

Die

Parakataloge

Parakataloge im griechischen und römischen Drama

im

Wilh. Christ.

griechischen und römischen Drama.

Die erhaltenen Werke der dramatischen Dichter des Alterthums sind uns ein unvergänglicher Quell geistigen Genusses durch ihren Inhalt, durch die in Worten ausgesprochenen Gedanken erhabener Denkungsweise und durch die aus dem Gefüge der Verse und der Rede uns entgegenstrahlende Kunst der Composition. Aber so sehr auch der Text eines Dramas zu allen Zeiten Hauptstück bildete, und so sehr auch die Dichter selbst bei der Ausführung ihrer Aufgabe in der geschickten Entwicklung der Handlung die kunstvolle Gestaltung der Rede suchten, so machte doch bei den Griechen die auf den Text verwandte Mühe nur einen Theil der dramatischen Kunst aus, und galt im Alterthum das Lesen einer Tragödie oder Komödie nur als ein kümmerlicher, obnehin erst spät und selten gesuchter Ersatz für die lebensvolle Darstellung im Theater. Aristoteles zählt in der Poetik sechs Theile der Tragödie auf: die Fabel, die Charaktere (*ἦθος*), die Gedanken (*διόρθωσις*), die Sprache, die Composition (*ἰκτύωσις*), und den zum bestimmten musikalischen Apparat (*ὄργανον*). Von diesen sechs Theilen liegen uns vier, die Fabel, die Charaktere, die

Wilh. Christ.

BV 0085 307 90

Ann. Vorstehende Abhandlung wurde bereits vor mehr als sechzig Jahren, also vor dem Erscheinen meiner Kritik, in der Akademie der Wissenschaften zu Berlin vorgelesen.

Abh. d. I. Cl. d. k. Ak. d. Wiss. XIII. Bd. III. Abth.

Die

Parakataloge im griechischen und römischen Drama

von

Wilh. Christ.

Die erhaltenen Werke der dramatischen Dichter des Alterthums sind uns ein unversiegbarer Quell geistigen Genusses durch ihren Inhalt, durch die in Worten ausgesprochenen Gedanken erhabener Denkungsweise und durch die aus dem Gefüge der Verse und der Rede uns entgegenstrahlende Kunst der Composition. Aber so sehr auch der Text eines Dramas zu allen Zeiten die Hauptsache bildete, und so sehr auch die Dichter selbst den Schwerpunkt ihrer Aufgabe in der geschickten Entwicklung der Handlung und der kunstvollen Gestaltung der Rede suchten, so machte doch bei den Griechen die auf den Text verwandte Mühe nur einen Theil der dramatischen Kunst aus, und galt im Alterthum das Lesen einer Tragödie oder Komödie nur als ein kümmerlicher, ohnehin erst spät und selten gesuchter Ersatz für die lebensvolle Darstellung im Theater. Aristoteles zählt in der Poetik sechs Theile der Tragödie auf: die Fabel (*μῦθος*), die Charaktere (*ἦθη*), die Gedanken (*διάνοια*), die Rede (*λέξις*), die musikalische Composition (*μελοποιία*), und den zum Sehen bestimmten scenischen Apparat (*ὄψις*). Von diesen sechs Theilen liegen uns vier, die Fabel, die Charaktere, die

Anm. Vorstehende Abhandlung wurde bereits vor mehr als anderthalb Jahren, also vor dem Erscheinen meiner Metrik, niedergeschrieben und in der Akademie vorgetragen.

Gedanken und die Rede in den erhaltenen Texten vor, die beiden übrigen, auf das Auge und das Ohr berechneten Theile trugen gewiss nicht am wenigsten zur beifälligen Aufnahme eines Stückes im Dionysos-Theater zu Athen bei, und der tragische Dichter hätte leicht die Aussicht auf den Siegeskranz verscherzt, wenn er in übertriebener Bevorzugung der mit dem Auge des Geistes zu erfassenden Theile seiner Kunst den unmittelbar empfundenen Reiz der Sinne vernachlässigt hätte. Zur Zeit als die scenischen Spiele in die Siebenhügelstadt am Tiberstrande verpflanzt wurden, war freilich schon eine grössere Trennung der in dem Drama zur Geltung kommenden Künste eingetreten; aber doch fand immer noch in der die Aufführung eines Stückes bezeugenden Urkunde, in der Didaskalie, neben dem Dichter, der den Text schrieb, der Schauspieler oder richtiger Schauspiel-Director (*princeps catervae*), der für die *ὄψις* zu sorgen hatte, und der Musiker, der die Melodie erdachte (*modos fecit*), namentliche Erwähnung. Erst der Zeit des Verfalls der antiken Kunst unter den römischen Kaisern blieb es vorbehalten, das Band, das in alter Zeit die verschwisterten Künste umschlungen hatte, erst zu lockern und dann vollends zu lösen, so dass in dem Pantomimus und den operettenartigen Gesangsvorträgen der Kitharöden und Tragöden¹⁾ der geistige Inhalt des gottgeweihten Spieles des Dionysos fast gänzlich vernachlässigt und nur dem Ohr und dem Auge der Zuschauer ein verführerischer Reiz bereitet wurde.

Auf eine genaue Kenntniss jener entarteten Verhältnisse der römischen Bühne verzichteten wir leicht; hingegen muss es jeder Freund der antiken Kunst bedauern, dass uns der volle Genuss der dramatischen

1) Das Hauptzeugniss über die spätere Ausscheidung der ehemals im Drama vereinigten Künste ist uns bei dem Grammatiker Diomedes p. 491 K. erhalten: *primis temporibus, sicuti adserit Tranquillus, omnia quae in scena versantur in comoedia agebantur, nam et pantomimus et pythaulus et choraules in comoedia canebant, sed quia non poterant omnia simul apud omnes artifices pariter excellere, si qui erant inter actores comoediarum pro facultate et arte potiores, principatum sibi artificii vindicabant. sic factum est, ut nolentibus cedere mimis in artificio suo ceteris separatio fieret reliquorum. nam dum potiores inferioribus, qui in communi ergasterio erant, servire dedignantur, se ipsos a comoedia separaverunt, ac sic factum est, ut exemplo semel sumpto usus quisque artis suae rem exequi coeperit neque in comoediam venire.* Näheres siehe bei Gysar, die Citharöden und die Cantores tragoediarum in der Kaiserzeit, in Sitzb. d. k. Ak. z. Wien XV, 403 ff.

Meisterwerke des griechischen Genius nicht mehr vergönnt ist, und jeden Versuch, mit der Divination des Künstlers oder der strengen Beweisführung des Gelehrten jene Lücken unserer Erkenntniss zu ergänzen, willkommen heissen. Nicht allzuschwer aber ist es, den die *ὄψις* betreffenden Theil der Aufführung einer Tragödie im Alterthum durch phantasievolle Combination und geschickte Nachbildung uns zu vergegenwärtigen. Aus den Resten antiker Bühnengebäude und aus den Zeugnissen der Schriftsteller lässt sich ungefähr ein Bild des athenischen Theaters mitsammt den Decorationen und den Personen der Bühne wie der Orchestra entwerfen, und ein Ambivius wird in Rom den Aeschinus in Terenz Brüdern kaum mit anderem Gebärdenspiel gegeben haben, als ein Possart auf unserer Münchener Bühne. Aber vollständig verzweifeln muss man daran, je wieder ein gleich anschauliches Bild von dem musikalischen Theile eines antiken Dramas zu gewinnen. Selbst bezüglich des Rhythmus, für den uns in der Silbenquantität der Texte eine bestimmte Grundlage geboten ist, lässt sich allem Anschein nach so bald nicht ein Ausgleich der verschiedenen Ansichten erzielen, und bezüglich der Melodie ermangeln wir vollends jener Anhaltspunkte, welche uns über ein blosses Rathen und Ahnen hinüberhelfen könnten. Aber selbst darüber schwanken die Meinungen hin und her, wie weit der Gesang und die musikalische Begleitung gereicht habe. In den Brüdern des Terenz, wie sie uns auf der Bühne vorgeführt werden, und in den Stücken deutscher, englischer und französischer Meister, welche Komödien des Plautus oder Terenz nachgebildet haben, ist von Arie und Recitativ keine Rede, und muss sich die Musik auf die bescheidene Stelle in der Ouverture und den Zwischenacten beschränken²⁾. Hingegen ist in den Kreisen der Gelehrten

2) Die Ouverture ist keine Erfindung der neueren Zeit, es gab eine solche auch schon im Alterthum. Wir werden darüber durch Donat in der kleinen Abhandlung *de tragoedia et comoedia* belehrt, aus der wir zugleich erfahren, dass in der Regel die Musik eines Canticum auch zur Ouverture für das betreffende Stück verwendet wurde; s. G. Hermann, *de cantico in Romanorum fabulis scenicis*, Opusc. 1, 296. Jenes Vorspiel, das auch bei der Aufführung einer musikalischen Symphonie nicht fehlte, hiess nach Sueton, Nero c. 21 *principium*; verwandt war dasselbe mit dem *προαύλιον* der Nomen (s. Plato Cratylus 417 E), und mit der *ἀναβολή* der Dithyramben. Auch die *προοίμια καθαρωδικά* des Terpander (s. Plut. de mus. 4) und das *κομμάτιον* der Parabase (vgl. Pollux IV, 112 *κομμάτιον καταβολή τίς ἐστι βραχέος μέλους*) nahm eine verwandte Stellung ein.

vielfach die Meinung verbreitet, dass der Flötenspieler bei dem ganzen Stück ununterbrochen in Thätigkeit gewesen sei und mit seiner Doppelflöte sowohl den Gesang als auch die Action der Schauspieler unterstützt habe³⁾. Auch in Bezug auf die griechischen Tragiker haben die Kunstrichter, seitdem sie sich mit dieser Frage zu beschäftigen begannen, verschiedene Ansichten über die Ausdehnung der Melopoie aufgestellt. Während die einen unter Berufung auf die bekannte Stelle der *Ars poetica* des Horaz

Auf musikalische Zwischenspiele zwischen den einzelnen Acten weist der bekannte Vers des Plautus im *Pseudulus* am Schlusse des ersten Actes hin:

tibicen vos interea hic delectaverit.

Ausserdem ist das musikalische Zwischenspiel an einer freilich bis jetzt durch einen leichten Fehler getrübbten Stelle des Donatus, de *comoedia* p. 8 ed. Reifferscheid, angedeutet: *comoediae autem a more antiquo dictae, quia in vicis huiusmodi carmina initio agebantur apud Graecos, ut in Italia compitaliciis ludicris, admixto pronuntiationis modulo, quo, dum actus commutantur populus attinebatur, wo offenbar statt admixto pronuntiationis modulo zu lesen ist admixto pronuntiationi modulo.*

Der römische Flötenspieler trat hier an die Stelle des griechischen Chors, dessen Stasima die Zeit zwischen dem Abtreten der einen und dem Wiederauftreten der anderen Schauspieler ausfüllten. Das will offenbar auch Donat besagen, wenn er zur *Andria* in der Einleitung bemerkt: *est igitur attente animadvertendum, ubi et quando scena vacua sit ab omnibus personis, ut in ea chorus vel tibicen audiri possit, quod cum viderimus, ibi actum esse finitum debemus agnoscere.* Verwandt sind mit jenen Zwischenspielen zwischen den einzelnen Acten die *ψαλά κρούματα τὰ ἐν ταῖς ᾠδαῖς μεσαικικά*, deren Aristides Quintilianus, de mus. p. 26 M. gedenkt; vgl. Leutsch, Grundriss zu Vorlesungen über griechische Metrik. S. 359.

