδία für ganz anders geartete Frühformen des ernstesten Dramas bei den antiken Antiquaren und Zeugen. Worauf die moderne Kritik gefaßt sein muß, wenn sie auf literarhistorische Notizen stößt, die von „Tragödie“ τραγῳδία reden, wie sie noch vor der attischen Ausprägung dieser Kunst sonstwo geblüht habe, dafür werden uns jetzt die Augen geöffnet. Wenn das chorfreie δράμα der dorischen Gesprächsposse Epicharms von Platon und Aristoteles κωμῳδία „Schwarmgesang“ genannt wurde, dann ließ sich auch ein von der Rhapsodie der thebanischen Heldenlieder vorwiegend genährtes Heroenkultspiel über die πάθεα des Adrastos τραγικοί χοροί rufen, ohne daß Bocksdämonen-Chor und -Lied, sei es innerhalb oder außerhalb des Dionysoskultes, dabei gemeint war.

Freilich ist folgendes dabei zu bemerken. Soweit bislang die Philologie den Freibrief für sich in Anspruch nahm, unter der Bezeichnung τραγῳδία bzw. τραγικοί χοροί eine andere Frühkunst als die zugleich auf Dialog wie Chorlied gestellte der klassischen Tragödie zu verstehen, ging sie ausschließlich in der Richtung, daß reine Lyrik ohne Gesprächsszenen in

¹⁸⁾ Literatur über die Metrengeschichte gibt A. Körte, Realenc. XI (1922) Sp. 1224 f. s. v. *Komödie*.

Frage käme. Zwei Gründe schienen dies zu bedingen. Für das ältere Stadium der Tragödie griff man dabei ja nur auf den ursprünglichen Wortsinn des Terminus τραγωδία „Bocksge-sang“ zurück. Außerdem schien zu solchem Vorgehen die Autorität des Aristoteles zu nötigen, der Poetik 4 S. 1449a die attische Tragödie aus dem lyrischen Lied, dem Dithyrambos des Satyrchors herleitet. Beide Gründe jedoch für diese Einstellung erweisen sich bei näherem Zusehen als hinfällig.

Im Falle von Herodots Bezeichnung τραγικοί χοροί für die Darbietung zu Ehren des Adrastos in Sikyon hat die Interpretation ergeben, daß der Historiker die Bezeichnung ohne den Gedanken an den Ursinn des Wortes τραγικός gebraucht hat. Darnach ist auch in anderen Fällen Einzelinterpretation unerlässlich, um die Entscheidung herbeizuführen, was bei einer literarhistorischen Angabe über die τραγωδία der betreffende Zeuge gemeint hat. Der grundsätzliche Ausschluß des dialogischen Bestandteiles ist, wie der Fall der Herodotstelle dartut, unberechtigt.

Am wichtigsten ist es, ob die Autorität des Aristoteles uns hindert, für vorattische τραγωδία beim Gebrauch dieses Wortes von Seiten späterer an Dialogkunst zu denken. Es fragt sich, ob das Ansehen des Aristoteles dafür eingesetzt werden darf, daß jedwede Vorstufe des ernststen Schauspiels in den nächsten Jahrhunderten vor der attischen Ausreife der Tragödie in dem lyrischen Chorlied sein Wesen hatte. Was diese Frage um Aristoteles angeht, so gilt folgendes. Des Aristoteles Herleitung der attischen Tragödie aus dem rein lyrischen Satyrspiel Poetik 4 S. 1449a wird keineswegs ange-tastet, wenn man zugleich sich die Lehre gegenwärtig hält, die Epicharms Verhältnis zu Aristophanes uns gibt. Denn an derselben Stelle der Poetik, an der Aristoteles die attische Tragödie aus dem Dithyrambos des Satyrchors herleitet, leitet er die Komödie aus dem Phallosliede ab, ohne der tatsächlichen und uns wohl bekannten Abhängigkeit der altattischen Komödie vom dorischen δράμα in ihren Dialogversen zu gedenken. Die Berechtigung zu seiner Einstellung floß Aristoteles aus seiner Absicht, die spezifisch attische Theaterkunst auf ihr Wurzelwerk zu verfolgen. Den Einwirkungen von außen in die attische Entwicklung des Dionysostheaters trug Aristoteles, was die Tragödie angeht, durch die alsbald folgende allgemeine Bemerkung Rechnung, daß sie „viele Wandlungen durchgemacht habe“, bis sie zur Vollendung ihres

Wesens gelangt sei¹⁹⁾. Was aber die Komödie betrifft, so zog er für ihre Entwicklung in seiner folgenden Ausführung 5 S. 1449b wohl das dorische Drama des Epicharmos in Betracht, bekennt indes vorher, daß über die Einführungszeit der Schauspieler innerhalb der Geschichte der Komödie Ungewißheit herrsche. Demnach hat der Philosoph seine Angaben über die Herleitung von Tragödie und Komödie aus reiner Gesangskunst wie über die Einführung von Schauspielern und das Anwachsen ihrer Zahl zunächst nur im Blick auf die Geschichte des athenischen Theaters gemacht. Seine Notiz 4 S. 1449a über die Entstehung des Dialogs in der Tragödie und die Hinzufügung des zweiten Schauspielers durch Aischylos ist eine durch seine Forschung an den attischen Urkunden bedingte Angabe über die Aufführungen an dem Dionysosfest. Insofern ist sie richtig und wohl verständlich. Falls man dagegen dieser Notiz des Aristoteles den Sinn unterschiebt, daß sie absolute Geltung für die Gesamtgeschichte des ersten Schauspiels in Hellas beanspruche, so würden auch die Angaben über die Einführung des Zwiegesprächs und der Schauspieler in der Komödie die gleiche Geltung beanspruchen. Hier ist aber Aristoteles in einer für uns kontrollierbaren Weise über Epicharms Gesprächsdrama und die dort in voller Blüte stehende Dialogkunst, die von mehreren Schauspielern getragen war, hinweggegangen.

Die Autorität des Aristoteles steht also dem Versuch nicht im Weg, die Tragödie ebenso wie es bei der Komödie der Fall ist, als Zusammensetzung aus dionysischer Chorkunst und dorischer Sprechdramatik zu erweisen. Die Lehre der Epicharmparallele darf man sich freilich nicht verwischen lassen, weil sie vorzüglich uns aus der Verwirrung herausführt, die Wilamowitz durch seine Entstehungstheorie der attischen Tragödie im Buche *Einleitung in die griechische Tragödie* (1907) verursacht hat. Erneut hatte sich Wilamowitz auf seine Theorie in der Abhandlung *Die Spürhunde des Sophokles* Ilbergs N. Jahrb. 29 (1912) S. 467 ff. festgelegt. Was dem um die Erforschung der griechischen Tragödie nach

¹⁹⁾ 4 S. 1449a πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἢ τραγωδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν. Aristoteles sagt nicht, daß er diese μεταβολὰς in ihrer Gesamtheit genau kenne. Wilamowitz freilich Ilbergs N. Jahrb. 29 (1912) S. 467 behauptet dies, indem er den späteren Satz des Aristoteles 5 S. 1449b αἰ μὲν οὖν τῆς τραγωδίας μεταβάσεις . . . οὐ λελήθασιν in der Form zitiert αἰ μεταβολαὶ οὐ λελήθασιν.

vieler Richtung hin hochverdienten Gelehrten zum Vorwurf gemacht werden muß, ist dies, daß er die Konzentration der aristotelischen Lehre in der Poetik auf die spezifisch attische Entwicklung verkannt hat. Der zur Beurteilung der Herkunft des Tragödiendialogs notwendigen Heranziehung der Komödienparallele ist er ausgewichen. Schließlich hat er die Verpflichtung der Kritik vernachlässigt, bei der Interpretation der Herodotstelle über die τραγικοί χοροί in Sikyon an alle Möglichkeiten zu denken. Sämtliche Angaben, welche die Hellenen selber über Archaisches ihrer Kultur bringen, stehen bei ihnen, die sich neue Denkkategorien und eine frische Begriffswelt während ihrer klassischen und hellenistischen Zeit in einzigartiger Weise schufen, ganz besonders unter dem Risiko, in den Reflexionsbegriffen der Folgezeit formuliert zu sein. Eine verfeinerte Methode achtet beispielsweise bei der Gewinnung der Vorsokratikerfragmente darauf, nach welchen Richtungen immer die Differenz zwischen der Begriffswelt des Zeugen und dem archaischen Begriff und Sachverhalt sich bewegen könne. Unter dem Namen τραγωδία oder τραγικοί χοροί kann sich ein Gesprächsschauspiel geradesogut verbergen wie unter der Bezeichnung κωμωδία das Dialogdrama Epicharms. Nur die Vergegenwärtigung, wie mißbräuchlich der Name κωμωδία für Epicharms δράμα ist, kann über Aristoteles hinaus die Geschichte des ernstesten Dramas der Hellenen aus dem Bann der Geschichte ihrer Tragödie lösen, wie die Geschichte ihres Lustspiels aus dem Bann der Geschichte der attischen Komödie von G. Kaibel herausgeholt worden ist. Darum hat auch A. Körte in seinem Abriß der Geschichte des griechischen Lustspiels Realenc. XI (1922) Sp. 1221 der von Kaibel herbeigeführten Klärung der Sache einen schlechten Dienst erwiesen, wenn er sich dahin äußert, daß ihm die Beibehaltung des Namens Komödie für das Lustspiel Epicharms „unschädlich schein“. Daß „Gesang“, d. h. κωμωδία oder auch τραγωδία ein Drama nach der alles überstrahlenden Aufblüte des attischen Dionysostheaters den Hellenen auch dann heißt, wenn gar kein Gesang dabei ist, dies war umgekehrt zu unterstreichen.