Auch ein musikalisches Nachspiel hat Ritschl in den *Polegomena* zum *Trinummus* p. XXX angenommen und eine Bestätigung seiner Meinung in der handschriftlichen Lesart am Schlusse des *Persa*: *plaudite pantio* gefunden, die er mit glänzendem Scharfsinn in *plaudite cantio* emendirt. Wie passend aber den Römern eine die Beifallsrufe begleitende und ordnende Musik erschienen sei, ersieht man aus Tacitus Ann. XVI, 2: *plebs quidem urbis, histrionum quoque gestus iuvare solita, personabat certis modis plausuque composito*, und aus Ovid *Ars* I, 113:

*in medio plausu — plausus tunc arte carebant —
rex populo praedae signa petenda dedit.*

- 3) Eine durchgängige Begleitung der römischen Komödie durfte aus der Bemerkung Ruhnken's zur *Didaskalie* der *Andria* „*modos fecit, i. e. leges musicas praescripsit, quas tibicen in cantando, actor in agendo observaret*“ nicht herausgelesen werden, da der grosse Gelehrte dabei nur die von Livius VII, 2 geschilderte Vortragsweise der *Cantica* durch einen singenden Knaben und einen gesticulirenden Schauspieler im Auge gehabt zu haben scheint. Hingegen spricht von den neueren Erklärern des Plautus Naudet von dem *Accompagnement* der *Cantica* und *Diverbia* wie von einer ausgemachten Sache; siehe zu Cas. IV, 3, 1: *tibicen semper adstabat in proscenio, ut cantus et diverbia modis temperaret*, und zu *Pseud.* I, 5, 160: *ad tibiam et monodia canebant et diverbia etiam pronuntiabant.*

*Tibia non ut nunc orichalco vincta tubaeque
aemula, sed tenuis simplexque foramine paucō
adspirare et adesse choris erat utilis*

die musikalische Begleitung auf die Chorlieder einschränkten und höchstens nur noch auf die lyrisch gebauten Monodien sich erstrecken liessen, haben andere, wie in neuerer Zeit besonders Westphal, das Accompanement auf alle Theile der Tragödie und somit auch auf den Dialog ausgedehnt und mit dieser kühnen Behauptung manigfachen Anklang gefunden⁴). Die Sache selbst aber ist von weittragender Bedeutung und hat auch schon in Fragen der Texteskritik eine Rolle zu spielen begonnen. Denn nicht bloss muss sich die Vorstellung von dem Wesen des antiken Dramas verschieden gestalten, je nach dem man durchgängige, oder nur theilweise musikalische Begleitung annimmt, auch

4) Westphal spricht sich in der Metrik II, 480 noch vorsichtig aus, indem er nur behauptet, dass die dialogischen Jamben der Tragödie wenigstens theilweise melodramatisch vorgetragen wurden. In den Prolegomena zu Aeschylus S. 200 hingegen tritt er, ohne neue Beweise erbracht zu haben, viel zuversichtlicher mit dem Satze auf: „Welche Partien der tragischen *ἰαμβεῖα* gesungen, welche melodramatisch vorgetragen wurden, ist uns nicht überliefert und wird sich auch wohl niemals ermitteln lassen, aber es steht fest, dass eine iambische Partie entweder auf die eine oder auf die andere Weise vorgetragen ward“. Schon vor Westphal hat Geppert in seinem Buch über die altgriechische Bühne S. 240 denselben Gedanken ausgesprochen: „Die griechischen Schauspieler waren insgesamt Sänger, und sie mussten es sein, denn nicht nur die sogenannten Gesänge *ἀπὸ σκηνῆς* und die *κόμμοι* erforderten in diesem Punkt einen hohen Grad von Ausbildung, sondern auch die Trochäen, die Anapästes, selbst die Jamben wurden zum Theil gesungen, und die, welche nicht gesungen wurden, waren melodramatisch componirt und wurden zur Begleitung eines Saiteninstrumentes gesprochen. Die Tragödie kannte, wie sich mit ziemlicher Bestimmtheit nachweisen lässt, nur diesen Wechsel zwischen der durchgeführten musikalischen Composition und dem Melodram und gleich insofern der italienischen Oper, wo die Ricitative, die die grösseren Musikstücke mit einander verbinden, ebenfalls nur durch Saiteninstrumente begleitet zu werden pflegen und wo das volle Orchester nur bei denjenigen Parthien angewandt wird, in denen eine strengere rhythmische Behandlung vorherrscht. In der Komödie dagegen ist wahrscheinlich weit mehr und vielleicht auch ohne alle musikalische Begleitung gesprochen worden, wie bei uns in der sogenannten romantischen Oper, wo der Dialog die Musikstücke mit einander verbindet“. Von ähnlicher Anschauung ging Genelli, das Theater zu Athen S. 132, aus, indem er durchgängig die Worte des Dialoges von einem Instrumente begleitet sein liess, das den Sänger bei fester Intonation erhalten habe, nicht aber dem Melodema Note um Note gefolgt sei. Auch im vorigen Jahrhundert haben die meisten Gelehrten die Epeisodien der antiken Dramen auf eine Stufe mit dem Recitativ unserer Opern gestellt, während andere, wie Duclos, sich gegen eine musikalische Declamation aussprachen, weil eine solche den natürlichen Ausdruck der vom Moment geborenen Empfindung des Schauspielers störe und verderbe; siehe darüber in dem bekannten Werke Burney's, über die antike Musik, den 9. Abschnitt, der von der dramatischen Musik handelt.

das in gewissen Kreisen geradezu zur literarischen Mode gewordene Streben strophische Composition auch in den Trimetern des Dialoges nachzuweisen, findet an dem den Vortrag begleitenden Melos einen bedeutungsvollen Rückhalt. „Diejenigen, sagt ein Vertreter jener Lehre vom symmetrischen Bau des Dialoges, C. Nacke in Rh. M. XVII, 521, denen es vergönnt war zu des Dichters Lebzeiten seine Dramen auf der Bühne zu sehen, werden denn auch wohl nicht so in Zweifel über die Beziehungen zwischen den einzelnen Theilen seines symmetrischen Baues gewesen sein, die er selbst im Auge hatte. Ihnen war dafür eine Kriterium gegeben, welches freilich für uns verloren ist, die musikalische Begleitung, von der wir annehmen müssen, dass sie auch den recitativartigen Dialogen nicht gefehlt habe“. Und allerdings müssen wir den Hypothesen von der strophischen Gliederung des Dialoges weit mehr Beachtung schenken, wenn die musikalische Begleitung desselben sich als sichere Thatsache erweist; obschon auf der andern Seite aus dem recitativartigen Vortrag nicht sofort auf strenge Symmetrie im Bau der Dialogpartien und auf durchgängige strophenartige Composition geschlossen werden darf. Denn warum sollte die bereits seit Jahrhunderten geübte und durch grosse Meister geförderte Kitharistik und Auletik noch nach den Perserkriegen so dürftig und mager gewesen sein, dass sie sich auf wenige, stets einförmig wiederholte Motive hätte beschränken müssen?

Sei indess dem, wie ihm wolle, sicherlich ist die Frage nach der Ausdehnung der Melopoiie im antiken Drama interessant und wichtig genug, um eine specielle Untersuchung zu verlohnen. Ich habe mich, zunächst durch metrische Untersuchungen veranlasst, oft und viel mit der Sache beschäftigt, kam aber lange so wenig zu einer festen Meinung, dass ich anfangs nur die Gründe dafür und dawider nach aristotelischer Weise nebeneinanderstellen wollte. Schliesslich aber gestaltete sich mir doch die Richtigkeit der einen Meinung zur überzeugenden Gewissheit, und ich werde demgemäss auf den folgenden Blättern den Beweis zu liefern versuchen, dass man mit Unrecht für den iambischen Trimeter des Dialogs durchgängige musikalische Begleitung angenommen hat. Bevor ich jedoch diesen Beweis antrete, muss ich zuvor die verschiedene Vortragsweise metrischer Dichtungen überhaupt berühren.

Gedichte wurden bei den Hellenen entweder gesungen (*ᾄδεται*, cantatur) oder gesprochen (*λέγεται καταλέγεται*, pronuntiatur) Das Singen galt in der classischen Zeit als die regelmässige, dem Wesen der metrischen Form allein entsprechende Vortragsweise. Am klarsten hat dieses Plato in den Gesetzen II. p. 469 D ausgesprochen, indem er die Trennung des im Metrum ausgeprägten Rhythmus vom Gesang als etwas Naturwidriges bezeichnete: *ταῦτά τε γὰρ ὁρῶσι πάντα ζυζώμενα, καὶ ἔτι διασπῶσιν οἱ ποιηταὶ ἑυθυμὸν μὲν καὶ σχήματα (schreibe ῥήματα) μέλους χωρὶς, λόγους ψιλούς εἰς μέτρα τιθέντες, μέλος δ' αὖ καὶ ἑυθυμὸν ἄνευ ῥημάτων, ψιλῇ κίθαρίσει τε καὶ ἀλλήσει προσχρώμενοι.* Erst im siebenten Jahrhundert, nachdem viele Menschenalter hindurch der epische Gesang geblüht hatte, scheint zuerst der Jambendichter Archilochus das Sprechen von Versen eingeführt zu haben. Doch wagte auch er es noch nicht mit dem alten Herkommen vollständig zu brechen, indem er zu den gesprochenen Versen einige den Rhythmus regulirende und die Verschlüsse markirende Klänge auf der Kithara ertönen liess⁵⁾. Ein völliges Lossagen vom Melos trat einige Zeit nachher im elegischen Vers-

5) Das Zeugniß über den bezeichneten Vortrag der Jamben des Archilochus ist uns bei Plutarch, de mus. c. 28 erhalten, wo unter den Neuerungen, welche allgemach in die Musik eingeführt wurden, auch angeführt ist: *ἀλλὰ μὲν καὶ Ἀρχίλοχος τὴν τῶν τριμέτρων ἑυθυμοποιάν προσεξεῦρε . . . ἔτι δὲ τῶν ἱαμβείων τὸ τὰ μὲν λέγεσθαι παρὰ τὴν κρούσιν, τὰ δὲ ᾄδεσθαι Ἀρχιλόχον φασὶ καταδείξαι.* Die Stelle wird noch weiter unten eine eingehendere Besprechung finden. Hier möge nur darauf hingewiesen werden, dass es mit jener Vortragsweise zusammenhängt, wenn später, wie wir aus Plato, Ion p. 531 A und Athenäus XIV p. 620 E erfahren, die Gedichte des Archilochus gerade so wie die *ἔπη* des Homer und Hesiod von Rhapsoden vortragen wurden. Bei ihnen allen scheint im Gegensatz zu den eigentlichen Liedern der Gesang wesentlich nur auf einen rhythmischen Vortrag hinausgelaufen zu sein, der blos an den gehobenen Stellen und an den Periodenschlüssen das melodische Element etwas stärker hervortreten liess. Der Gegensatz zwischen gesungenen und gesprochenen Jamben oder Spottgedichten erhielt sich auch noch in der jüngeren Literatur der Griechen, aus der uns die Sprechjamben des Asopodoros (s. Athenäus X p. 445 B: *συνθέτων ὀνομάτων ποιήσει Ἀσωπόδωρος ὁ Φιλίσσιος ἐχρήσατο ἐν τοῖς καταλογάθην ἱάμβοις*) und die Meliamben des Kerkidas (s. Bergk in der Ausgabe der Poet. lyr. gr.) genannt werden. Aber wie uns die erhaltenen Fragmente der letzteren belehren, waren dieselben, wie ja auch theilweise die Jamben (Epoden) des Horaz, gar nicht mehr im jambischen Rhythmus, sondern in den freieren Versmassen der Melik gedichtet, so dass sie nur in Bezug auf ihre Eigenschaft als Spottgedichte den Namen Jamben erhalten haben können. Danach darf man wohl annehmen, dass im Gegensatz dazu die Jamben des Asopodoros in jambischen Trimetern abgefasst waren und eben desshalb zur musiklosen Poesie (*ποίησις ψιλῇ*) zählten. Leider hat sich uns kein einziges Bruchstück derselben erhalten, und fehlen uns auch die nöthigen Anhaltspunkte, um das Zeitalter des Asopodoros mit Sicherheit