Des Aristoteles Herleitung der Tragödie aus dem Satyrspiel und diejenige der Komödie aus dem Phalloslied des singenden Schwarms greift in letzte Tiefen volkstümlicher Kunst. Durch den Dionysosdienst in Attika war Ursprüngliches glücklich aus dem Schoß eines enthusiastischen Kultes

neu emporgestiegen, und die heiße Frühkunst des Satyrspiels hat durch den Eintritt in die bewußte Geistigkeit einer einzigartigen Hochkultur die Tragödie gezeitigt. Dieser Prozeß hat die Aufmerksamkeit eines Forschers wie Aristoteles am meisten auf sich gelenkt. Aber sonst muß es bei den Hellenen in jenem ganzen Zeitraum, in dem nach Homer das homerische Epos und seine Rhapsodie die Kultur des Mutterlandes beherrschte, auch noch andere Ansätze zum ernsten Drama des Heroenmythus als die Dämonentänze des Dionysos gegeben haben. Eine Bestätigung hierfür durch die antiken Antiquare zu finden und unter den Angaben der nationalen Literaturgeschichte der Hellenen die Kenntnis von einem archaischen Mythendrama festzustellen, das außerhalb des Dionysosdienstes und seines Satyrdramas stand, dies ist die Aufgabe, welche die Durchmusterung der Zeugnisse über die Vorstufen der Tragödie uns stellt.

3. Die literarhistorische Tradition des Altertums über den Dialog im ernsten Schauspiel

Der Dialog in den Vorstufen der dionysischen Tragödie bei Thespis und Arion

Unverrückbar bleibt die Tatsache, daß in der Tragödie selber der Schauspielerdialog entwicklungsgeschichtlich sekundär ist. Dies beweist die Angabe des Aristoteles Poetik 4 S. 1449a, daß zuerst Aischylos den zweiten Schauspieler auf die Bühne des Dionysostheaters gebracht hat. Dazu kommt die im Altertum weit verbreitete Anschauung, daß Thespis unter Peisistratos als erster Schauspieler dem Chor und seinem Chorführer gegenüber getreten ist. Die Überlieferung hierfür findet sich bei Ziegler, Realenc. 2. Reihe VI Sp. 1930 zusammengestellt. Von Thespis schweigt Aristoteles in der Poetik, aber Themistios or. 26 S. 316d (S. 382 Dindorf) gibt jener Überlieferung über Thespis auch durch die Nennung des Aristoteles Gewicht. Es wird der Dialog Περὶ ποιητῶν gewesen sein, in dem Aristoteles in früheren Jahren vor seiner Behandlung der Tragödie in der Poetik über Thespis gesprochen hatte.

Die Tatsache, daß der Schauspielerdialog in die dionysische Tragödie erst nachträglich eingetreten ist, wird auch

nicht durch den Umstand erschüttert, daß der Überlieferung über seine Einführung durch Thespis im Athen des Peisistratos eine andere Überlieferung gegenübersteht. Nach ihr soll bereits ein halbes Jahrhundert vor Thespis Arion im Korinth des Periandros um 600 die anderwärts erst Thespis zugeschriebene Leistung vollbracht haben. Die über Arion bei Herodot I 23 und im Artikel des Suidas S. 351 Adler vorliegende Tradition, die bei Ziegler a. a. O. Sp. 1910 verzeichnet ist, knüpft sein ganzes Auftreten an den Dithyrambos, den Chorgesang für Dionysos. So bleibt Arions Verdienst um das ernste Schauspiel der Griechen, was immer er dort für die Einbürgerung des Dialogs getan hat, doch nur im Rahmen der aus dem Satyrspiel stammenden dionysischen Festaufführungen.

Das interessanteste Zeugnis für die doppelte Tradition über die Einführung des Zwiegesprächs in die Tragödie gibt der erst Rh. Mus. 63 (1908) S. 150 durch H. Rabe bekannt gewordene Hermogenes-Kommentar des Byzantiners Ioannes: τῆς δὲ τραγωδίας πρῶτον δράμα Ἀρίων ὁ Μηθυναῖος εἰσήγαγεν, ὡσπερ Σόλων ἐν ταῖς ἐπιγραφομέναις Ἑλεγεῖαις ἐδίδαξε. Χάρων δὲ ὁ Λαμψακηνὸς δράμα φησὶ πρῶτον Ἀθήνησι διδασθῆναι ποιήσαντος Θεσπίδος²⁰). Aus diesem Zeugnis ist zu entnehmen, daß Solon in den Elegien genau dasselbe für Arion behauptet hat, was Charon für Thespis in Anspruch nahm; zugleich hört man, daß Charon der Angabe Solons glaubte entgegenzutreten zu sollen. Mit Solon als einem der Zeit des Arion nahestehenden, dem Thespis fast gleichzeitigen Zeugen wetteifert an Autorität Charon, der während der Blütezeit der attischen Tragödie geschrieben hat. Der Widerspruch solcher zwei Gewährsmänner wird zusammen mit der Wahrung ihrer beiderseitigen subjektiven Glaubwürdigkeit am sachgemähesten so ausgeräumt, daß Thespis für Attika die Dramatisierung der Dionysosaufführung durch Wechselrede zwischen Chorführer und dem Dichter, d. h. ihm selber als Schauspieler eingeleitet hat, daß aber auf dieselbe Sache grundsätzlich Arion bereits früher in Korinth gekommen war. Indes hat Arion, wenn anders

20) Χάρων hat Wilamowitz aus Δράκων der Hs. hergestellt, was Rabe und Brinkmann versäumt haben, obwohl die Verschreibung auf den Namen des Gesetzgebers Drakon nach der Nennung Solons nur zu nahe lag und Λαμψακηνός auf den bekannten Herausgeber der Chronik von Lampsakos hinwies. Dieser war ein ungefährer Zeitgenosse Herodots; s. E. Schwartz, Realenc. III (1899) Sp. 2179 f.

Charons Beanstandung der Nachricht Solons voll verständlich sein soll, eben doch in Korinth nicht die Resonanz gefunden, wie sie in Attika Thespis in nächster Folgezeit zuteil wurde. Daß Solon im elegischen Versmaß das Wort τραγωδία nicht hat gebrauchen können, tut nichts zur Sache. Denn daß eine Notiz aus Solons Elegien Paraphrase nicht nur durch die Byzantiner, sondern schon in der Kaiserzeit und auch im Hellenismus erfahren hat, ist selbstverständlich. Was aber für den in der Byzantinernotiz sich findenden Ausdruck τραγωδίας δράμα bei Solon gestanden hat, ist unschwer zu umgrenzen. Wenn anders die oben S. 128 ff. behandelte Herodotstelle V 67 mit ihrer Bezeichnung archaischer Dramatik durch die Wendung τραγικοί χοροί eine Lehre gibt, war es eben diese Wendung. Zu Stil und Metrik der Solonischen Elegie paßt sie ausgezeichnet.

Schon Arion wie noch mehr Thespis haben also der Musik und dem Gesang der Dionysosaufführungen Antwortreden an den Chorführer in Sprechversen zugefügt. Aber diese Wechselrede drehte sich noch ganz um den Chor, und Thespis sowohl wie Arion haben nichts getan als dem „Bockschor und seinem Führer in trochäisch-iambischen Versen Rede und Antwort gestanden“²¹⁾. Der Dialog blieb in den Dionysosaufführungen, wie er dort ursprünglich gefehlt hatte, selbst nach dem Eingreifen von Arion und Thespis etwas Zweitrangiges. In der attischen Tragödie dagegen ist umgekehrt der Chor auf die zweite Stelle herabgedrückt. Dort ist das gesprochene Wort, der Logos, die Wechselrede der πρωταγωνιστής, d. h. die Hauptsache nach der Feststellung des Aristoteles Poetik 4 S. 1449a geworden; zugleich mit dieser Feststellung unterrichtet uns Aristoteles darüber, daß es Aischylos gewesen ist, der diese entscheidungsvolle Wandlung in den Dionysosaufführungen herbeigeführt hat.

Der Drang zur Dramatik und zur Vergegenwärtigung menschlichen Lebens und Schicksals im faszinierenden Bilde der Bühne und ihrer lebendigen Masken hat aber Aischylos nicht gezwungen, dem überkommenen Vorrang der Musik im Dionysosspiel den Abschied zu geben. Jener Drang hätte — der Gedanke sei erlaubt — an sich ebenso unter Intensivierung der musikalischen Leistung der Antike in einer Art Heldenoper seine Eruption finden können. Später ist ja in

²¹⁾ So hat es für Arion K. Münscher, Hermes 54 (1919) S. 27 ausgedrückt.

der Tat eine von Euripides ausgehende dramatische Musik zu neuer starker Entwicklung im Altertum gelangt. Aber angesichts der Kunstschöpfung, welche die attische Kultur, dem Stern der Stunde gehorchend, mit der aischyleischen Tragödie zur Wirklichkeit werden ließ, bleibt es das Geheimnis dieser Kultur, aber auch das Geheimnis des aischyleischen Genius, warum er im Logos den Mythos gebracht hat und im dionysischen Musikdrama die Musik selber zurückdrängte, statt sie zum Wechselgesang verschiedener Darsteller zu verlebendigen²²⁾. Indessen entbindet die Verneigung vor dem Geheimnis der Geschichte die Forschung nicht von der Pflicht darzulegen, unter welchen Eindrücken früherer Kunst Aischylos stand und welche Wege er im einzelnen einschlug, um den tragischen Dialog zu schaffen und die Gesprächskunst in den Mittelpunkt der Darbietungen am Dionysosfest zu rücken.

Um die Herkunft des Dialogs in seiner beherrschenden Stellung für die aischyleische Tragödie zu erklären, dazu gibt es zwei Möglichkeiten. Diese konkurrieren mit einander und schließen sich doch nicht aus, wenn schon im Falle ihrer beiderseitigen Aktualität das Dilemma bleibt, was das Subsidiäre und was die Hauptsache gewesen ist. Die eine Möglichkeit liegt in dem Versuch, das Aufblühen des Sprechdialogs organisch aus einer in der dionysischen Chorkunst selbst vorhandenen Keimzelle, der Antwort des Schauspielers auf den Chorgesang, dem sog. Epirrhematikon zu entwickeln. Die epirrhematische Kompositionsweise tritt in der ältesten erhaltenen Tragödie des Aischylos, den Hiketiden, am ausgeprägtesten auf. So hat W. Kranz, *Stasimon* (1933) S. 14 ff. auf diesem Wege die Entwicklung des Sprechverses in der Tragödie zu verstehen gesucht, wozu auch Ziegler a. a. O. Sp. 1956 ff. und A. Lesky, *Wiener Studien* 47 (1929) S. 1 ff. zu vergleichen sind.