masse ein, worüber uns Athenäus in seinem Philosophenmahl XIV. p. 632 D unterrichtet. Dort entschuldigt nämlich der Grammatiker die Unregelmässigkeiten homerischer Verse durch den die prosodischen Mängel des Textes ausgleichenden Gesang und fährt dann in folgender Weise fort: *Ξενοφάνης δὲ καὶ Σόλων καὶ Θέογνις καὶ Φωκυλίδης, ἔτι δὲ Περίανδρος ὁ Κορίνθιος ἐλεγιοποιοὶ καὶ τῶν λοιπῶν οἱ μὴ προσάπτοντες πρὸς τὰ ποιήματα μελωδίαν ἐκπονοῦσι τοὺς στίχους τοῖς ἀριθμοῖς καὶ τῇ τάξει τῶν μέτρων καὶ σοποῦσιν, ὅπως αὐτῶν μηδεὶς ἀκέφαλος ἔσται μήτε λαγαρὸς μήτε μείουρος.* Jedoch hüte man sich daraus schliessen zu wollen, dass nach Xenophanes und Solon nun durchweg alle daktylischen Metra ohne Gesang und ohne musikalische Begleitung vorgetragen worden seien. Umgekehrt erhielt sich noch lang die alte Sitte, dass die Rhapsoden die Verse Homers und Hesiods mit der Kithara und einem wenn auch nur wenig über die rhythmische Recitation sich erhebenden Gesang vortrugen. So sagt Plato vom Rhapsoden Ion in dem gleichnamigen Dialog, dass er es als seine Kunst oder vielmehr als sein Handwerk ansehe, die Kithara zu spielen (p. 540 D) und dass seine Seele aufwache und aufjubele, wenn er ein Melos seines Lieblingsdichters Homer vorgetragen höre (p. 536 B). Ja noch in der römischen Kaiserzeit lässt Plutarch einen gewissen Eraton beim Festmahl Verse aus den Werken des Hesiod zur Lyra singen; s. Plut. Conviv. IX, 2: *διὸ πρῶτον μὲν ἐκέλευσεν ἄσαι τὸν Ἐράτωνα πρὸς τὴν λύραν ἄσαντος δὲ τὰ πρῶτα τῶν Ἔργων „οὐκ ἄρα μῦνον ἦν ἐρίδων γένος“, ἐπήνεσεν ὡς τῷ καιρῷ προπόντως ἀρμοσάμενον* ⁶⁾.

zu bestimmen. Nur vermuthungsweise lässt sich aus der angeführten Stelle des Athenäus entnehmen, dass er nicht lange vor oder nach dem Auletēn Antigeneides blühte und somit dem 5. oder 4. Jahrhundert v. Ch. angehörte. Damals also hielt man es noch für nöthig in der Ueberschrift eigens anzugeben, dass die Jamben nicht zum Singen, sondern zum Recitiren (vgl. Hesychius: *καταλογή· τὸ τὰ ἔσματα μὴ ὑπὸ μέλει λέγειν*) bestimmt seien.

6) Der förmliche Gesang homerischer Verse galt in der späteren Zeit als Ausnahme von der Regel. Schon Plato stellt den Vortrag des Rhapsoden Ion so dar, als ob sich nur an pathetischen Stellen die Stimme desselben zum Gesang erhoben habe. Wie frühe beim Hexameter die einfache rhythmische Declamation zur Regel wurde, ersieht man auch aus dem Namen *ἔπη*, mit dem bereits Plato, de rep. III p. 394 C, und Aristoteles, metaph. XII, 6 die daktylischen Sechsfüssler benannten. Sextus Empiricus, adv. mathem. VI, 17 spricht vollends vom Gesang homerischer Verse im Tempus der Vergangenheit: *ἀμέλει γέ τοι καὶ οἱ ποιηταὶ μελοποιοὶ λέγονται καὶ τὰ Ὀμήρου ἔπη πάλαι πρὸς λύραν ἤδετο.* Damals also, gegen Schluss des 2. Jahrh.

Neben Gesang und Declamation unterschieden nun aber die Alten noch eine dritte Art des Vortrags, die auf Archilochus als ihren Erfinder zurückgeführte παρακαταλογία. Man verstand darunter das Ricitiren von Versen unter musikalischer Begleitung. Ich stelle zuerst die mir bekannt gewordenen Zeugnisse über diese Vortragsweise zusammen, ehe ich zur weiteren Discussion übergehe. Das Hauptzeugniss steht bei Plutarch in der Schrift de musica c. 28: Ἀρχίλοχος τὴν τῶν τριμέτρων ἑυθυμοποιῶν προσεξεῦθε καὶ τὴν εἰς τοὺς οὐχ ὁμογενεῖς ἑυθυμοὺς ἔντασιν καὶ τὴν παρακαταλογίην καὶ τὴν περὶ ταῦτα χροῦσιν und dann weiter unten in demselben Capitel: ἔτι δὲ τῶν λαμβείων τὸ τὰ μὲν λέγεσθαι παρὰ τὴν χροῦσιν, τὰ δὲ ἄδυσθαι Ἀρχίλοχόν φασι καταδείξαι, εἰθ' οὕτω χρήσασθαι τοὺς τραγικοὺς ποιητὰς, Κρέξον δὲ λαβόντα εἰς διθύραμβον χρήσιν (man erwartet τὴν χρήσιν) ἀγαγεῖν. Vielleicht gehört auch aus jener Schrift des Plutarch hieher die Stelle im 21 Capitel: τῇ γὰρ περὶ τὰς ἑυθυμοποιῶν ποικιλίᾳ οὐσῆ ποικιλιώτερα ἐχρήσαντο οἱ παλαιοὶ ἐτίμων γούν τὴν ἑυθυμιζὴν ποικιλίαν, καὶ τὰ περὶ τὰς χροουσματικὰς δὲ διαλέκτους τότε ποικιλιώτερα ἦν οἱ μὲν γὰρ νῦν φιλομαθεῖς (an φιλομελεῖς?), οἱ δὲ τότε φιλόρουθοι⁷). Zwar versteht Burette in dem Commentar zu unserer Schrift (Memoires de l'Acad. des inscriptions t. XIII. p. 306) unter χροουσματικαὶ διάλεκτοι den freien Vortrag von Melodien, die ohne

v. Ch. war die Lyra aus der Hand der Rhapsoden ganz verschwunden und hörte man Verse des Homer in der Regel nur noch declamiren, nicht mehr singen. Es ist daher der Zweifel berechtigt, ob das Wort ἔδων in dem Verse

Μουσάων θεράπων ἔδων θυμέλαισιν Ὀμηρον

einer Grabinschrift aus dem 2. Jahrhundert unserer Zeitrechnung (C. I. Gr. 8436) im wörtlichen Sinne zu nehmen oder als eine Nachahmung des homerischen Sprachgebrauchs zu erklären sei. Ohne nähere Bestimmung der Zeit sagt Eustathius zu Homer's II. p. 6 nur im Allgemeinen: τὴν Ὀμηρικὴν ποιήτην οἱ ὕστερον ὑπεκρίναντο δραματικώτερον vgl. v. Leutsch, Griech. Metr. S. 429 ff. Wenn neuerdings Düntzer, Homerische Fragen S. 170, sagt: „Eine ganz andere Art des Vortrags tritt uns in späterer Zeit bei den sogenannten Rhapsoden entgegen. Diese hatten die Phorminx ganz abgelegt; sie sangen nicht, sondern sagten (deklamirten) die Gedichte“, so vermisste ich für diese zuversichtliche Behauptung die begründenden Belege.

- 7) Die Ausdrücke νῦν und τότε in der angeführten Stelle des Plutarch dürfen nicht mit Bezug auf die Zeit des Plutarch erklärt werden. Denn der kurz vorausgehende Satz: „καθόλου δ' εἴ τις τῶ μὴ χρῆσθαι τεκμαιρόμενος καταγνώσεται τῶν μὴ χρωμένων ἄγνοιαν, πολλῶν ἂν τις φθάνοι καὶ τῶν νῦν καταγνώσκων οἷον τῶν μὲν Δωριωνίων τοῦ Ἀντιγενηδείου τρόπου καταφρονούντων, ἐπειδήπερ οὐ χροῶνται αὐτῶ, τῶν δ' Ἀντιγενηδείων τοῦ Δωριωνίου διὰ τὴν αὐτὴν αἰτίαν“, hat mit dem 1. oder 2. Jahrhundert n. Chr., in denen es gewiss keine Auleten-schulen des Dorion und Antigenides mehr gab, nicht das mindeste zu thun. Da nun aber

Gesang auf der Kithara oder Flöte executirt wurden, und wird in dieser Auffassung durch den gleich nachher zu erörternden lateinischen Sprachgebrauch von *ad tibias dicere* (Lampridius Vita Heliogabali c. 31) und *ad fistulam dicere* (Apuleius, metam. VI, 24) unterstützt⁸⁾. Aber näher scheint es doch zu liegen an unserer Stelle an die von Musik begleitete Declamation zu denken und dabei an das 36. Capitel der Schrift des Plutarch über Musik zu erinnern, wo unter den Theilen der gesammten musikalischen Kunst auch die *θεωρία περί τε τὴν κροῦσίν τε καὶ τὴν λέξιν* aufgezählt wird⁹⁾.

Plutarch den grössten Theil seiner Schrift über die Musik den Werken des grossen musikalischen Theoretikers Aristoxenus entlehnt hat (s. Westphal in seiner Ausgabe der Schrift S. 19) und auf dessen Zeit recht wohl die Erwähnung des Dorion passt, so werden wir auch das *τότε* und *νῦν* unserer Stelle mit Bezug auf die Zeit des Aristoxenus fassen.

8) Die beiden lateinischen Stellen hat Burette zur Bekräftigung seiner Behauptung nicht angeführt, hingegen auf eine andere Stelle im Plutarch, de mus. c. 36 hingewiesen: „*ἐποκρίνει γὰρ ἂν τις ἀκούων αὐλητοῦ, πότερόν ποτε συμφωνοῦσιν οἱ αὐλοὶ ἢ οὐ, καὶ πότερον ἢ διάλεκτος σαφῆς ἢ τούναντίον τούτων ἕκαστον μέρος ἐστὶν τῆς αὐλητικῆς ἐρμηνείας, οὐ μέντοι τέλος, ἀλλ' ἕνεκα τοῦ τέλους γινόμενον*“, wo allerdings *διάλεκτος* so viel als *prononciation instrumentale* zu bedeuten scheint. Ich setze den Wortlaut der ganzen Stelle her, um daran noch einige weitere gelegentliche Bemerkungen zu knüpfen: „*δι' ἧς δ' αἰτίας οὐχ οἶόν τ' ἐξ αὐτῶν τούτων γενέσθαι κριτικὸν πειρατέον καταμαθεῖν πρῶτον ἐκ τοῦ ἡμῖν ὑποκείσθαι τὰ μὲν τῶν κροισμένων τέλεια, τὰ δ' ἀτελῆ· τέλεια μὲν αὐτό τε τῶν ποιημάτων ἕκαστον, οἷον τὸ ἐδόμενον ἢ αὐλούμενον ἢ καθαρισόμενον, ἢ ἡ ἕκαστον αὐτῶν ἐρμηνεία, οἷον ἢ τε αὐλησις καὶ ἢ ᾠδὴ καὶ τὰ λοιπὰ τῶν τοιούτων· ἀτελῆ δὲ τὰ πρὸς ταῦτα συντείνοντα καὶ τὰ τούτων ἕνεκα γινόμενα, τοιαῦτα δὲ τὰ μέρη τῆς ἐρμηνείας· δεύτερον ἐκ τῆς ποιήσεως· ὡσαύτως γὰρ καὶ αὕτη ἐποκρίνει γὰρ ἂν τις ἀκούων αὐλητοῦ, πότερόν ποτε συμφωνοῦσιν οἱ αὐλοὶ ἢ οὐ, καὶ πότερον ἢ διάλεκτος σαφῆς ἢ τούναντίον τούτων ἕκαστον μέρος ἐστὶ τῆς αὐλητικῆς ἐρμηνείας, οὐ μέντοι τέλος, ἀλλ' ἕνεκα τοῦ τέλους γινόμενον· παρὰ ταῦτα γὰρ αἷ καὶ τὰ τοιαῦτα πάντα κριθήσεται τὸ τῆς ἐρμηνείας ἦθος, εἰ οἰκείον ἀποδίδοται τῷ παραποιηθέντι ποιήματι*“. Hier müssen vor allem, wie in der Hauptsache schon Burette erkannte, die Worte *δεύτερον ἐκ τῆς ποιήσεως· ὡσαύτως γὰρ καὶ αὕτη* von ihrer Stelle weggerückt und hinter *ἕνεκα τοῦ τέλους γινόμενον* gesetzt werden. Sodann dient zur Erklärung des Satzes *πότερόν ποτε συμφωνοῦσιν οἱ αὐλοὶ* einzig die Stelle in Theophrast's hist. plant. IV, 11, 7: *συμφωνεῖν δὲ τὰς γλώττις τὰς ἐκ τοῦ αὐτοῦ μεσογονατίου, τὰς δὲ ἄλλας οὐ συμφωνεῖν, καὶ τὴν μὲν πρὸς τῇ ῥίζῃ ἀριστερὰν εἶναι, τὴν δὲ πρὸς τοῖς βλαστοῦς δεξιάν· τμηθέντος δὲ δίχου τοῦ μεσογονατίου τὸ στόμα τῆς γλώττις ἑκατέρας γίνεσθαι κατὰ τὴν τοῦ καλάμου τομῆν· εἶν δὲ ἄλλον τρόπον ἐργασθῶσιν αἱ γλώττιαι, ταύτας οὐ πάνυ συμφωνεῖν*. Aus dieser Stelle des Theophrast erhellt dann weiter, dass die Doppelflöten der Alten nicht, wie man noch so vielfach annimmt, in ein Mundstück endeten, sondern, dass jede der beiden Flöten ein eigenes Mundstück (*γλώττιαι*) hatte.