Die andere Möglichkeit dagegen, dem vergleichsweise plötzlichen Auftauchen der dialogischen Großkunst in der Tragödie des Aischylos gerecht zu werden, besteht darin, daß er dem dionysischen Musikstück aus einem außerhalb der Dionysoschorspiele literarisch gewordenen ernstern Mythendrama den Dialog zuführte.

²²⁾ Tief Sinnig erwogen hat diesen Sachverhalt M. Pohlenz, *Die griechische Tragödie* (1930) S. 5 f., der auf die Rolle des Denkens im damaligen attischen Leben gegenüber dem Gefühlsmäßigen und Stimmungshaften hinweist. Vgl. auch Ziegler a. a. O. Sp. 1941.

Sprechszenen im nichtdionysischen Drama
der Dorer zu Sikyon

In der Tat wird in der Geschichte des ersten Schauspiels außer dem Athen des Thespis und dem Korinth des Arion noch Sikyon von der nationalhellenischen Überlieferung genannt. Ihm wird an zeitlich erster Stelle dieser Entwicklung der Platz zugewiesen. Für das Sikyonische ernste Schauspiel besitzen wir im ganzen vier Zeugnisse. Erstens ist das im allgemeinen bleibende Wort des Themistios or. 27 S. 337b (S. 406 Dindorf) zu würdigen: καὶ τραγωδίας εὐρεταὶ μὲν Σικυῶνιοι, τελεσιουργοὶ δὲ Ἀττικοὶ ποιηταί. Sodann tritt sogar der Name eines Dichters hervor, freilich ohne daß die Gestalt als Persönlichkeit Form gewänne. Es handelt sich um zwei Zeugnisse über Epigenes, die Wilamowitz, *Aeschyli tragoediae* (1914) S. 18 unter der Rubrik „Tragicorum antiquissimorum vitae e Suida“ zusammengestellt hat. Im Suidasartikel über Thespis wird Thespis in eine von Epigenes beginnende Reihe eingeordnet: ἑκκαίδεκατος ἀπὸ τοῦ πρώτου γενομένου τραγωδιοποιοῦ Ἐπιγένους τοῦ Σικυωνίου τιθέμενος, ὡς δὲ τινες, δεύτερος μετὰ Ἐπιγένην. Außerdem wird bei Suidas und in paroemiographischer Literatur zum Sprichwort Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον folgendes über Epigenes ausgesagt: τῆς ποιήσεως τὸ πρῶτον ἐκ διθυράμβων τὴν καταρχὴν εἰληφυΐας καὶ τὰ πρὸς τὸν Διόνυσον ἀνήκοντα πραγματευομένης Ἐπιγένης ὁ Σικυῶνιος οὐχ οὕτω ποιήσας ἤκουσε τοῦτον τὸν λόγον. Hinzukommt als viertes Zeugnis für diese Sikyonische Kunst Herodot V 67 mit seiner eingangs dieser Abhandlung ausführlich besprochenen Angabe über die Feier der πάθεια des Adrastus durch τραγικοὶ χοροί.

Der Gesamtbestand dessen ist vorgelegt, was die Antike von der in Sikyon vorhanden gewesenen Kunst weiß, die sie als Vorstufe oder Vorbild der attischen Tragödie glaubte ansehen zu sollen. Aus dieser Tradition geht hervor, daß die Antike mit Recht das Wort Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον auf die Darbietungen in Sikyon angewandt hat²³). Hier ist nichts vom Dithyrambos, dem Chorgesang auf Dionysos, wie bei Arions Wirken in Korinth zu hören. Nur daß der Name τραγωδία auf die Weise in Sikyon angewandt wird, wie auch Herodot τραγι-

²³) In anderem Sinne als hier ist das Wort auf die klassische Tragödie des athenischen Dionysosfestes angewandt worden, insofern diese beliebigen Heroenmythus trotz des Dionysosfestes zum Argument ihrer Fabeln nahm. S. Ziegler a. a. O. Sp. 1933 f.

κοὶ χοροὶ von den dortigen Aufführungen gesagt hat, ist festzustellen; aber das aus der Perspektive der fertigen Tragödie und ihrer schon erlangten Monopolstellung für das ernste Drama heraus gebrauchte Wort kann die Qualifizierung Οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον für die Aufführungen in Sikyon nicht auslösen. Über die nach jeder Seite hin ungewisse Relativität solchen Namengebrauchs für archaische Erscheinungen von irgendwelcher Vergleichbarkeit mit der klassischen Tragödie ist oben S. 137 ff. zur Genüge gesprochen worden. Über jeden Zweifel erhebt die ursprüngliche Nichtzugehörigkeit der Aufführungen in Sikyon zur Dionysosdramatik Herodots Bericht, daß erst der Tyrann Kleisthenes um 600 die Aufführungen dem bisherigen Brauche zum Trotz auf Dionysos umgestellt hat.

So ist es klar, daß nichtdionysische Festspielkunst erster Art im griechischen Mittelalter außer der nach Aristoteles aus dem Satyrgesang sich entwickelnden Frühtragödie vorhanden gewesen ist. Nach dem bekannten Fall der πάθεια des Adrastos ist Heroenmythus der Inhalt dieser Festspielkunst gewesen. Wir fragen nun, wie es dort mit dem Vorkommen von Gesang und Sprechvers bestellt war. Denn der ethnologische Erfahrungssatz für die Gesamtheit primitiver Schauspielkunst, daß sie auf Tanz und Lied des dämonischen Mummenschanzes ursprünglich allein beruhte, kann für die nicht primitive, sondern mittelalterliche Kunst des nachhomerischen dorischen Mutterlandes in Sikyon nicht maßgebend für uns sein. Ob sich stichhaltig eine Anschauung begründen läßt, daß in Sikyon Dialog vorkam, sodann daß dort der Dialog nichts Sekundäres, sondern neben dem Chorlied das andere Wesensstück griechisch-mittelalterlicher Dramatik gewesen ist, dies möchte man wissen.

Etwas anderes also wird in dieser Abhandlung für das Sikyon des Epigenes zu erweisen gesucht, als man es für das Athen des Thespis feststellt und für das Korinth des Arion entweder behauptet oder nicht wahr haben will. Für Thespis und Arion ist das Aufkommen eines Dialogs in der Form des Rede- und Antwortstehens zwischen dem Dichterschauspieler und dem singenden Chor mit seinem gelegentlich in die Sprechrede verfallenden Chorführer die Sache, um die es geht. Aber diese epirrhematische Kompositionsweise in ihrer Verschlingung von Chorgesang und Sprechversen, wie sie in den Hiketiden des Aischylos stilsicher uns vor Augen steht, ist

eine kultivierte Hochkunst. Wohl mag man daher die epirrhematischen Parteen der aischyleischen Tragödie, wie oben S. 144 hervorgehoben wurde, dafür in Anspruch nehmen, um das Aufkeimen des Sprechdialogs im dionysischen Musikstück verständlich zu machen. Keineswegs indes darf es als eine Selbstverständlichkeit gelten, daß die jetzt als nichtdionysisch erwiesene Kunst in Sikyon auch ihrerseits auf jenem erlesenen und verfeinerten Weg des Epirrhematikers und seiner musikdurchsetzten Weise zu Dialog und Sprechvers gelangt sei. Vielmehr kommt für die Verbindung von Chorgesang und Dialogspiel in einer frühen Bühnenkunst Sikyons auch ein roheres Nebeneinander von Gesangesvorträgen und Schauspieler-szenen in Betracht, wobei die letzteren aus anderem Ursprung als aus dem Epirrhematiker zu holen sein möchten.

Freilich gehört es sich nun bei dem Verzicht, das sikyonische Dialog-Problem mit dem aischyleischen Epirrhematiker-Problem zu verbinden, daß dann grundsätzlich in die Erörterung darüber eingetreten wird, worin die Urwurzeln der Dialogkunst für erste Dramatik zur Zeit des griechischen Mittelalters überhaupt haben können. Für das hellenische Lustspiel wird neben der Entwicklung der dionysischen Komödie, was die Hinzufügung der Sprechverse zum Chorlied angeht, eine bestimmte Urwurzel dialogischen Lebens in den volkstümlichen Stegreifszenen neckender Spottdramatik anerkannt (s. S. 133). Aus dieser Urwurzel des Mimos ist das musiklose δράμα des Epicharm mit seinem ausgebildeten Schauspielerdialog entstanden, der die Dialogkunst den Attikern, sowohl der Komödie wie der Tragödie, vorweggenommen hat. Allerdings reicht die Parallele mit dem Lustspiel und dem chorfreien Drama des Epicharm nicht aus, der ersten Mythenkunst in Sikyon Chöre gänzlich abzustreiten. Dazu hat der Heroenmythos im griechischen Mittelalter die chorlyrische Fassung zu eindringlich gesucht und sind volkstümliche Chöre auch außerhalb des Dionysoskultes zu verbreitet gewesen. Aber eine dialogische Darstellung des Heroenmythos in Sprechversen kann in Sikyon neben der chorlyrischen Weise etwas Primäres gewesen sein, das ebenso wie die Chorlyrik direkte Beziehung zum Heldenepos und der Sage gehabt hat. Über Umsetzung von Rhapsodenmythos zu dramatischem Kultspiel wird dementsprechend unten unter 4 ausführlich zu sprechen sein. Falls aber von Chortänzen umrahmt, und doch in weitem Maße von diesem innerlich unabhängig, sich zu

Sikyon ein dialogisches Mythenspiel in Sprechversen herausgebildet hatte, dann ist gerade durch die Isolierung der Dialogszenen dort deren Fernwirkung bis zu Aischylos denkbar. Einzelbeobachtungen, wie sie oben unter 1 und unten unter 5 gebracht werden, müssen entscheiden, ob wirklich eine Abhängigkeitsbeziehung des Aischylos von einem Heroenkultspiel des griechischen Mittelalters anzusetzen ist.