9) Von der *θεωρία περί τε τὴν κροῦσίν τε καὶ τὴν λέξιν* haben wir, beiläufig gesagt, noch ein wichtiges Bruchstück, das gerade auf Aristoxenus, dem Plutarch in seiner Schrift über Musik das meiste und beste entlehnte, zurückgeführt wird. Es steht bei Athenäus XIV p 467 A

Ein weiteres Zeugniß für die Parakataloge, der unmittelbaren Gegenwart entnommen, gibt uns Xenophon im Gastmahl c. 6: ἡ οὖν βούλεισθε, ἔφη, ὡσπερ Νικόστρατος ὁ ὑποκριτῆς τετράμετρα πρὸς τὸν αὐλὸν κατέλεγεν, οὕτω καὶ ὑπὸ τὸν αὐλὸν ὑμῖν καταλέγωμαι; Nikostratos war einer der berühmtesten Schauspieler Athens, dessen Thätigkeit auf der Bühne den Zeitgenossen des Sokrates noch in lebhafter Erinnerung war. Wenn aber gerade ihm die Gewohnheit die Tetrameter zur Flöte zu recitiren beigelegt wird, so darf dieses gewiss nicht so erklärt werden, als ob jene Vortragsweise allgemein verbreitet gewesen und Nikostratos nur als Repräsentant der Schauspieler zu nehmen sei. Auch verbieten uns die später noch näher zu erörternden Verhältnisse der römischen Bühne die Annahme, dass Hermogenes oder Xenophon nur deshalb, weil damals bereits, nach dem Tode des Nikostratos, die Tetrameter ohne jede musikalische Begleitung vorgetragen zu werden pflegten, auf die frühere Vortragsweise des Nikostratos hingewiesen habe. Vielmehr wird man wohl aus der Fassung der Stelle schliessen müssen, dass ehemals die Tetrameter zur Flöte förmlich gesungen wurden und dass erst Nikostratos die Parakataloge derselben einführte, vielleicht ohne damit allgemeine Nachahmung zu finden. In diesem Sinne möchte ich auch die Stelle des Plutarch in der Schrift Πότερον Ἀθηναῖοι κατὰ πόλεμον ἢ κατὰ σοφίαν ἐνδοξότεροι c. 4 p. 348 E erklären: ἐνθα μὲν δὴ προσίτωσαν ὑπ' αὐλοῖς καὶ λύραις ποιηταὶ λέγοντες καὶ ᾄδοντες: „εὐφημεῖν χρὴ κάξιστασθαι τοῖς ἡμετέροισι χοροῖσιν.“ Denn die Worte λέγοντες καὶ ᾄδοντες wollen doch wohl besagen, dass solche Tetrameter zur Flöte und Lyra theils gesprochen, theils gesungen wurden.

Die angeführten Stellen bezeugen die Parakataloge der jambischen Trimeter durch Archilochus und der trochäischen Tetrameter durch Nikostratos; über eine noch weitere Ausdehnung der Parakataloge belehrt uns Aristoteles in den Problemen XIX, 6: διὰ τί ἡ παρακαταλογία ἐν ταῖς ψδαῖς τραγικόν; ἢ διὰ τὴν ἀνωμαλίαν; παθητικὸν γὰρ τὸ ἀνωμαλὲς καὶ ἐν μεγέθει τύχης ἢ λύπης, τὸ δὲ ὀμαλὲς ἔλαττον γοῶδες.

und lautet: οἱ γὰρ μουσικοί, καθάπερ Ἀριστόξενός φησι, τὸ σίγμα λέγειν παρηγοῦντο διὰ τὸ σκληρόστομον εἶναι καὶ ἀνεπιτήθειον αὐλῶ.

Demnach hörte Aristoteles, oder wer immer jene Probleme verfasst hat, auch Liedertexte einfach zur Flöte sprechen, sei es nun dass jene Oden, worauf zunächst die oben ausgeschriebene Stelle des Plutarch, de mus. c. 28 hinweist, Dithyramben waren oder Theile von Tragödien bildeten. Es schien aber diese Parakataloge von Liedern etwas Ungleichmässiges zu haben und sich in Folge dessen mehr für die Tragödie als Komödie zu eignen, weil sie von der gewöhnlichen Vortragsweise, dem einfachen Sprechen oder Singen, abwich und den Widerstreit von sprachlicher Declamation und musikalischer Begleitung in sich trug.

Ausserdem findet sich die Parakataloge noch erwähnt von Athenäus im Philosophenmahl XIV. p. 636 B: „*ἐν οἷς ὄργανοις τοὺς ἰάμβους ἤιδον, ἰάμβυκας ἐκάλουν, ἐν οἷς δὲ παρεκαταλογίζοντο (παρελογίζοντο vulgo, corr. Bergk) τὰ ἐν τοῖς μέτροις, κλεψιάμβους*“. Die Stelle des Lampriidius im Leben des Heliogabal c. 31: „*ipse cantavit, saltavit, ad tibias dixit, tuba cecinit, pandurizavit, organo modulatus est*“, gehört nicht hieher, da schon Salmasius unter Berufung auf Apuleius Metam. VI, 24: „*scena sibi sic concinnata, ut Musae quidem chorum canerent, tibias inflaret Satyrus et Paniscus ad fistulam diceret*“, darauf aufmerksam gemacht hat, dass in der späteren Latinität *ad tibias dicere* ganz im Sinne von *tibiis canere* gebraucht wurde, und wahrscheinlich auch das Horazische *dic tibia* (Od. III, 4, 1) in gleichem Sinne zu erklären ist. Nur theilweise zu unserer Frage gehört die Glosse des Hesychius: „*καταλογή τὸ τὰ ἄσματα μὴ ὑπὸ μέλει λέγειν*“, wo *καταλογή* nicht, wie M. Schmidt annimmt, für *παρακαταλογή* steht, sondern auf die einfache, des Gesangs und der Flötenbegleitung entbehrende Declamation von Oden hinweist und weniger an die Klepsiamben des Alkman, als an die bereits oben erwähnten *ἰάμβοι οἱ καταλογάδην* des Asopodorus erinnert.

Stellung der
Parakataloge.

Um in der weiteren Besprechung gleich an die Glosse des Hesychius anzuknüpfen, so stund also die *παρακαταλογή* in der Mitte zwischen der nackten Declamation (*καταλογή*) und dem von der menschlichen Stimme und den Tönen eines Instrumentes zugleich ausgeführten Melos. Von dieser Stellung und der Annäherung an die *καταλογή* scheint dieselbe auch ihren Namen bekommen zu haben; wenigstens führt die Analogie von *παρίαμβος, πάρισον, παρέξθεσις* eher auf diesen Ursprung des Wortes, als auf die Herleitung von *καταλέγειν παρὰ τὴν κροῦσιν*.

Es darf daher auch nicht befremden, wenn die Schriftsteller bei ungenauerer Ausdrucksweise von Partien, welche parakatalogisch vorge- tragen wurden, das Wort *λέγεται* so gut wie *αἰδεται* gebrauchen.

In der Geschichte der hellenischen Poesie und Musik bildet die Parakataloge den Uebergang vom Gesang zur Declamation, was insbesondere beim jambischen Trimeter, aber auch beim Dithyrambus und den Oden sich nachweisen lässt. Zur Zeit des Horaz war es gewiss Regel, wenn auch nicht ausschliessliche Regel, die Oden ohne Gesang und ohne begleitendes Saiteninstrument zu recitiren. Die Oden Pindars hingegen wurden vom Dichter ausschliesslich zum Gesang bestimmt und verloren ihren Reiz, als man sie nicht mehr singen hörte und sich auf das Lesen des blossen Textes angewiesen sah; den Uebergang vermittelte Krexos, der Dithyramben zur Flöte declamirte. Der Uebergang war aber gewiss kein allgemein durchschlagender, so dass etwa von einem gewissen Zeitpunkte an Verse, die man früher zu singen pflegte, nur parakatalogisch vorgetragen wurden. Dem widerspricht nicht bloß das auf diesem Gebiete allgemein herrschende Schwanken, sondern auch die Thatsache, dass Archilochus nach Plutarch Jamben bald sang, bald declamatorisch vortrug, und dass auch aus späterer Zeit einzelne Fälle von gesungenen jambischen Trimetern uns begegnen ¹⁰⁾. Dass nun aber überhaupt die Griechen durch die Mittelstufe der Parakataloge von dem Gesang zur Declamation der Verse übergingen; das hat wohl zunächst seinen Grund in jenem stufenmässigen, alle Sprünge vermeidenden Gang der Entwicklung, der uns auf allen

10) Gesungen wurden nach ausdrücklicher Angabe die jambischen Trimeter des Phallosliedes bei Athenäus XIV p. 522 C:

σοί, Βάκχε, τάνδε μούσαν ἀγλαίζομεν,
ἀπλοῦν ἠυθμὸν χέοντες αἰόλω μέλει.

Gesungen wurden zweifelsohne auch die jambischen Trimeter in den melischen Partien, namentlich in den dochmischen Gesängen der Dramatiker. Nach Sueton im Leben des Nero c. 46 ward auch der Trimeter „*θανεῖν μ' ἄνωγε οὐγγαμος, μήτηρ, πατήρ*“ gesungen, wiewohl er aller Wahrscheinlichkeit nach nicht in einem Melos, sondern in einer Rhesis der Tragödie Oedipus vorkam. Doch darf man bei der Vieldeutigkeit des lateinischen Verbums *cantasse* auf jenes Zeugniß kein grosses Gewicht legen, ebenso wenig wie auf das des Gellius IV, 5 über den durch die ganze Stadt gesungenen Vers *malum consilium consultori pessimumst*, oder das des Scholiasten zu Aristophanes Frieden v. 291 über das μέλος Λάτιδος „*ὡς ἦδομαι καὶ χαίρομαι κείφραίνομαι*.“ Dass man jedenfalls schon früh aufhörte jambische Trimeter zu singen, beweist

Gebieten des hellenischen Geisteslebens in so überraschender Weise entgegentritt. Theilweise waren aber auch äussere Verhältnisse daran Schuld, dass man nicht so rasch zur Declamation der Verse überging und wenn auch des Gesangs, so doch nicht der musikalischen Begleitung entrathen zu können glaubte. Viele Verse wurden nämlich bei den Alten unter orchestrischen Bewegungen und nicht von einem einzelnen, sondern von mehreren zusammen vorgetragen, bei der Declamation würde sich aber leicht ein unverständliches Kauderwelsch ergeben haben, wenn die rhythmische Ordnung und die gleichzeitige Aussprache der Worte nicht durch das begleitende Instrument geregelt worden wäre. Namentlich mochte sich so im Theater das Bedürfniss einer musikalischen Begleitung geltend machen, zumeist bei den Griechen, in deren Dramen die Verse des Chors einen grossen Theil einnahmen, aber theilweise auch bei den Römern, in deren Komödie wenigstens die Schlussworte einige Mal von der Gesammtheit der Schauspielertruppe (*grex*) vorgetragen wurden ¹¹⁾.

unter anderm der Umstand, dass in den Canticis des Plautus sich keine jambischen Trimeter finden. Zwar hat Geppert einen solchen mitten unter Tetrametern im Epidicus I, 1, 67 angenommen, aber dieses gewiss mit Unrecht, da daselbst im engeren Anschluss an die Ueberlieferung zu schreiben ist: *mitte nunc iam; nam ille me votuit domum venire: ad Chaeribulum iussit huc in proximum*. Dem gegenüber ist freilich auffällig, dass nicht selten Terenz, einigemal auch Aristophanes (s. Frieden v. 553 u. vgl. Aesch. Prometh. 93. 116) mitten im Satz von Trimetern zu Tetrametern übergeht.

- 11) Bentley nahm unter Berufung auf die bekannten Worte des Horaz

sessuri donec cantor vos plaudite dicat

an, dass die Aufforderung zum Beifallklatschen in den Stücken des Terenz vom Cantor ausgegangen sei. Davon ist, wie Ritschl in den Prolegomena zum Trinummus p. XXX nachwies, keine Rede, da das jenem *plaudite* vorgesetzte Ω nicht aus CA. verderbt ist, sondern die zuletzt auftretende Person nach dem System jener Grammatiker bezeichnete, welche mit vorgesetzten griechischen Buchstaben *A B Γ Δ . . .* die 1. 2. 3. 4 . . . Person ausdrückten. In den Plautus Handschriften werden die Schlussworte theils gar keiner bestimmten Person, theils ganz allgemein dem *recitator* (Casina) oder *poeta* (Epidicus) in den Mund gelegt. In denjenigen Stücken, in denen das Verbum der Schlussanrede im Plural steht, wie in den Bacchides und Captivi, haben die Herausgeber die Schlussverse der Schauspielertruppe, der *caterva* oder *grex* zugeschrieben, wohl mit Recht, wiewohl ich auch Brix nicht zu wiederlegen wüsste, der im Commentar zu den Captivi bemerkt, dass auch ein einzelner Schauspieler im Namen der übrigen gesprochen haben könne. Auf's bestimmteste wird die *vox catervae* von Cicero pro Sestio LV, 118 erwähnt: *Nam cum ageretur togata, simulans, ut opinor, caterva tota clariforma confectione in ore impuri hominis imminens contionata est:*

hinc, Tite, tua postprincipia atque exitus vitiosae vitae.

Als begleitendes Instrument für die Parakataloge wird der Klepsiambos an der oben S. 166 ausgeschriebenen Stelle des Athenäus XIV p. 636 genannt. Derselbe gehörte, wie wir aus der Stelle erfahren, zu den Saiteninstrumenten, war aber nach Apollodorus bei Athenäus XIV p. 636 F wenig in Gebrauch (*ἀμεινότερα τῇ χρήσῃ καθέστηκε*). Mit dem Klepsiambus wurden offenbar die von dem Instrumente benannten Klepsiamben des Alkman begleitet, deren Andenken sich uns in einer aus Aristoxenus geflossenen Glosse des Hesychius „*κλεψιάμβου Ἀριστόξενος, μέλη τινὰ παρὰ Ἀλκιμᾶν*“ erhalten hat. Wahrscheinlich handhabte dieses Instrument auch der Rhapsode Simonides aus Zakynthus, wenn er im Theater auf einem Stuhle sitzend die Gedichte des Archilochus vortrug; s. Athenäus XIV p. 620 C.: *τὰ Ἀρχιλόχου ὁ Σιμωνίδης ὁ Ζακύνθιος ἐν τοῖς θεάτροις ἐπὶ δίφρου καθήμενος ἐρῶσώδει*. Denn diese Stellung eignete sich am meisten für den Rhapsoden, wenn er zugleich mit den Händen ein Saiteninstrument spielte. Aber ausser dem Klepsiambus diente auch die Flöte nach dem oben S. 165 angeführten Zeugnis des Xenophon zur Begleitung der Parakataloge; und wenn auch der dort erwähnte Nikostratos kein Schauspieler gewesen wäre, so würden wir doch schon aus dem, was wir sonst von den Instrumenten des Theaters wissen, schliessen müssen, dass in dem Drama meistens, wenn nicht ausschliesslich, die Flöte den declamirenden Schauspieler begleitete. Es hängt aber dieser Uebergang von der Lyra zur Flöte mit dem Vorzug zusammen, den man in jüngerer Zeit nach Aristoteles, probl. XIX, 43 überhaupt der Flöte bei Begleitung des Gesanges einräumte.

Begleitende
Instrumente
für die
Parakataloge.

Schliesslich müssen wir noch einen Punkt bezüglich der Parakataloge zur Besprechung bringen, der uns wieder zum Ausgangspunkt unserer Untersuchung zurückführt. Welche Arten von Versen, fragt man, wurden vorzüglich parakatalogisch vorgetragen? Das oben angeführte Zeugnis des Xenophon nennt die *τετράμετρα*, wobei wir zunächst an trochäische Tetrameter zu denken haben, aber auch den Gedanken an anapästische und jambische Tetrameter um so weniger auszuschliessen brauchen, als nach dem Scholiasten zu den Wolken des Aristophanes v. 1355 gerade die anapästischen und jambischen Tetrameter der Schauspieler von Tanz-

Metrische
Form der para-
katalogischen
Partien.

bewegungen des Chors begleitet zu werden pflegten¹²⁾. Das steht gut in Einklang mit dem, was wir oben über die Mittelstellung der Parakataloge bemerkt haben. Denn die Tetrameter erheben sich auf der einen Seite durch ihre grössere Länge, ihre Doppelgliederung und ihren strengeren Bau über den der Form der gewöhnlichen Umgangssprache sich am meisten nähernden jambischen Trimeter, und stehen auf der anderen Seite hinter der reichen Gliederung lyrischer Perioden und dem mannigfachen Wechsel in der Form der einzelnen Füsse melischer Kola weit zurück. Gut passt dazu auch die metrische Composition des antiken Dramas, indem besonders oft die Komiker, hin und wieder aber auch die tragischen Dichter, wie Aeschylus in den Persern v. 215 ff. und Euripides im Ion v. 508 ff., in den Bacchen v. 604 ff., in den Phönissen v. 588 ff. trochäische oder sonstige Tetrameter den Uebergang von den Trimetern des Dialoges zu den melischen Partien des Chorgesanges und des Kommos bilden lassen.

Aristoteles an der oben besprochenen Stelle der Probleme XIX, 6 erwähnt auch der Parakataloge von Oden, und Plutarch, de mus. 28 belehrt uns, dass ein gewisser, sonst nicht näher bekannter Dichter Krexos die Parakataloge von Dithyramben eingeführt hat. Aber aus Aristoteles ersieht man auch, dass jener parakatalogische Vortrag von lyrischen Gedichten etwas Absonderliches hatte, so dass Krexos mit seinem Beginnen so ziemlich vereinzelt stehen geblieben zu sein scheint. In der That musste derselbe in den meisten lyrischen Perioden einen unnatürlichen störenden Zwiespalt zur Folge haben, wenn anders die jetzt allgemein gebilligte Lehre von den drei-, vier- und fünfzeitigen

12) Der Scholiast zu Aristophanes Wolken v. 1355 sagt: *ἔλεγον πρὸς χορὸν λέγειν, ὅτε τοῦ ἐποικοῦ διατιθεμένου τὴν ῥῆσιν ὁ χορὸς ὀρχεῖται· διὸ καὶ ἐκλέγονται ἐν τοῖς τοιοῦτοις τὰ τετράμετρα ἢ τὰ ἀναπαιστικά ἢ τὰ ἰαμβικά διὰ τὸ ῥαδίως ἐμπίπτειν ἐν τοῦτοις τὸν τοιοῦτον ἑυθμόν.* Damit vergleiche man noch das Scholion zu den Fröschen v. 924 (Suidas unter *ἐμμέλεια*) *λόγων ἐμμέλεια κυρίως ἢ μετὰ μέλους τραγικῆ ὀρχησις· οἱ δὲ ἢ πρὸς τὰς ῥῆσεις ἰπόρχησις*“ und zu den Vögeln v. 681 *πολλάκις πρὸς αὐτὸν λέγουσι τὰς παραβάσεις.* Ein ähnlicher Gedanke war wohl auch in dem leider nicht vollständig lesbaren Schluss des delphischen Künstlerverzeichnis bei Wescher und Foucart, Inscr. de Delphes n. 4 enthalten, wo nach den Namen der 7 komischen Choreuten und den ihnen beigegebenen 2 Garderobiers und vor dem Namen des den Chor einübenden Didaskalos zwei Zeilen stehen:

Μενέδημος Ἐργοτέλου Ἡρακλειώτης

... ἰσχομενα . . . εἰ προσανλῆσαι

Längen der lyrischen Versmasse richtig ist. Nur dann, wenn, wie bei Horaz, die Verse so gebaut waren, dass mit jedem Kolon ein Wort schloss, konnte die Differenz einigermassen ausgeglichen werden, indem z. B. der Sprechende beim Vortrag des Verses

- ¨ | ~ ~ | - ^ | ~ ~ | - ~ | - ^ |
Maecenas atavis edite regibus

nach *atavis* eine kleine Pause machen konnte, während der Flötenspieler zur Sylbe *is* einen $3\frac{1}{2}$ zeitigen Ton blies. Aber bekanntlich haben gerade die classischen Lyriker der Griechen, wie Pindar, die Cäsur am Schlusse der Kola ausserordentlich häufig und selbst Euripides nicht selten vernachlässigt.

Das eigentliche Gebiet der Parakataloge werden daher immer diejenigen μέτρα und συστήματα ἐξ ὁμοίων gewesen sein, deren Rhythmus auch beim Sprechen leicht gewahrt werden konnte. Unter jenen Metren nennt aber Plutarch, de mus. 28 auch die λαμβεῖα des Archilochus. Jamben eigneten sich nun zwar vortrefflich zum Sprechen; da aber Archilochus keine jambischen Tetrameter, sondern nur Trimeter gedichtet hat, so scheint danach auch derjenige Vers, welcher am freiesten gebildet wurde und der gewöhnlichen Umgangssprache am nächsten kam, dem Gebiet der παρακαταλογή zuzufallen, und der καταλογή nichts als die prosaische Rede zu bleiben. Doch so weit erlaubt uns das Zeugniß des Plutarch nicht in unserer Schlussfolge zu gehen. Denn derselbe spricht nur von den Jamben des Archilochus und der dem Beispiel des parischen Dichters folgenden Tragiker; die Trimeter der jüngeren Jambographen, der Komödie und des Satyrspiels läßt er ganz ausser Betracht, freilich auch ohne ausdrücklich eine verschiedene Vortragsweise der Verse dieser Dichtungsarten zu behaupten. Die Parakataloge der Trimeter des Archilochus aber hat gar nichts Befremdendes: in der ihm vorausgegangenen Zeit hörte man Verse nur singen, er wagte es zuerst gewisse dem Tone der gewöhnlichen Sprache sich besonders nähernde Stellen seiner jambischen Gedichte zu declamiren, begleitete aber diese Stellen so gut wie die gesungenen mit einem Saiteninstrument. Eine Begleitung konnte man sich aber bei diesen Spottversen um so eher gefallen lassen, als sie keine pathetischen Stellen enthielten, bei denen der Vortragende lieber dem augenblicklichen

Impulse zu folgen als von den Tönen des begleitenden Instrumentes abzuhängen hätte wünschen müssen. Hingegen kann man sich nur schwer in den Gedanken finden, dass auch alle Trimeter der Tragödie unter musikalischer Begleitung vorgetragen worden sein sollen, dass also dem antiken Schauspieler jene Freiheit der Action und Declamation versagt gewesen sei, die wir heut zu Tag als das Lebenselement der Schauspielkunst betrachten.