Die Begründung für diese neue Stellungnahme zum Verständnis der aischyleischen Kunst, insbesondere zu ihrem Dialog und damit zur Entstehungsfrage der attischen Tragödie überhaupt, gliedert sich also im ganzen in vier Motive und Beweisgänge. Erstlich wird verlangt, daß die musikalische Grundlage der dionysischen Tragödie und damit der Gedanke an das Epirrhematikon ausgeschaltet wird, wenn über die Entstehungsmöglichkeit des Dialogs im ersten Drama des griechischen Mutterlandes überhaupt die Erörterung eröffnet wird; dem nunmehr erhärteten nichtdionysischen Charakter der Aufführungen in Sikyon ist Rechnung zu tragen. Zweitens dient die Parallele des archaischen Lustspiels der Dorer, die sogar zu einem völlig musiklosen Dialogspiel im δράμα des Epicharm gelangt sind, dazu, das Heroenkultspiel der Dorer in Sikyon sich als dialogisch im trochäischen und iambischen Sprechvers denken zu dürfen. Drittens besteht das Bedürfnis, dem schon bei Aischylos sofort in vollendeter Technik erscheinenden Dialog der Tragödie, der, wie wir durch Aristoteles wissen, in der dionysischen Tragödie nur eine knappe Ausbildungsfrist hatte, nun wenigstens auf andere Weise den geschichtlichen Hintergrund zu geben. Dazu kommen viertens die Einzelbeobachtungen der Abschnitte 1 und 5.

Zu diesen vier Motiven und Gründen für die neue Lehre gesellt sich ihre Fundierung und Sicherung im Hinblick auf die antike Tradition und deren moderne Interpretationsmöglichkeiten. Suidas stellt Epigenes in eine Reihe mit Thespis, für den der Gebrauch des Sprechverses sichersteht. Herodots sikyonische τραγικοί χοροί gelten, wie S. 130 ff. erörtert, diesem literaturkundigen und mit Sophokles befreundeten Historiker des 5. Jahrhunderts als Darbietungen nach Art der klassischen Tragödie, in welcher seit Aischylos das Chorlied nur den zweiten Platz, der Dialog den ersten inne hatte. Die Angaben des Aristoteles über den Entwicklungsgang der Tragödie und die von ihm bezeugte späte Einführung des zweiten Schauspielers durch Aischylos beziehen sich nach S. 139 f. auf das

dionysische Festspiel, schwerlich dagegen auf die Geschichte der ersten Schauspielkunst in Hellas überhaupt.

Aber nicht nur die Sicherung des neuen Bildes ist von der antiken Tradition und ihrer modernen Interpretation zu verlangen. Zugleich ist die Auseinandersetzung mit der antiken Tradition und ihren modernen Interpreteten auch deshalb nötig, weil die offensive Kritik fremder Auffassungen hier am meisten zur Klärung der strittigen Fragen beiträgt. In dieser Hinsicht gehört es sich, die bislang anerkannteste Entstehungstheorie der griechischen Tragödie, d. i. diejenige Wilamowitzens noch einmal im Überblick zu mustern und mit der Erinnerung an ihre Grundlinien zugleich ihre Mängel und Unhaltbarkeit darzulegen.

Die Wilamowitzsche Entstehungstheorie der griechischen Tragödie

Der wichtigste Grundpfeiler der Wilamowitzschen Ursprungsgeschichte der Tragödie ist bereits oben erledigt worden. Die Behauptung des in der griech. Stilgeschichte sonst so sicheren Philologen, daß nur in einer ionischen Stadt der Sprecher des Iambos zum Chor habe treten können, wurde S. 134 ff. unter Aufrollung des Dialektproblems für Chor und Sprechers, abgetan. Auch über Wilamowitzens unrichtige Bewertung der Angaben des Aristoteles zur Geschichte des Dialogs, außerdem über seine Vernachlässigung der Komödienparallele und über seine verfehlte Auffassung der Herodotstelle V 67 wurde oben S. 139 f. gesprochen. Jetzt ist noch der Nachweis zu erbringen, daß sowohl die Rolle des Arion, der die Anfänge der Tragödie vorbereitete, wie diejenige des Aischylos, der endgiltig sie schuf, Wilamowitz verkannt hat.

Am krassesten zeigt sich die Vernachlässigung des Arion in der Grundthese Ilbergs N. Jahrb. 29 (1912) S. 469: „Danach ist jeder Versuch von vornherein gerichtet, der mit den folgenden Tatsachen streitet. Die Tragödie war zuerst (also bei ²⁴ Thespis) Satyrspiel und bestand nur in Gesang. Thespis fügte den Schauspieler zu, der in Iamben sprach“. Nachdem das Solonzeugnis durch Rabe für Arion bekannt geworden war, in dem diesem τραγῳδίας πρῶτον δράμα zugeschrieben wird²⁵), konnte niemand mehr abstreiten, daß an irgendeinem Markstein in der Tragödiengeschichte Ariens Name und Auftreten haftet. Wilamowitz hat sich die Rolle des Arion dahin zurechtgelegt, daß „der Dithyrambus, den wir als Einzeliel des Zechers an Dionysos schon aus Archilochos kennen, zu einem Chorliede durch Arion von Methymna in Korinth geworden“ sei (S. 469). Aber nirgends gibt es im Altertum ein Zeugnis, daß der Dithyrambos als Chorgesang erst von Arion aufgebracht wäre²⁶). Die Mittei-

²⁴) „bei“ im W.'schen Text scheint mir Versehen oder Druckfehler für „bis“ zu sein.

²⁵) S. oben S. 142 f.

²⁶) Vgl. O. Crusius, Realenc. II (1896) Sp. 836 ff. s. v. *Arion* und ebd. V (1905) Sp. 1203 ff. s. v. *Dithyrambos*.

lungen über Arion und den Dithyrambos bei Herodot I 23 und Suidas besagen, daß das alte sakrale Dionysoskultlied künstlerische Ausbildung zuerst in Korinth durch Arion gefunden habe. Zugleich wird wenigstens bei Suidas S. 351 Adler Arion als τραγικού τρόπου εὔρετής angesprochen²⁷⁾. Dies stimmt zu Solons Zeugnis, das τραγωδίας πρῶτον δρᾶμα für ihn in Anspruch nimmt. Alles dies weist nach der Richtung, daß unter dem Erstmaligen, was Arion am Dithyrambos getan haben soll, seine Hinzufügung des Rede- und Antwortstehens zum Chorlied gemeint ist. Im übrigen kann schon deshalb, weil Aristoteles, Poetik 4 S. 1449a ἀπὸ τῶν ἔξαρχόντων τὸν διθύραμβον die Tragödie ableitet, die Darbietung des Dithyrambos als Einzelgesang keineswegs Alleinherrschaft bis zu Arion besessen haben. „Improvisierten Chorgesang“ nennt mit Aristoteles Wilamowitz a. a. O. S. 467 den Dithyrambos vor Arion im Widerspruch zu seiner anderweitigen Ausführung S. 469 selber.

Die Verlegenheit, in die Wilamowitz mit der Vernachlässigung Arions und der alleinigen Herausstellung des Thespis für das beginnende Zwiegespräch zwischen Chorführer und Dichter gerät, gipfelt in seinem Versuch, das äußerst auffällige und bemerkenswerte Schweigen des Aristoteles in der Poetik über Thespis zu erklären²⁸⁾. Dadurch, daß Solons Zeugnis sich zu Suidas stellt, der Arion als den τραγικού τοῦπου εὔρετής bezeichnnet, gewinnt dies Schweigen des Aristoteles über Thespis ein besonderes Gesicht. Zudem erfahren wir aus Rabes byzantinischer Quelle ja nicht nur dies, daß Solon für Arion eingetreten ist, sondern auch jenes, daß schon im 5. Jahrh. über Arion und Thespis gestritten wurde, wer von beiden denn eigentlich mit dem Zwiegespräch zwischen Chorführer und Dichterschauspieler den Anfang gemacht habe. So läßt sich das Schweigen des Aristoteles über Thespis in der Lehrschrift nur als bewußte Zurückhaltung des Urteils und bessere Unterrichtung in einer Sache deuten, deren Strittigkeit ihm bei seiner ehemaligen Darstellung im Dialog Περὶ ποιητῶν noch nicht dermaßen gegenwärtig gewesen war. Auch darüber kommt man nicht hinweg, daß Aristoteles, wenn er von Thespis schwieg, dessen Rolle in der Entstehungsgeschichte des Dialogs geringfügig im Vergleich zu allem übrigen erachtet haben muß, was er von archaischem Dialogschauspiel gewußt hat. Wilamowitz dagegen glaubt trotz der Nichterwähnung des Thespis in der Poetik Aristoteles als Bürgen in Anspruch nehmen zu dürfen für sein eigenes übertriebenes Herausstreichen des Thespis als Recitator des ionischen Iambos; dies geht auf Kosten des Arion und eines längeren organischen Wachsens der Dialogkunst bei den Dorern. Das Schweigen des Aristoteles in der Poetik sucht Wilamowitz damit zu entschuldigen, „daß die Schüler, denen Aristoteles seine Theorie vorträgt, eben die Geschichte aus seinem Dialog Περὶ ποιητῶν kannten“ (S. 467). Dies ist eine Verlegenheitsausflucht, zumal bei W. nicht einmal irgendwelcher Ansatz dazu sich findet, ein solches Verhältnis zwischen den Dialogen und Lehrschriften des Aristoteles durch annähernd ähnliche Beispiele zu belegen. Die Poetik wäre kürzer und anders, wenn Aristoteles dort seinen Schülern nur das vorgetragen hätte, was sie bislang noch nicht von ihm gehört hatten.

27) S. oben S. 142. Ziegler a. a. O. Sp. 1910.

28) Über dies Schweigen und die wahrscheinliche Erwähnung des Thespis im Dialog Περὶ ποιητῶν s. oben S. 141.

Am mißlichsten ist für W.'s Leistung an der Entwicklungsgeschichte der Tragödie sein Mißdeuten der Sendung des Aischylos, die nirgends unrichtiger und unvollständiger als bei ihm ergriffen ist *Einleitung in die gr. Tragödie* (1907) S. 93 „Aischylos des Euphorion Sohn von Eleusis führte den Dialog ein: damit war das Dramatische gefunden. Und er gab dem Bocksgesang die Heldensage zum Inhalt: damit war das Tragische gefunden“. Es bleibt das Geheimnis W.'s, wieso der Einbau dialogischer Szenen zwischen die Chorgesänge durch Aischylos, modte er das baumeisterliche Können des Arion und Thespiis sowie seiner nächsten Vorgänger in Attika, Choirilos und Phrynichos²⁹⁾, noch so sehr übertreffen, als „Erfindung des Dramatischen“ eingeschätzt werden kann. Die gesamtgriechische archaische Schauspielkunst mit Einschluß des Lustspiels zeigt, daß es Derartiges längst vor Aischylos in Hellas gegeben hat. Nur daß Aischylos das Übergewicht der Dialogszenen vor den Chorgesängen innerhalb der Tragödie begründete, ist nach dem klaren Zeugnis des Aristoteles *Poetik* 4 S. 1419a seine originale Leistung; nie und nimmer dagegen läßt sich von ihm sagen „er führte den Dialog ein“. Denn wenn auch der Sprecher des Iambos auf der Bühne gewissermaßen selbständig für sich stand, ein anderes Gewand als die Chorenten und der Chorführer trug, worauf im Anschluß an Bethe Lesky, *Wiener Studien* 47 (1929) *Zur Entwicklung des Sprechverses in der Tragödie* S. 4 besonders hingewiesen hat, so muß doch dem Zwiegespräch zwischen Chorführer und Dichterschauspieler bereits dramatisches Leben in reichem Maße vor Aischylos innegewohnt haben.

Ein bares Rätsel bleibt ferner W.'s Behauptung, daß Aischylos „dem Bocksgesang die Heldensage zum Inhalt gegeben und damit das Tragische gefunden“ habe. In Wahrheit hat es für die Dionysoschöre von der Frühzeit her einen Weg zur Heldensage schon in dem eigenen Mythos des Gottes gegeben. Die Dionysostragödien des Aischylos haben inhaltlich ihre Unterlagen im Kultdienst des Heros besessen. Semele und Pentheus, wie sie in seinen Tragödien begegnen, sind nicht erst von ihm zu den tragischen Chören gesellt worden. „Es kann kein Zufall sein, daß von den tragischen Dichtern gerade die älteren relativ oft aus der dionysischen Sagenwelt schöpfen. Pratinas dichtet die *Δύσμαινα*, von Aischylos sind außer der lykurgischen Tetralogie die *Βάκχαι*, die *Διονύσου τροφοί*, die *Ξάντριά*, der *Πενθέυς* und die *Σεμέλη ἢ ὕδροφοροί*, im Ganzen also fünf Dramen dionysischen Inhalts bekannt“ (K. Reichgräber, *Die Lykurgie des Aischylos* Gött. Nachr. 1939 S. 244). So kann keine Rede davon sein, daß erst Aischylos dem Bocksgesang die Heldensage zum Inhalt gegeben habe. Die Feier der *πάθεα* des Adrastos in Sikyon zeigt überdies, daß auch in anderer Chorkunst als der dionysischen die Heldensage zum Bestand der *τραγικοί χοροί* längst vor Aischylos gehört hat.

W.'s Lehre, daß „Aischylos dem Bocksgesang die Heldensage zum Inhalt gegeben und damit das Tragische gefunden“ habe, ist aber nicht

²⁹⁾ Die Zeugnisse über Choirilos und Phrynichos s. bei Wilamowitz, *Aesch. trag.* (1914) S. 19. — Über Phrynichos vgl. F. Marx, *Zur Gesch. d. Barmherzigkeit im Abendlande* (Bonner Rektoratsrede 1917) S. 19 „der Athener Phrynichos, der eigentliche Schöpfer der Tragödie, ein kühner Neuerer“. Freilich scheint mir Phrynichos weniger faßbar zu sein, als Marx denkt.

nur darum wunderlich, weil sie mit der voraischyloischen Zugehörigkeit der Heldensage zu den Dionysoschören in Widerspruch steht. Hinzu kommt, daß der Begriff des „Tragischen“ hier unbegreiflicher Weise bloß auf die Beseelung der Chorgesänge mit der Heldensage gestellt ist. In Wahrheit gilt folgendes: die Heldensage hat Aischylos als Inhalt des Spiels vorgefunden, aber er hat sie zur Fabelsammlung für seine Stücke degradiert. Den überkommenen Mythos hat Aischylos mit der souveränen Freiheit des weltlichen Künstlers nach jeder ihm notwendig scheinenden Richtung umgeben, um das ihm geeignet scheinende Argument für seine tragische Dichtung der einheitlichen Handlung, des Glücksumschwungs, der Peripetie, der Wiedererkennungsszenen, der Anagnorisis, der Sphäre der tragischen Schuld und der Katharsis, der Reinigung des Gemütes von Furcht und Schwäche zu gewinnen. Es handelt sich also nicht um eine Einführung des Mythos, sondern um eine Säkularisierung desselben bei dem Werk, das Aischylos an der Tragödie getan hat, um mit der Gewalttätigkeit des Genius erschütternde Kunst aus heiliger Geschichte zu gewinnen. Hier liegt auch der bislang nirgends, geschweige denn von W., *Einleitung* S. 118 gefundene Grund, warum außer wenigen Ausnahmen wie den „Persern“ des Aischylos die sog. „historische Tragödie“ dieser attischen Entwicklung auf die Dauer hat abgehen müssen. Um zum Argument der tragischen Kunst umgeformt zu werden, sind Änderungen des Mythos nötig, die bei allzu naher Gegenwart, wenn der Mythos zur Geschichte wird, unerträglich wirken. Frei stand es Aischylos, historische Stoffe zu nehmen, weil der troische Krieg und die Schlacht bei Salamis in gleicher Weise den Hellenen seiner Zeit als heilige Volksgeschichte gegolten haben. Aber fallen lassen mußte er das historische-Empirische, weil er Änderungen an der berichteten Geschichte nicht wie bei Orestes bei Themistokles vorzunehmen in der Lage war.

Die Säkularisierung der ehemals innerlich zum Kult gerade des Dionysos zugehörigen Aufführung ist die attische Tragödie; darum wirkt besonders noch die von W., *Einleitung* S. 107 versuchte sog. „geschichtliche Definition“ der Tragödie peinlich, in der er unter herausgekehrtem Gegensatz zur Definition des Aristoteles sie als Stück des dionysischen Gottesdienstes anspricht. Hier wird etwas an sich Richtiges gerade an der falschen Stelle der Entwicklungsgeschichte der Tragödie unterstrichen. Nur die ursprünglichen Kräfte, die im Chor vergeistigt fortwirken, sowie der Schwung und Rhythmus der ganzen enthusiastischen Kunstgattung binden die klassische Tragödie an das Wesen des Gottes Dionysos. Was dagegen das Kultische betrifft, so paßte manche der klassischen Tragödien wie die „Eumeniden“ des Aischylos eher zu dem Feste der Panathenäen oder wie der „Oidipus auf Kolonos“ des Sophokles und der „Herakles“ des Euripides zu dem Feste des Stadtheros Theseus.

Mit der Kritik der W.'schen Entstehungstheorie der Tragödie kann hier Halt gemacht werden, obwohl von der tragischen Schuld noch nicht die Rede war. Und doch ist gerade die Sphäre der tragischen Schuld, in die Aischylos zuerst und dann in seiner Nachfolge Sophokles und Euripides die Heldensage geführt haben, das Größte und Eigenste an dieser Leistung, das eigentliche Mysterium dieser Kunst. Wilamowitz versagt am meisten hier. Nicht nur bei Aischylos, sondern auch bei Sophokles ist dies der Fall. Den letzteren hat er in diesem Zusammenhang trotz des Adels seiner Frömmigkeit und Lebensweisheit zu einer Art Euthyphron in manchem herabgedrückt. Aber hier soll davon nicht

die Rede sein; denn in meinem essayistischen Vortrag *Die griechische Tragödie (Kriegsvorträge der Universität Bonn Heft 59, 1942) S. 101 ff.* ist ausführlich über die Sphäre der tragischen Schuld gehandelt, wie dort auch S. 89 ff. der Säkularisierung der Tragödie durch Aischylos eine grundsätzliche Erörterung gewidmet ist. Aischylos hat die Tragödie säkularisiert wie Themistokles die Politik (Realenc. 2. Reihe V 1697. 32).

4. Umsetzung episch-rhapsodischer Gesprächserzählung zu dramatischer Aufführung

Um den mannigfachen Fragen, die den Werdegang der Tragödie betreffen, urteilskräftig gegenüberzutreten, dazu genügt es nicht, sich philosophischer Aspekte zu vergewissern. Dabei könnte von Nietzsches Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* ausgegangen werden. Die dort sich findende Spekulation über das Apollinische und Dionysische sucht Triebkräfte in der Dynamik des hellenischen Geistes auf, die als Ursache für die Geburt der Tragödie in Betracht kommen. Solchen Gedankengängen über die Herkunft der Tragödie steht aber der Wunsch gegenüber, zunächst in schlichter Empirie dem Problem nachzugehen. Doch darf die Empirie nicht darauf sich beschränken, daß die antike Wissenschaft von Aristoteles an darüber verhört wird, wie sie sich das Bild der Entstehungsgeschichte zurechtgelegt hat. Aristoteles, dem die wichtigsten Einzelnachrichten verdankt werden, hat sich gehütet, ein Schritt für Schritt verfolgbares Entwicklungsbild der Tragödie zu zeichnen. Vom Sangspiel der Satyrn und dem dithyrambischen Chorlied geht er sogleich zu Aischylos über, indem er für die zwischenstufige Entwicklung Poetik 4 S. 1449a nur bemerkt, daß die Tragödie allmählich herangewachsen sei und viele Wandlungen durchgemacht habe, bis sie zu ihrem Abschluß gelangt sei und ihre Wesensform gefunden habe. Was den Bericht des Aristoteles angeht, so hindert nichts, die Verlegung des Schwergewichts vom Lyrischen aufs Dialogische in der Tragödie aus einem Jahrhunderte vor Aischylos beginnenden, aber stoßweise verlaufenden Verschmelzungsprozeß herzuleiten, der das dionysische Musikstück mit der Darstellung von Rhapsodenmythus zusammenbrachte. Bei der Nichterwähnung des Thespis in der Poetik, um die Ariön-Frage außer Betracht zu lassen, ist es eine unbestreitbare Tatsache, daß das Dialogproblem durch die Autorität des Aristoteles nicht erledigt ist.