Die
Parakataloge
im Drama.

Bei Untersuchung der Frage, ob der Vortrag der Trimeter des Dramas durch ein begleitendes Instrument geregelt war, wird man durch allgemeine Erwägungen und durch Betrachtung der über den Vortrag der Tragödien im allgemeinen gebrauchten Ausdrücke nicht sehr weit kommen; nichts desto weniger wird es gut sein, mit diesem allgemeinen Theile die Untersuchung zu beginnen.

Von vornherein also möchte ich vor einer gewissen Voreingenommenheit des Urtheils warnen, die, in unseren Anschauungen und Gewohnheiten befangen, das gleiche auch auf das Alterthum überträgt. Denn es ist noch nicht so lange her, dass man auch an die Bemalung der Marmorflächen antiker Säulen und Statuen nicht glauben wollte, während dieselbe in unseren Tagen als eine feststehende Thatsache allgemein anerkannt wird. Und, um ein näherliegendes Gebiet zu berühren, welchem unserer Redner würde es jetzt noch einfallen, sich durch einen Flötenbläser die Höhe des Tones, das Steigen und Sinken der Stimme angeben zu lassen? und doch that dieses nach den glaubwürdigsten Zeugen ein römischer Volksredner, C. Gracchus; s. Cicero, de orat. III, 60, 225: *Gracchus, quod potes audire, Catule, ex Licinio cliente tuo, literato homine, quem servum sibi ille habuit ad manum, cum eburnea solitus est habere fistula, qui staret occulte post ipsum cum contionaretur, peritum hominem qui inflaret celeriter eum sonum, qui illum aut remissum excitaret aut a contentione revocaret*, u. vgl. Quintilian I, 10, 27, Gellius I, 11, Valerius Maximus VIII, 10, 1, Plutarch, Vita Tib. Gracchi c. II. u. de cohibenda ira p. 456 A. Sodann haben wir die verlässlichsten Zeugnisse darüber; dass plautinische Dialogscenen, welche aus lauter trochäischen Septenaren bestanden, unter Flötenbegleitung vorgetragen wurden. Und wenn man nun bedenkt, dass beiläufig zwei Drittel eines terenzianischen Stückes aus katalektischen oder akatalek-

tischen Tetrametern bestehen, so macht es in Bezug auf das Ungewöhnliche der antiken Vortragsweise wenig aus, wenn man auch noch das letzte, aus jambischen Trimetern bestehende Drittel von der Flöte begleitet sein lässt. Endlich brauchte ja auch der Musiker nicht zu jedem Trimeter dieselbe Weise zu spielen; er konnte mehrere, wenn auch gleiche Verse zu einem gösseren Ganzen durch die Musik zusammenfassen, er konnte die Begleitung so ermässigen, dass sie nur an wenigen significanten Stellen hervortrat; kurz wir sind nicht berechtigt desshalb, weil uns eine Flötenbegleitung des Dialoges unnatürlich vorkommt, die betreffenden Zeugnisse von kurzer Hand abzuweisen. Gehen wir daher ohne vorgefasste Meinung auf die Sache ein und betrachten wir zunächst die für den Vortrag des Dramas im Alterthum gebräuchlichen Namen.

Die Namen *τραγωδία* und *κωμωδία* weisen auf Gesang (*ᾠδή*) hin, wesshalb der Scholiast zu Plato, de rep. III. p. 364 C in die Definition von Tragödie und Komödie die Bestimmung *ποίησις ἑμμετρος πρὸς ἄμιλλαν ᾠδῆς* gebracht hat; daraus folgt aber blos, dass das antike Drama aus einem Singspiel hervorgegangen ist; für die Vortragsweise einer Tragödie des Aeschylus oder einer Komödie des Aristophanes kann daraus nichts geschlossen werden. Umgekehrt wird dadurch auch die Beweiskraft geschwächt, die einer aus den lateinischen Ausdrücken *tragoediam cantare, concinere tragoedo, decantare personam etc.* für den Gesang der an den betreffenden Stellen angeführten Stücke herleiten könnte. Denn was steht der Annahme entgegen, dass jene Ausdrücke nicht wörtlich zu nehmen, sondern als blosse Uebersetzungen der griechischen Verba *τραγωδεῖν* und *κωμωδεῖν* anzusehen seien? Unzweifelhaft sogar ist in der Notiz des Euanthius, de comoedia „*etenim per priscos poetas non, ut nunc, ficta penitus argumenta, sed res gestae a civibus palam cum eorum saepe, qui gesserant, nomine decantabantur*“, das Verbum *decantare* nur mit Bezug auf das *ὄνομαστί κωμωδεῖν* des bekannten attischen Gesetzes angewandt. Aber auch an anderen Stellen, wo von denselben Ereignissen lateinische Historiker den Ausdruck *cantare tragoediam*, griechische das Verbum *ὑποκρίνεσθαι* gebrauchen¹³⁾, ist von vornherein die Möglichkeit nicht

Zeugnisse für
den Gesang
im Drama.

13) So wird das Auftreten des Thræsea in einem tragischen Wettkampfe folgendermassen von Tacitus und Cassius Dio geschildert: Tac. Ann. XI, 21: *Thræsea Patavii, unde erat ortus,*

ausgeschlossen, dass die Griechen mit ihrem *ὑποκρίεσθαι* die Art des Vortrags genauer bezeichnet haben als die Lateiner mit ihrem dem griechischen *τραγωδεῖν* nachgebildeten vieldeutigen *cantare tragoediam*. Um so weniger aber möchte ich auf jenes *cantare* der lateinischen Schriftsteller ein grosses Gewicht legen, als dasselbe bekanntlich ja auch von dem blos rhythmischen Vortrag gebraucht wurde, so dass von denselben Versen sich bald *cantare*, bald *pronuntiare* oder *dicere* gebraucht findet; siehe Sueton im Leben des Caligula c. 54: „*canendi ac saltandi voluptate ita efferebatur, ut ne publicis quidem spectaculis temperaret, quo minus et tragoedo pronuntianti concineret et gestum histrionis quasi laudans vel corrigens palam effingeret.*“ Donat im Leben des Vergil: „*bucolica eo successu edidit, ut in scena quoque per cantores crebro pronuntiarentur.*“ Capitolinus im Leben des Maximinus c. 9: „*mimus quidam in theatro praesente illo dicitur versus graecos dixisse . . cum Maximinus interrogaret amicos, quid mimicus scurra dixisset, dictum est ei quod antiquos versus cantaret contra homines asperos scriptos.*“ Vergleiche auch im Griechischen Plutarch, Vita Solonis c. 8: „*ἐλεγεία δὲ συνθεῖς καὶ μελετήσας ὥστε λέγειν ἀπὸ στόματος . . ἐν ᾧ δ᾽ ἢ διεξήληθε τὴν ἐλεγείαν.*“ Lucian, de conscrib. historia c. 1: „*τὴν Εὐριπίδου Ἀνδρομέδαν ἐμονώδουν καὶ τὴν τοῦ Περσέως ῥῆσιν ἐν μέρει διεξήεσαν.*“ Dio Chrysostomus or. XII. p. 382 R.: „*ὑπολαβόντες οὖν εἶπατε, πότερον ἀρμότων ὁ λόγος οὗτος ἢ τὸ ἄσμα (nämlich Verse des Hesiod) τῇ συνόδῳ γένοιτ' ἄν.*“ Hom. Od. 9 492—6:

„*ἀλλ' ἄγε δὴ μετάβηθι καὶ ἵππου κόσμον ἄεισον
δουρατέου, τὸν Ἐπειὸς ἐποίησεν ξὺν Ἀθήνῃ,*

ludis caesticis (fort. scenicis) a Troiano Antenore institutis habitu tragico cecinerat (vgl. Ann. XV, 65 *ut Nero cithara, ita Piso tragico ornatu canebat*), Dio Cassius LXII, 26: *Θρασεῖας ἐπεδέξατο οὐδέν, καίτοι ἐν Παταοῦν τῇ πατρίδι τραγωδίαν κατὰ τι πάτριον ἐν ἑορτῇ τιμὴ τριηκοταετηρίδι ὑποκρινόμενος.* Eine gleiche Abweichung im Gebrauche der das Spielen bezeichnenden Ausdrücke finden wir in der Schilderung, welche Sueton und Cassius Dio von den tragischen Festvorstellungen des Kaisers Nero gaben: Sueton, Nero c. 46: *tragoedias quoque cantavit personatus . . . inter cetera cantavit Canacem parturientem, Orestem matricidam, Oedipodem excaecatam, Herculem insanum . . . observatum etiam fuerat novissimam fabulam cantasse eum publice Oedipodem exulem,* Cassius Dio LXIII, 9: *καὶ τὸ προσωπεῖον ὑποδύων ἀπέβαλλε τὸ τῆς ἡγεμονίας ἀξίωμα· ἐδέετο ὡς δραπέτης, ἐφοδηγείτο ὡς τυφλός, ἐκύει, ἐκίτεν, ἐμαίνετο, ἤλατο, τὸν τε Οἰδίποδα καὶ τὸν Θιέστην, τὸν τε Ἡρακλέα καὶ τὸν Ἀλκμαίωνα, τὸν τε Ὀρέστην ὡς πλήθει ὑποκρινόμενος.*

ὄν ποτ' ἐς ἀκρόπολιν δόλω ἤγαγε δῖος Ὀδυσσεύς,
ἀνδρῶν ἐμπλήσας, οἱ Ἴλιον ἐξάλαπαξαν.

εἶ κεν δῆ μοι ταῦτα κατὰ μοῖραν καταλέξῃς κτλ.“

Aristophanes Nub. 1371: „ὁ δ' εὐθὺς ἦσ' Εὐριπίδου ἤησιν.“ Plato Ion p. 535 B: „ὅταν εὖ εὔπῃς ἔπῃ καὶ ἐκπλήξῃς μάλιστα τοὺς θεωμένους, ἢ τὸν Ὀδυσσεῖα ὅταν ἐπὶ τὸν οὐδὸν ἐφαλλόμενον ἄδῃς κ. τ. λ.“ vgl. Plato, de rep. III, 390 E, Plutarch Moral. p. 348 E, schol. Theocrit. I, 19. Es musste aber in der Kaiserzeit der Ausdruck *cantare tragœdiam* den lateinischen Schriftstellern um so mehr mundgerecht sein, als in der That damals die Schauspieler, ja sogar die Declamatoren und Redner¹⁴⁾ einen singenden Vortrag zur Schau zu tragen pflegten. Das sieht man unter anderm aus der bekannten Stelle des Petron c. 64: *solebas suavius esse, belle canturire diverbia, dicere melica*. Denn die von Bücheler vorgenommene Umstellung *diverbia dicere, melica canturire* hat keine Wahrscheinlichkeit, da vom Gesang melischer Partien nicht das Verbum *canturire*, sondern *cantare* erwartet werden müsste, und auf der anderen Seite die lyrischen Dichter den Ausdruck *dicere* gar nicht selten vom Vortrag der Oden gebrauchten, s. O Jahn, im Hermes II, 420.