So darf bei allem Drang, aus philologischer Wertung der antiquarischen Zeugnisse und ihrer Verbindung heraus die Geschichte des Zwiegesprächs im ersten Schauspiel zu gewinnen, doch mit diesem Forschungsweg allein es nicht sein Bewenden haben. Die Einzelnachrichten aus dem Altertum und die hier sich bietenden Wissensposten genügen nicht, eine gradlinige Entwicklung zu konstruieren. Dazu sind die Einzelnachrichten zu zufällig und unvollständig. Ein kulturgeschichtliches Problem wie die Entstehung der Tragödie, die nicht nur aus dem Geiste der Musik, sondern auch aus dem Logos des Zwiegesprächs heraus erfolgt ist, kann weder auf Nietzsches Weise durch spekulatives Eindringen in die hellenische Geistesgeschichte noch durch das Hin- und Herwenden der antiquarischen Einzelnachrichten allein ausgetragen werden. Nicht einmal so läßt sich dies Problem für die Lösung reif machen, daß die gesamte vor der Tragödie liegende Literaturgeschichte der Griechen gemustert wird und nacheinander das ionische Epos, Iambos und Elegie, das lesbische Lied, Alkman, Stesichoros und die chorische Lyrik vorgenommen werden; in dieser Weise ist Wilamowitz, *Einleitung in die griech. Tragödie* S. 66 ff. vorgegangen. Die Herkunft des Tragödiendialogs gehört als kulturgeschichtliches Problem auch in den Arbeitsraum der vergleichenden Kulturgeschichte. Zur Arbeit hier ist freilich das am notwendigsten, was bislang am wenigstens geübt wurde. Es bedarf einer allgemeinen Bestimmung dessen, was nach unserer Gesamtkennntnis vom griechischen Mittelalter, der nachhomerischen Zeit des griechischen Mutterlandes, an Leistung für die Entstehung des ersten Schauspiels zu verlangen ist. Das eigentlich Mittelalterliche der Kulturperiode des griechischen Mittelalters ist herauszustellen und des griechischen Volksgeistes in den dunklen Jahrhunderten von 800 bis 600 v. Ztr. zu gedenken. Die Lebensform und Geistesverfassung dieser Epoche ist zum Resultat der alsbald nach Abschluß dieses Mittelalters emporblühenden Tragödie in Bezug zu setzen³⁰⁾.

Um aber die Verdienste des griechischen Mittelalters an der Geburt der Tragödie weder zu hoch noch zu niedrig einzuschätzen, darf auch einmal das europäische Mittelalter, seine

³⁰⁾ Über den zuerst von Th. Bergk gebrauchten Terminus „Griechisches Mittelalter“ und die Berechtigung wie Notwendigkeit seiner Verwendung s. Eduard Meyer, *Geschichte des Altertums* III² (1937) S. 267.

Leistung für die Entstehung einer schauspielerischen Kunst in Vergleich gestellt werden. Dabei ist besonders darauf zu achten, wieviel dort unbeeinflußt von der Antike an Schauspielkunst zustande kam. Das europäische Mittelalter hatte seinen festen Mythos, an dem sich der Trieb zu schauspielerischen Darstellungsversuchen emporgerankt hat. Dieser Mythos war die christliche Heilslegende. Das geistliche Schauspiel des christlichen Mittelalters ist in seiner schönsten Vollendung, den Oberammergauer Festspielen, uns Deutschen eine geläufige Erscheinung. Diese hat ihrer Art nach nichts zu tun mit der Wiederbelebung der Dramen des Terenz durch die sächsische Nonne Hrotsvit von Gandersheim im 10. Jahrh. und einem solchen Versuch antikisierender mittellateinischen Dichtung. Aus dem Osterspiel ist das geistliche Schauspiel des christlichen Mittelalters hervorgegangen, aus der Liturgie der Kirche, aus pantomimischer Begleitung des vorgelesenen Bibeltexes und der Darbietung von Wechselreden, wie dem Gespräch der Frauen mit dem Engel am Grabe des Heilandes. Weitere Episoden aus dem Leben Jesu schlossen sich an. Auch aus anderen Teilen der Bibel wurden zur Aufführung geeignete Stoffe wie Szenen von Adam und Eva herausgegriffen, bis schließlich die freiere Phantasie Schauspiele ohne unmittelbare Anlehnung an die Bibel zusammenfügte. Teufelsszenen, wo immer eingelegt, dienten besonders zur Belebung der Aufführung. Bekannt sind das Spiel von den 10 Jungfrauen und das Osterspiel vom Antichrist: aber die Krönung der ganzen Entwicklung stellt die Aufführung des Schicksals Jesu im Passionsspiel dar.

Auch das griechische Mittelalter hatte seinen festen Mythos, an dem eine der Begabung der Rasse entsprechende kultische Schauspielkunst Ansatz finden konnte. Dieser Mythos war seinem Umfange nach zwar nicht wie die christliche Heilslegende des europäischen Mittelalters von kanonischer Geschlossenheit, aber der Art nach in allen Städten und Landschaften des griechischen Mutterlandes der gleiche; es war der Heroenmythos. Das griechische Mittelalter von 800—600 ist die eigentliche Epoche des Ahnenkultus und des Dienstes an den Heroen. Mochten auch in den kleinasiatischen Griechenstädten die in dem homerischen Epos gefeierten olympischen Götter uneingeschränkt ihre Bedeutung behalten, so ist doch im Mutterland, ob die Nachrichten aus dem Peloponnes oder Mittelgriechenland oder wo immer her fließen, eine Heroen-

verehrung aufgewuchert, die im Ritual und Kult formenkräftig sich gestaltete. Hier befriedigte das mittelalterliche Griechenvolk seine religiösen Bedürfnisse am meisten. Wie das kultische Leben des Alltags ruhte das Ritual der Feste auf dem Heroendienst. Die Leichenspiele des Patroklos sind aus der Ilias bekannt; aber die regelmäßige Wiederkehr des alljährlich gefeierten Festes für den Heros ist die Eigentümlichkeit dieses griechischen Mittelalters. Und an diesen Festen hat auch Schauspielkunst eingesetzt, weil der Trieb allmächtig war, die Taten und das Schicksal des Heros aus seinem Erdenleben sich im Bilde zu vergegenwärtigen und seine Stimme zu hören.

Im geistlichen Schauspiel des europäischen Mittelalters begann die Entwicklung der schauspielerischen Kunst damit, daß das, was im Mythos der heiligen Geschichte an Gesprächen erzählt wurde, als Wechselrede dargestellt und von Personen aufgeführt wurde. Irgendwie Ähnliches muß auch im Heroenkultspiel des griechischen Mittelalters zuwege gekommen sein. Der Heroenmythos selbst lag nun einmal literarisch gefaßt dem griechischen Mittelalter vor, und in dieser literarischen Fassung spielt das Dialogische, je näher man hinsieht, eine desto hervorstechendere Rolle. Freilich stand der Mythos der Heldensage nicht im Volksbuch dem griechischen Mittelalter einschmeichelnd vor der Seele, wie es mit den Evangelien und ihrer schlichten Erzählungsweise für die Kleriker des europäischen Mittelalters der Fall war. Aber war es auch höhere Literatur, die als Stoffquelle für die mittelalterlichen Heroenkultspiele der Hellenen sich darbot, so wirkte doch die dort allenthalben bekundete Neigung zum Dialog maßgebend und verlockend. Daß in Gesprächserzählung die Handlung des Epos auf das lebendigste fortschreitet, gilt nicht nur für die Ilias und die erhaltene homerische Dichtung, sondern steht wie oben S. 127 bemerkt, auch für die alte Thebais außer Frage, die als Stoffquelle für die *πάθει* des Adrastos hier uns besonders wichtig ist. Auch die hellenische Chorlyrik, die wie das Epos stofflich in dem Heroenmythos gebettet lag, und deren Anfänge weit in das 7. Jahrhundert hineinreichen, ist von Rede und Gegenrede belebt. Geradezu ein Zwiegespräch wird in einem Chorlied von Bakchylides gebracht, und derartige läßt auf Älteres schließen. Dialogisch war weitgehend auch das Wesen des griechischen Volksliedes, und diese Art ist bereits bei Archilochos im 7. Jahrhundert in seiner Kunst-

lyrik zu zündender Wirkung gelangt³¹⁾. Nachdem längst vor der schriftlichen Festlegung des Epos der Sänger die Leier mit dem Stabe vertauscht hatte und zum Rhapsoden geworden war, der mit dem übrigen eindrucksvollen Stoff seiner Epen die Dialogszenen den Ohren des Volkes eingewöhnte, steht grundsätzlich nichts im Wege, dem mittelalterlichen Heroenspiel unter dem Einfluß der archilochischen Subjektivität einfache Wechselgespräche zuzutrauen.

Für das 7. Jahrhundert verdient Beachtung, daß der Peloponnes von zahlreichen fahrenden Sängern und Dichtern aus dem kleinasiatischen Kolonialgriechentum belebt war. Terpandros aus Lesbos und Tyrtaios aus Milet sowie Alkman aus Lydien haben in Sparta gewirkt, und auch Archilochos soll im Peoponnes gewirkt haben³²⁾. Der ionische Iambos, der im 7. Jahrhundert durch die Griechenwelt ging, hat das Seine dazu tun können, dem dialogischen Zwiegesprächsvers unter Verwandlung des Dialektes neue Heimstätten zu geben. In der Lust zur Kunst hat sich Rhapsodenerzählung unter den Gebärden darstellender Kultdiener, die herausstrebend aus der Dumpfheit ihrer Zeit, auf die verlockende Subjektivität archilochischen Gesprächseifers horchten, zum Schauspiel gewandelt.

Gerne wird man sich des Gedankens entwöhnen, daß das Zwiegespräch in die ernste Schauspielkunst der Griechen erst aus dem dionysischen Musikdrama gekommen sei. Etwas innerlich Unmögliches hat jene Auffassung an sich, daß die gesamte Dialogkunst des ernsten Schauspiels der Hellenen, die der dialektischen Kraft der Nation so sehr entspricht und das Kernstück des erhaltenen Schauspiels der Antike darstellt, in ihrem Ursprung gänzlich den Umweg über das Musikdrama genommen habe. Die aus Interjektionen und sozusagen stotternden Explosionen geborenen Entgegnungen eines Schauspielers auf die Lieder des Chors oder etwaige Prologe vor dem Chorgesang, an die A. Lesky, *Zur Entwicklung des Sprech-*

31) Über die urtümliche Wechselrede im Volkslied, über Archilochos und die lesbische Lyrik, sodann über den dialogischen Zug der Chorlyrik und über das Zwiegespräch bei Bakchylides siehe die Literatur bei J. Geffken, *Griech. Literaturgeschichte I* (1926) S. 72; 128; 143 und Bd. *Anmerkungen* S. 80 u. 140.

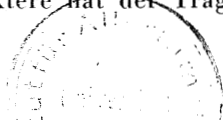
32) Über die Belebung des Peloponnes durch die kolonialgriechische Dichtung vgl. Wilamowitz, *Einleitung in die gr. Trag.* S. 71 und Crusius, *Realenc.* I 1565, 52; ebd. II 493, 22.

verses in der Tragödie (Wiener Studien 47, 1929) S. 10 ff. vornehmlich gedacht hat, genügen nicht zur Erklärung dessen, was erklärt werden muß. Der selbstverständliche Anreiz zur Dialogkunst war für schauspielerische Geister mittelalterlicher Frühzeit das in den Versen der Rhapsodie zur Kunst gewordene Zwiegespräch der Helden. Den epichorischen Helden wollte man nacheifern und sie darstellen. So ist die natürliche Heimstätte von Sprechszenen das mittelalterliche Heroenkultspiel.

Im übrigen ist die Überführung ursprünglich erzählter Gesprächsszenen in dargestellte, wie sie aus der Entstehung des Schauspiels im europäischen Mittelalter bekannt ist, nicht damit belastet, daß sie als eine schwierigere und fortgeschrittenere Kunstleistung gegenüber der epirrhematischen Entstehung des Dialogs oder der Vorausschickung von Prologen vor dem Chorgesang zu gelten hätte. Auch darf schon deshalb das, was für das attische Musikspiel an sich betrachtet eine annehmbare Herkunft des Zwiegesprächs wäre, nicht zur gemeingriechischen Regel erhoben werden, weil Attika beim Werdegang des Dramas im 7. und 6. Jahrhundert noch keineswegs führend gewesen ist. Wo immer die Entwicklung der schauspielerischen Kunst sich auf einer weniger musikalischen Grundlage als in der dionysischen Tragödie vollzog, entbehrt die Ableitung der Dialogtechnik als solcher aus der gesprochenen Antwort eines Schauspielers auf das Chorlied oder aus einem Prolog vor dem Chorgesang der rechten Unterlage.

Der erhabene Stil der Tragödie

Die Heranziehung des mittelalterlichen Heroenkultspiels zur Erklärung des Tragödiendialogs fördert zugleich die Lösung eines weiteren Problems, das ebenso wie die Entstehung des Zwiegesprächs zu den umstrittenen Fragen der Ursprungsgeschichte der Tragödie gehört; es handelt sich um die Herkunft des erhabenen Stils der Tragödie. Die hohe Feierlichkeit des Stils der Tragödie scheint zu ihrem anerkannten Ursprung aus dem Satyrspiel in schwer zu überbrückendem Gegensatz zu stehen. Gewiß mögen die Bockschöre der Frühzeit als religiöse Kultfeier auch Ansätze zu ernster Kunst enthalten haben; aber wie und wann diese aktiviert worden sind, darüber möchte man klar sehen. Die griechische Kunsttheorie mit ihrer gelungenen Aufstellung stilgeschichtlicher Charaktere hat der Tragödie schon seit Platon Gorg.



S. 502 B den Stil höchster Feierlichkeit, das σεμνόν, die σεμνότης, zuerkannt. Aristoteles benachrichtigt uns Poetik 4 S. 1449a, daß die Tragödie „von kleinen Mythen und einer Ausdrucksweise, die spaßhaft war, weil sie sich aus dem Satyrhaften umbildete, erst spät zum hohen Stil gelangt sei (ὄψις ἀπεσεμνύθη)“. Die Herkunft eines erhabenen Stils aus den Liedern eines Satyrchors schien der wissenschaftlichen Forschung immer wieder ein Rätsel, das bis in die jüngste Zeit zum Gegenstand mannigfacher Lösungsversuche gemacht worden ist³³⁾. Die Lösung dieses Rätsels liegt in dem historischen Verschmelzungsprozeß der dionysischen Dramatik mit den archaisch-feierlichen Gestalten des mittelalterlichen Heroenspiels. Bei diesem Verschmelzungsprozeß kommt freilich das Dionysische nicht nur als Bakhantentreiben schlechthin in Betracht, sondern mit der Außerordentlichkeit seiner Ekstase ist das Dionysische selber auch ein konstitutives Element für die Entstehung der Höhenzone tragischer Erhabenheit. Denn die Feierlichkeit der Tragödie ist noch etwas anderes als die getragene Ruhe archaischer Würde, wie sie für das Heroenkultspiel zu denken ist. Die Orgien des Dionysos haben die Erhabenheit der Heroenwelt noch zu einem anderen Rhythmus erweckt, als es die Totenspiele allein hätten tun können. Die Schauspielkunst, die jedem begabten Volke der Erde in der Natur liegt und allen gemeinsam ist, bereitete sich bei den Hellenen mit der Wendung zur Heroensage und zum erhabenen Stil schon im griechischen Mittelalter darauf vor, in dem dionysischen Musikdrama sich einzurichten und dadurch diesem auch in Bezug auf den Stil ein neues Gesicht zu geben.

5. Gespenster auf der Bühne des Aischylos

Das Heroenkultspiel des mittelalterlichen Griechenlands ist die den Verhältnissen dort und damals entsprechende empirische Verwirklichung der Idee, die nach der Umsetzung heiliger Geschichte, d. h. Mythos, zum Schauspiel in jeder mittelalterlichen Kultur fragt. Schlüssig wirkt das Heranholen von Parallelen bei der Arbeit in der vergleichenden Kulturgeschichte freilich nur dann, wenn der jeweilige Vergleich bereits vorhandene Ansatzpunkte der Erkenntnis des durch den Vergleich zu fördernden Sachverhaltes in das rechte Licht

³³⁾ Vgl. Ziegler, Realenc. 2. Reihe VI Sp. 1939 ff.

rückt. Dagegen darf nicht aus einer gleichsam zum Gesetz erhobenen kulturgeschichtlichen Entwicklungsregel die Ähnlichkeit erst geschaffen werden. Unrichtig wäre es gewesen, das geistliche Schauspiel des christlichen Mittelalters zur Erklärung des Schauspieldialogs bei den Hellenen heranzuziehen, wenn nicht im griechischen Mittelalter selber ein rhapsodisch gefaßter Heroenmythus vorläge, und wenn nicht seit dem Zeitalter des Archilochos, dem 7. Jahrhundert, freie Sprechverse wie der trochäische Langvers und der iambische Trimeter Stoff aus dem Epos zu ihrer subjektiven Dichtungsweise hätten hinüberziehen mögen. Dazu kommt, daß das dorische Lustspiieldrama des Epicharm uns sinnfällig vor Augen führt, wie abwegig es ist, den Dialektunterschied als Hindernis für die Benützung der ionischen Sprechverse im Drama des Mutterlandes zu veranschlagen (s. oben S. 134 ff.).

So ersteht das Heroenkultspiel des griechischen Mittelalters aus seiner Verschollenheit als faßbare Instanz in der Geschichte des ersten Schauspiels der Hellenen. Geschieden von der Primitivität der kultischen Satyrtänze, der nationalgriechischen Erscheinungsform der ethnologischen Urwurzel aller Schauspielkunst, — dagegen festgelegt auf die Besonderheit mittelalterlicher Kultur in der positiven Erklärungsweise seines Aufkommens, ist dies Heroenkultspiel in seiner Existenz ein Axiom für das Zustandekommen des Tragödiendialogs, wie er als Protagonistes nach dem Wort des Aristoteles, als Kern und Hauptsache der attischen Tragödie vor uns steht. Diese Erkenntnis hat der Überblick über die Anfänge des Schauspieldialogs mit Einschluß des Lustspiels Abschnitt 2 S. 132 ff. gezeitigt. Die gleiche Erkenntnis hat sich aus der Prüfung der literarhistorischen Tradition des Altertums über die Vorstufen der Tragödie Abschnitt 3 S. 141 ff. ergeben. Das Siegel der Bestätigung aber für die einstmalige Existenz und Blüte eines solchen Heroenkultspieles ist die philologische Observation an Aischylos selber. Die Übernahme der Adrastogestalt der Aufführungen zu Sikyon in die Xerxesgestalt der „Perser“ ist als Beobachtung über des Dichters Beziehung zu jener mittelalterlichen Kunst ein Abhören seiner Inventio und ein Hineinstellen des Archegeten der Tragödie in den Fluß der Motive des hellenischen Schauspieles, das vor ihm gewesen ist. Nur der Erklärungsversuch eines subjektiven Einzelzuges der aischyleischen Inventio ist diese Beobachtung. Bedeutsamer wäre dagegen der Nachweis der Abhängigkeit

des Aischylos von dem mittelalterlichen Heroenkultspiel, wenn es gelingt, die gleiche Abhängigkeit in einer Sache festzulegen, die von seiner rudimentären Bindung an den ganzen Kulturkreis zeugt, in dem das Heroenkultspiel eingebettet lag. Dies sind seine Gespensterszenen.