Aber selbst angenommen, dass die Verba *cantare* und *ἄδειν* auf einen förmlichen Gesang hinweisen, so darf doch nicht aus der Erwähnung von musikalischen Weisen ein allgemeiner, sämtliche Theile der Tragödie umfassender Schluss gezogen werden. Stellen also, wie die Cicero's de legg. I, 4: „*Roscius in senectute numeros in cantu remiseraat ipsasque tardiores fecerat tibias*“, oder die des Claudian in Eutropium II, 363: „*hi tragicos meminere modos, his fabula Tereus, his necdum com-*

14) Wie verbreitet das Unwesen eines halbsingenden Vortrags in der römischen Kaiserzeit war, er-sieht man namentlich aus Quintilian I, 8, 2: *sit autem in primis lectio virilis et cum suavitate quadem gravis et non quidem prosae similis, quia et carmen est et se poetae canere testantur, non tamen in canticum dissoluta nec plasmate, ut nunc a plerisque fit, effeminata, de quo genere optime C. Caesarem praetextatum adhuc accepimus dixisse: si cantas, male cantas; si legis, cantas*. Dass selbst in die Gerichtssäle jener affektirte Ton gedrungen sei, sagt uns der Verfasser des Dialoges de oratoribus c. 26: *ne virilis quidem cultus est, quo plerique temporum nostrorum actores ita utuntur, ut lascivia verborum et levitate sententiarum et licentia compositionis histrionales modos expriment; quodque vix auditu fas esse debeat, laudis et gloriae loco plerique iactant cantari saltarique commentarios suos*. Man sprach daher geradezu von der *ᾠδή*, der *μονωδία* und dem *μέλος* der Redner, wie unter andern häufig Philostratos in dem Leben der Sophisten; siehe Kaiser im Commentar zu I, 8 p. 191.

missa choro cantatur Agave“ oder des Diodor XV, 7: „ὁ δὲ Διονύσιος τῆς εἰς τὰ ποιήματα σπουδῆς οὐκ ἀριστάμενος εἰς μὲν τὴν Ὀλυμπιακὴν πανήγυριν ἐξαπέστειλε τοὺς εὐφωνοτάτους τῶν ὑποκριτῶν διαθησομένους ἐν τοῖς ὄχλοις μετ’ ᾧδῆς τὰ ποιήματα“ oder des Arrian im Epiktet III, 14: „ὅς οἱ κακοὶ τραγωδοὶ μόνοι ᾄσαι οὐ δύνανται ἀλλὰ μετὰ πολλῶν, οὕτως ἔνιοι μόνοι ᾄσαι οὐ δύνανται“, (vgl. Chrysostomus vol. IX, p. 403 D) beweisen für den Gesang oder die musikalische Begleitung der Trimeter nichts, sie beweisen nur, dass der Tragöde auch gewisse Partien zu singen hatte, und dass man in der späteren Zeit zu epideiktischen Vorstellungen vorzüglich Monodien aus classischen Tragödien auszuwählen pflegte¹⁵⁾.

Eben so wenig darf aus dem bekannten Vers des Horaz

sessuri donec cantor vos plaudite dicat

der Gesang der Trimeter des Dialoges gefolgert werden. Denn selbst

15) Ueber die Hereinziehung dramatischer Vorträge in die uralten musischen Wettkämpfe der Pythien belehrt uns Plutarch, Symp. quaest. V, 2: ἐν Πυθίοις ἐγίγνοντο λόγοι περὶ τῶν ἐπιθέτων ἀγωνισμάτων ὡς ἀναιρετέα· παραδεξάμενοι γὰρ ἐπὶ τρισὶ τοῖς καθεστῶσιν ἐξ ἀρχῆς, αὐλητῇ Πυθικῇ καὶ κιθαρῳδῇ καὶ κιθαρωδῷ, τῶν τραγωδῶν, ὡς περὶ πύλης ἀνοικθείσης οὐκ ἀνίσχον ἀφρόοις συνεπιθεμένοις καὶ συνεισιοῦσι παντοδαποῖς ἀκροάμασι, vgl. Philostratus Vita Apoll. 6, 10 u. Vita Soph. II, 27. Wie frühe schon bei den olympischen Spielen tragische Festvorstellungen zugelassen wurden, zeigt uns das im Text angeführte Beispiel des älteren Dionysius. Ueber die dramatischen Vorstellungen an vielen anderen Festen belehren uns die Inschriften, die zu diesem Zwecke Lüders, die dramatischen Künstler S. 105 ff. verwerthet hat. Dass bei diesen Festen auch ganze Tragödien und Komödien aufgeführt wurden, lässt sich nach den inschriftlichen Zeugnissen wenigstens für die ältere Zeit nicht in Abrede stellen; aber es lag doch in der Natur der Sache, dass man bei solchen Gelegenheiten in der Regel nur einzelne effektvolle Stellen aus berühmten Tragödien herausgriff. Nun waren aber gerade die pathetischsten Stellen von vornherein in lyrischen Rhythmen abgefasst und zum Gesang, nicht zur Declamation bestimmt. Da hiezu in der Zeit des Nero die ausgesprochene Vorliebe für Gesangsvorträge kam, so wurden damals zu Festvorstellungen fast ausschliesslich nur Cantica gewählt. Der Tragöde sang dabei den Text, hatte aber ganz in der Weise, wie uns Livius VII, 2 den Vortrag der alten Cantica schildert, noch einen gesticulirenden Schauspieler neben sich. Das ersieht man am schönsten aus Sueton, Nero 24: *atque etiam in tragico quodam actu, cum elapsum baculum cito resumisisset, pavidus et metuens ne ob delictum certamine submoveretur, non aliter confirmatus est quam adiurante hypocrita non animadversum id inter consultationes susclamationesque populi*. Denn der Singular *hypocrita* zeigt, dass dabei nicht an einen beliebigen, ausser Nero auf der Bühne zufällig anwesenden Schauspieler gedacht werden kann, sondern nur an jenen einen Schauspieler, der in der Regel mit seinen Gesticulationen den Gesang des Tragöden zu begleiten pflegte. In diesem Sinne sagt auch Apuleius Florid. p. 141 ed. Bip.: *comodius sermocinatur, tragocodus vociferatur . . . histrio gesticulatur*; siehe im übrigen A. G. Lange, *Vindiciae tragoediae Romanae* p. 24 ff. und das dritte Capitel in Grysars trefflicher Abhandlung über das Canticum und den Chor in der römischen Tragödie.

wenn man zugibt, dass *cantor* nicht in der allgemeinen Bedeutung von Schauspieler, eines singenden sowohl als eines singenden und declamirenden, gebraucht worden sei, sondern speciell nur den singenden Schauspieler bedeutet habe, so kann doch daraus schon deshalb kein Schluss auf den Vortrag der Trimeter gezogen werden, weil die Schluss-scenen lateinischer Stücke, von denen allein Horaz an jener Stelle spricht, fast ausnahmslos nicht in Trimetern, sondern in Tetrametern gedichtet waren; vgl. Anm. 23.

Also die Ausdrücke *τραγωδία, κωμωδία, τραγωδεῖν, κωμωδεῖν, traegodiam cantare* u. a. bieten zur Entscheidung der uns hier beschäftigenden Frage keinen sicheren Anhaltspunkt. Auf der anderen Seite aber scheint die oft wiederholte Unterscheidung von gesungenen und gesprochenen Theilen des antiken Dramas uns zur Annahme zu nöthigen, dass der Vortrag der Trimeter des Dialoges jedes musikalischen Elementes entbehrte. Eine solche Unterscheidung ist aber ausgesprochen in der Entgegenstellung von *cantica* und *diverbia* (s. Diomedes p. 491 K., Donatus im Commentum de comoedia und in der Praefatio zum Eunuchen und den Brüdern des Terenz, Petron c. 64), von *cantica* und *versus, cantores* und *actores* (s. Tertullian, de spect. c. 29 u. Euanthius, de comoedia), von *μέλη* und *μέτρα, ᾠδή* und *λέξις, μέλη* und *ρήσεις, χορικά* und *πρόλογος, σιάσιμα* und *ἐπεισόδια* (s. Aristoteles poet. c. 1 u. 12, Tzetzes, de trag. poesi v. 75 ff., Dio Chrysostomus or. XIX extr., Sextus Empiricus adv. math. VI. 17), von *ᾠδή* und *ἐπίρημα, ἀντιᾠδή* und *ἀντεπίρημα* (s. Hephaestion p. 74 W. Pollux IV, 112, schol. Aristoph.), sowie in Stellen wie *τοῖς ἀπὸ τῆς σκηνῆς λεγομένοις καὶ πρὸς λύραν ᾄδομένοις* bei Plutarch, de aud. poet. p. 35 F, oder *ρήσεις οἰκτρὰς ἐτραγῳδεῖ . . . εἰκὸς δέ σε καὶ αὐλοῦντας ἐωραξέναι τινὰς τότε καὶ ἄλλους συνάδοντας ἐν ζύκλῳ συνεστῶτας* bei Lucian, Anach. c. 23, oder *tragoedo vociferante exclamationes ille alicuius prophetae retractabit et inter effeminati histrionis*¹⁵⁾ *modos psalmum secum comminiscetur?* bei Tertullian, de spect.

Zeugnisse
für die
Declamation
im Drama.

16) Dem Zusammenhang nach kann hier nicht *histrion* den Schauspieler im allgemeinen bedeuten; denn wie konnte er dann dem Tragöden, der doch auch ein Schauspieler war, entgegengesetzt werden? Schon die Verhältnisse der damaligen Bühne nöthigen uns an den Mimen oder Pantomimen zu denken, vergleiche die Glosse *histrion, pantomimus* bei Salmasius ad Script. hist. Abh. d. I. Cl. d. k. Ak. d. Wiss. XIII. Bd. III. Abth.

c. 25, oder *μακρὰν ἤσιν ἀποτείνοντα ἐν τοῖς ὀδυρμοῖς ἢ καὶ ἄδοντάς τε καὶ χοπιόμενους* bei Plato, de rep. X p. 605 C, oder *Αἴσχυλος ὁ τραγικὸν φώνημα καὶ ὀφρυόεσσαν ἀοιδὴν πυργώσας* bei Antipater in Anthol. VII, 39. Doch gilt es auch hier vorsichtig zu sein und der etymologischen Bedeutung der Worte kein zu grosses Gewicht beizulegen. So sind z. B. die *ἐπιρρήματα* der Parabase vom Sprechen benannt und den Gesangspartien (*ῶδαί*) entgegengesetzt; da sie aber in Tetrametern und zum Theil sogar in päonischem Rhythmus abgefasst sind, so gehörten sie sicher nicht zu den *ψιλὰ μέτρα ζωμωδίας* und wurden nicht einfach, sondern unter Begleitung eines musikalischen Instrumentes gesprochen. Ebenso deutlich scheint das Wort *ἤσις* im Gegensatz von *ῶδή* auf eine einfache Declamation hinzuweisen; nun sprechen aber Suidas unter *ἐμμέλεια* und der Scholiast des Aristophanes (Ran. 924) von dem Ensemble der *ἤσις ὑποκριτῶν* und der *ὄρχησις χοροῦ*, und ist es doch ganz und gar undenkbar, dass der Chor je ohne begleitendes Instrument seine Tanzbewegungen ausgeführt habe. Also auf Unterschiede im Vortrag weisen wohl die angeführten Worte und Phrasen hin, aber die nackte Declamation einzelner Parteien des Dramas kann doch daraus nicht mit Sicherheit gefolgert werden.