Die Gespensterszenen des Aischylos ragen in seine klassische Tragödie hinein wie ein Überlebensel der Vorzeit. Der helle Tagesglanz seiner Schöpfungen wird in seinen Totengeisterszenen unterbrochen durch Mondscheinbilder und mittelalterliche Dämmerung. Solcher Eindruck ist durch keine Subjektivität verschuldet. Dafür, daß dies nicht der Fall ist, sondern daß hier in der Tat ein neu zu sehendes bedeutsames Problem zum Verständnis des Aischylos Anerkennung verlangt, dafür darf eine ohne Bezug auf das mittelalterliche Heroenkultspiel gebrachte Ausführung von K. Deichgräber, *Die Perser des Aischylos* (Gött. Nachr. 1941) S. 195 f. herangezogen werden. Diese Ausführung geht von dem Eidolon des Dareios in den „Persern“ aus, um das ganze Problem der aischyleischen Eidolon-Erscheinungen aufzurollen. „Dareios, der Heros erweist sich als eine griechische Gestalt. Wenn er der μακαρίτης heißt und unter den Toten herrscht, so denken wir daran, daß Achill ebenfalls unter den Toten der seligste ist und dort als der Herrscher waltet; an Hesiod erinnert es, daß er nach dem Tode der übelabwendende Daimon ist. Daß aber ein Toter ans Tageslicht kommt, prophezeit und das Geschehene deutet, erinnert eher an die Auffassung vom Toten in breiten Schichten einer im Kultischen schlicht denkenden mutterländischen Bevölkerung. Dareios hat sein Grab, ist Heilbringer und sagt die Zukunft voraus. Gerade Aischylos hat Tote aus ihren Gräbern aufstehen lassen, die Klytimestra in den Eumeniden, in den Ψυχαγωγοί den Teiresias, indem er die odysseische Hadesfahrt durch die Szene ersetzte, wie der Seher aus dem Grabe aufsteht. Ebenso ist an Amphiaraios in den Sieben zu erinnern, der auch nach seinem Tode prophezeit, nachdem er sich im Leben als σωφρονέστατος erwiesen hat. Wir dürfen auf Grund dieser und anderer Beobachtungen ohne weiteres behaupten, daß Aischylos' Denken in einer religiösen Schicht wurzelt, von der sich der Ionier Homer bereits weitgehend gelöst hat.“

Zu begrüßen ist an diesen Ausführungen gerade dies, daß sie die Dissonanz zeigen, die der Totengeist auf der Bühne des Aischylos in seine Kunst angesichts ihres sonstigen Ge-

haltes hineinbringt. Freilich mit dem Verweis auf das Weltanschauliche allein, d. h. auf die mögliche Verwurzelung der aischyleischen Frömmigkeit in überwundenen Kultformen läßt sich über diese Dissonanz nicht hinwegkommen. Dafür ist Aischylos den großen Rätseln des Menschenlebens gegenüber zu eigenkräftig eingestellt. Persönliche Bekenntnisse gibt er mit seinen Geistererscheinungen nicht; in die naive Befangenheit des vorhomerischen Totenglaubens läßt er sich nicht zurückbringen. Bezeichnender Weise sagt E. Rohde, *Psyche* II³ S. 232 in dieser Beziehung von Aischylos: „Selten fällt sein Blick aufs Jenseits. Spekulationen über das Dasein der Seele nach dem Tode . . . liegen ihm ganz fern“. So gehen die Gespensterszenen des Aischylos nicht auf Rechnung seiner Weltanschauung, sondern seiner Dramaturgie. Das archaische Theater ist es, daß ihm die Heroen als Totengeister auf seine Bühne gestellt hat. In der Abhängigkeit des Dichters vom Heroenkultspiel des griechischen Mutterlandes liegt der Schlüssel zu seinen Totengeistszenen.

Das Eidolon der Klytaimestra, das in den „Eumeniden“ V. 94—139 die Erinyen zur Rache antreibt, bleibt in seinem ganzen Auftreten an den Sprechvers des iambischen Trimeters gebunden. Dies stimmt zu der in dieser Untersuchung begründeten Anschauung, daß das Heroenkultspiel des griechischen Mutterlandes die vorzügliche Heimstätte von Sprechversen zum Unterschied von der Musikalität der dionysischen Tragödie gewesen ist. Die Szene der „Perser“, die das Eidolon des Darios auf die Bühne bringt, erstreckt sich von V. 681 (673)—842 (833). Die Rede des Eidolon beginnt mit iambischen Trimetern und schließt mit solchen, während der Chor der persischen Geronten seine Gesprächsverse im letzten Teil dieser Szene gleichfalls in iambischen Trimetern bietet. Dazwischen läuft in Rede und Gegenrede des Eidolon mit der noch lebenden Gattin, Vers auf Vers, das wirkungsvollste Zwiegespräch in trochäischen Tetrametern ab, dem älteren Sprechvers der Tragödie³⁴). Wenn man hier, was klassisch-moderne Technik verrät, das auf den Einzelvers gestellte Rede- und Antwortspiel, die Stichomythie abzieht, so bleibt das Motiv des vom Volk befragten und ihm antwortenden königlichen Totengeistes, der aus seinem Grabe aufsteigt und

³⁴) Aristoteles Poetik I S. 1449a τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο.

zur Dialogszene Anlaß gibt. Lyrisch-musikalische Gestaltung fehlt dieser Eidolon-Szene der „Perser“, und epirrhematischer Dialog ist nicht vorhanden. Inhaltlich paßt das Motiv des redenden Totengeistes, wenn irgendwohin zu dem mittelalterlichen Heroenkultspiel. Aischylos kann dies Motiv nicht aus der persischen Eschatologie, wie E. Rohde, *Psyche* II³ S. 232 Anm. 1 meinte, bezogen haben. Denn der iranische Parsismus mit seinen religiösen Vorstellungen von himmlischen Geistern und Auferstehung der Toten ist grundverschieden vom Glauben an den im Grabe hausenden und von dort am Leben seines Volkes teilnehmenden Heros. Auch der homerischen Griechenwelt ist solcher Glaube wesensfremd. Denn sie hat mit der Leichenverbrennung eine klare Grenze zwischen Diesseits und Jenseits gezogen; Achilleus im Hades kann den Myrmidonen nicht mehr ratend zur Seite stehen. Aber einstmals hatten in der Kultur Mykenes mit ihren Schachtgräbern, mit ihrem Rundbau der unterirdischen Opferkammer, mit ihrer Einbalsamierung der Leichen und den goldenen Gesichtsmasken auf den Holzsärgen die toten Könige Macht über ihr Volk behalten. Dieser Glaube war im griechischen Mittelalter, der Zeit des Heroenkultspieles, wieder von gewaltiger Bedeutung; er muß auch im Schauspiel des Zeitalters zur Geltung gekommen sein³⁵).

Wer den Ursprung der Totengeistszenen des Aischylos hat, hat den Ursprung der unvermittelt bei ihm in hoher Entwicklung auftretenden Dialogtechnik. Das Eidolon des

35) Für den Heroenkult als volkstümliche Religion des griechischen Mutterlandes der nachhomerischen Zeit ist grundlegend E. Rohde, *Psyche* I³ (1903) S. 146 ff. *Die Heroen*. — Was Aischylos angeht, so ist es Rohde ebd. II³ S. 232, wie schon oben S. 162 bemerkt, nicht entgangen, daß bei dem Diesseitigkeitsstandpunkt der attischen Tragödie Aischylos dem Jenseits gegenüber teilnahmslos bleibt. Dementsprechend ist auch schon Rohde die Frage aufgestiegen, woher bei ihm das Eidolon des Dareios stammt. Da Rohde sich dessen bewußt ist, daß für Aischylos „der tote griechische König kein δαίμων ist“, so denkt er eben deshalb daran, daß persischer Glaube von dem Dichter charakterisiert werde. Auch Deichgräbers Verweis auf Hesiods Glauben an den „übelabwehrenden Daimon“ kann gegenüber Homer und der sonstigen Einstellung des Aischylos zum Jenseits dem Verständnis seiner Geisterszenen nicht dienen. Der in der klassischen Hochkultur der Hellenen zum Ertrag kommende Fortschritt des homerischen Seelenglaubens besteht eben darin, daß die Toten keine Schade- und Schutzgeister, keine „Dämonen“ mehr sind; vgl. meine Schrift *Homerischer Seelenglaube* (Schriften der Königsb. Gel. Ges. I 1925) S. 90 f. u. sonst.

Heros kann nur sprechend, nicht singend auf dem archaischen Theater des Heroenkultspieles vorgeführt worden sein. Engel können singen und Dämonen heulen, aber Idole, Totengeister, lebender Leichnam, Wiedergänger, Gespenster können nicht singend auf die Bühne kommen, sondern nur im dumpfen Redeton der blutleeren Psyche. So gibt mit Notwendigkeit die Geisterrolle des Heros, wenn er an seinem Festtag beschworen wird, seinen alten Getreuen, den Geronten rät, prophezeit und auf ihre Fragen antwortet, der Aufführung die Wendung zum Sprechvers. Mag auch vor und nach solchen Dialogszenen chorische Kunst sich entfaltet haben, im Heroenkultspiel des griechischen Mittelalters sind kurze Mythen unter Anlehnung an die Rhapsodenerzählung vom Lokalheros aufgeführt worden, wobei von Anfang an das Zwiegespräch seinen festen Platz besessen hat³⁶⁾.

Bonn

Ernst Bickel

³⁶⁾ Etwas anderes als die Heranziehung des Heroenkultspieles zur Erklärung des Tragödiendialogs bedeutet die Herleitung der gesamten Tragödie aus dem Kulte am Grabe des Heros, wie sie William Ridgeway empfohlen hat; darüber vgl. A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy* (1927) S. 174 ff. Solche Theorie, daß durch Übertragung des Heroenkultspieles auf Dionysos die Tragödie entstanden sei, setzt sich mit Aristoteles in Widerspruch, wird der emotionalen Originalität der Tragödie nicht gerecht und bringt dem Dialogproblem keine Förderung.

NOCHMALS DIE ABSTAMMUNG DES MAXIMINUS THRAX

Ein rein quellenkritisches Problem

Über den jähen Rückfall in die alte Historia-Augusta-Gläubigkeit, der in F. Altheims „Soldatenkaisern“ (1939) zum Ausbruch kam¹⁾, beruhigte mich die Zuversicht, ein so hitziges

¹⁾ Die Soldatenkaiser, Frankfurt a. M., o. J., besonders S. 243, Anm. 1 anlässlich der Zenobia-Gestalt. Anders als Altheim verzichtet E. Kornemann, Große Frauen des Altertums, Leipzig o. J. (1942), S. 310 f. grundsätzlich auf die Benutzung der Zenobiabiographie in der Historia Augusta (*vita tyr. trig.* 30). Noch Grace H. Macurdy, *Vassal-Queens and some contemporary women in the Roman empire*, Baltimore 1937, hatte