Dürfte man Worte eines Dichters haarscharf deuten, so würde uns auch ein Zeugniß für den Ausschluss der musikalischen Begleitung des Dialoges in den Versen des Horaz, Ars poet. 202 ff. vorliegen:

*tibia non ut nunc orichalco vincta tubaeque
aemula, sed tenuis simplexque foramine pauco
adspirare et adesse choris erat utilis.*

Denn nach ihnen scheint die Flöte nur den Chor im Vortrag unterstützt zu haben. Aber dieser Auffassung stehen die gesichertsten Thatsachen entgegen. Denn nicht blos begegnen uns in den griechischen Dramen zahlreiche *μέλη ἀμοιβαῖα*, welche vom Chorführer und einem Schauspieler gesungen wurden, auch in den Komödien des Plautus und

Aug. p. 352, und Lactantius, Instit. div. VI, 20, wo gleichfalls der *histrion* = *mimus* dem *tragoedus* entgegengesetzt ist. Dass aber auch im Mimus Cantica vorkamen, zeigt Sueton im Leben des Nero c. 39, und dass sie selbst aus dem Pantomimus nicht ausgeschlossen waren, deutet die Notiz bei Eusebius, chron. p. 143 ed. Schöne an: *Pylades Cilix pantomimus, cum veteres ipsi canerent atque saltarent, primus Romae chorum et fistulam sibi praecinere fecit.*

Terenz, welche gar keinen Chor hatten, ist die musikalische Begleitung von Monologen und Dialogpartien urkundlich bezeugt.

Zeugnisse über
den Vortrag
der Trimeter
des Dramas.

Treten wir nun an den Kern unserer Frage, den Vortrag jambischer Trimeter, näher heran, so belehrt uns insbesondere die bekannte Stelle des Lucian, de salt. 27, dass auch die Jamben der Tragödie zuweilen gesungen wurden: *τὴν τραγωδίαν δέ γε ἀπὸ τοῦ σχήματος πρῶτον καταμάθωμεν οἷα ἐστίν, ὡς εἰδεχθῆς ἅμα καὶ φοβερόν θεάμα εἰς μῆκος ἄρρουθμον ἡσχημένον ἀνθρώπου . . . εἰτ' ἔνδοθεν αὐτὸς κερκαγὼς, ἑαυτὸν ἀνακλιῶν καὶ κατακλιῶν, ἐνίοτε καὶ περιόδων τὰ λαμβεῖα, καὶ τὸ δι' αἰσχιστον μελωδῶν τὰς συμφορὰς καὶ μόνης τῆς φωνῆς ὑπεύθυνον παρέχων ἑαυτὸν τὰ γὰρ ἄλλα τοῖς ποιηταῖς ἐμέλησε πρὸ πολλοῦ ποτε γενομένοις καὶ μέχρ' ἂν Ἀνδρομάχη τις ἢ Ἐζάβη ἐστί, φορητὸς ἢ ᾠδὴ, ὅταν δὲ Ἡρακλῆς αὐτὸς εἰσελθὼν μονωδῆ ἑπιλαθόμενος αὐτοῦ καὶ μήτε τὴν λεοντῆν αἰδεσθεὶς μήτε τὸ ῥόπαλον ὃ περικεῖται, σοιοικίαν εὖ φρονῶν εἰκότως φραίη ἂν τις τὸ πρᾶγμα.* Das gleiche besagt, wenn auch nicht mit gleich klaren Worten, Plutarch, Conviv. I, 5, 2: *διὸ καὶ τοὺς φήτορας ἐν τοῖς ἐπιλόγοις καὶ τοὺς ὑποκριτὰς ἐν τοῖς ὀδυρμοῖς ἀτρέμα τῷ μελωδεῖν προσάγοντας ὀρῶμεν καὶ παρατείνοντας τὴν φωνήν.* Nach diesen beiden Zeugnissen wurden also einzelne Trimeter in der Tragödie gesungen; aber damit kommen wir in unserer Untersuchung noch nicht weit. Denn dass einzelne Trimeter, namentlich wenn sie mit Dochmien verbunden waren und melischen Partien entweder vorausgingen oder nachfolgten, gesungen und von Instrumentalmusik begleitet wurden, erhellt aus der Form der strophischen Responsion¹⁷⁾ und wird von allen Verständigen zugegeben. Aber es handelt sich eben nicht um die Ausnahmen, sondern um die Regel, und nach dieser wurden, wie bei Lucian zwischen den Zeilen steht, die Trimeter des Dramas gesprochen und nicht gesungen.

Aber wenn auch die Declamation der Trimeter die Regel war, so ist doch damit die musikalische Begleitung noch nicht absolut ausgeschlossen. Eben diese aber scheint durch zwei Stellen bezeugt zu sein, deren Tragweite indess genauer beleuchtet werden muss. Das erste der beiden Zeugnisse ist in den schon angeführten Worten des Plutarch de mus. 28 enthalten: *ἔτι δὲ τῶν λαμβείων τὸ τὰ μὲν λέγεσθαι παρὰ τὴν*

17) Siehe über diesen Punkt besonders Nake, über Symmetrie im Bau der Dialoge griechischer Tragödien, im Rhein. Mus. XVII, 503 ff.

χοῦσιν, τὰ δὲ ἄδισθαι (sc. προσεξέυρεν Ἀρχίλοχος), εἶθ' οὕτω χρήσασθαι τοὺς τραγικοὺς ποιητὰς, Κρέξον δὲ λαβόντα εἰς διθύραμβον χρήσιν ἀγαγεῖν.

Hätten wir hier einen präcisen, jedes seiner Worte auf die Goldwage legenden Schriftsteller vor uns, so müssten wir allerdings aus der Stelle heraus lesen, dass die Trimeter der Tragiker nur entweder gesungen, oder unter Instrumentalbegleitung declamirt wurden. Aber dann müssten wir auch annehmen, dass die Dithyramben des Krexos aus jambischen Trimetern bestanden hätten. Da dieses aber absurd ist und daran gewiss von keinem gedacht wird, so dürfen wir auch für die Tragödie eine freiere Auslegung der Worte des Plutarch beanspruchen. Vermuthlich wollte aber Plutarch oder sein Gewährsmann nur sagen, dass die Parakataloge in der Tragödie auf das Vorbild des Archilochus zurückzuführen sei, ohne zugleich auch auszusprechen, dass die Art der parakatalogisch vorgetragenen Verse die gleiche war.

Noch weniger Beweiskraft haben aber die Inschrift von Korkyra im C. J. Gr. 1845, wonach zur Feier der alle zwei Jahre zu begehenden Dionysien drei Auleten, drei Tragöden und drei Komöden in Sold genommen werden sollten, und das Dekret des Künstlervereins in Jonien (Le Bas, Asie mineure n. 281), das die Abordnung von 2 Auleten, 2 Tragöden und 2 Komöden nach Jasos anordnet. Bei dem ersten Lesen möchte man nämlich allerdings mit Genelli daran denken, dass die gleiche Zahl der Flötenspieler und Schauspieler auf der Zuweisung von je einem Flötenspieler für je einen Schauspieler beruhe; aber auch nur beim ersten Lesen, denn bei weiterem Nachdenken wird man begreifen, wie es geradezu komisch gewesen wäre, wenn bei einem raschen, innerhalb des Verses wechselnden Zwiegespräch zu den zwei oder drei Theilen des Verses zwei oder drei Flötisten das Accompagnement gespielt hätten. Auch ohne daher mit Böckh zur lyrischen Tragödie, oder mit Lüders (Die dionysischen Künstler S. 122) zu drei Protagonisten von drei Schauspielertruppen seine Zuflucht zu nehmen, wird man die Beweiskraft jener Inschriften für die Parakataloge der dramatischen Trimeter ablehnen und die Dreizahl der Auleten aus ihrer vielfachen Thätigkeit bei dem Accompagnement der Chorpartien der Tragödie und Komödie, sowie bei den festlichen Aufzügen herleiten. Eine Hauptstütze erhält aber diese Deutung der beiden Inschriften durch

die erst jüngst aufgefundenen Verzeichnisse der bei der Feier der Soterien in Delphi thätigen dionysischen Künstler aus dem 3. Jahrhunderte vor unserer Zeitrechnung, s. Wescher et Foucart, Inscr. de Delphes 3—6 u. Lüders, die dionysischen Künstler S. 187—197. Denn nach ihnen war immer je 3 Schauspielern 1 Aulete beigegeben. Drei Tragöden oder Komöden waren aber zur Aufführung eines antiken Dramas regelmässig nöthig, die Aufgabe der Begleitung fiel also in einem ganzen Stück immer nur einem Flötenspieler zu, der obendrein auch noch an dem Ende der einzelnen Akte den Zuschauer mit seinem Flötenspiel zu ergötzen hatte.

Führen uns so die allgemeinen Zeugnisse über den Vortrag der Trimeter noch nicht zu einem festen Resultat, so wird es doppelt angezeigt sein aus der allgemeinen Betrachtung zur Prüfung einzelner Fälle überzugehen, um vielleicht aus der Durchmusterung der erhaltenen Dramen verlässigere Anhaltspunkte zur Entscheidung unserer Frage zu gewinnen. Wir beginnen aber mit den Komödien des Plautus und Terenz, da uns über deren Vortrag bessere Quellen zu Gebote stehen.

Die Untersuchung über die Vortragsweise römischer Komödien haben erst in unserer Zeit eine sichere Grundlage durch die auf den Vortrag bezüglichen notae der palatinischen Handschriften des Plautus erhalten, welche zu gleicher Zeit von zwei ausgezeichneten Kennern des Dichters, von Ritschl im Rhein. Mus. Bd. XXVI und Bergk im Philologus Bd. XXXI in übereinstimmender Weise gedeutet wurden. Die früheren Untersuchungen von G. Wolff, de canticis in Romanorum fabulis scenicis, von G. Hermann, de canticis in Romanorum fabulis scenico (Opusc. I, 290—307), und von Grysar, über das Canticum und den Chor in der römischen Tragödie (Stzb. d. kais. Akad. XV, 365—423) konnten zu keinem genügenden Ergebniss führen und beweisen nur, wie gerade in derartigen Fragen auch der grösste Scharfsinn den Mangel des urkundlichen Materials nicht zu ersetzen vermag. Man war nämlich ehemals ausser auf die Didaskalien des Terenz und die allgemein gehaltenen Notizen des Donatus vorzüglich auf die Stelle des Grammatikers Diomedes p. 490 K. angewiesen: *membra comoediarum sunt tria, diverbium canticum chorus . . . diverbia sunt partes comoediarum, in quibus diversorum personae versantur . . . in canticis autem una tantum debet esse persona, aut, si duae fuerint, ita esse debent,*

ut ex occulto una audiat nec conloquatur, sed secum, si opus fuerit, verba faciat; in choris vero numerus personarum definitus non est, quippe iunctim omnes loqui debent, quasi voce confusa et concentu in unam personam se formantes. Latinae igitur comoediae chorum non habent, sed duobus membris tantum constant, diverbio et cantico. Nach diesen Worten musste man annehmen, dass nur Monologe oder richtiger Monodien in der römischen Komödie gesungen wurden¹⁸⁾ Bedenken gegen diesen Satz erregte freilich schon die letzte Scene im Stichus des Plautus die, wie keine andere zum Singen geeignet ist und sogar ausdrücklich des Flötenspielers und des Tanzes gedenkt, gleichwohl aber unter mehrere Personen vertheilt ist; Bedenken auch die Stelle desselben Diomedes p. 490 K., wonach die Zahl der Cantica in den römischen Dramen grösser als in den griechischen gewesen sein soll. Denn wären nur Monodien gesungen worden, so hätte umgekehrt die römische Komödie nur ausserordentlich wenige Cantica gehabt, wesshalb auch Casaubonus an der bezeichneten Stelle des Grammatikers „*latine fabulae appellantur sive fatibulae (ob vatibulae?), in latinis enim fabulis plura sunt cantica quae canuntur*“, geradezu *plura in pauca* ändern wollte. Aber jene Bedenken haben erst jetzt ihre Bestätigung gefunden durch den Buchstaben C,

18) Zu dieser falschen Annahme wurde Diomedes oder vielmehr sein Gewährsmann Sueton durch die Etymologie von Diverbium verleitet, welche in dem zweiten Theil der Komödie, dem Canticum, das Gegentheil von Zwiegespräch, den Monolog oder die Monodie, vermuthen liess. In neuerer Zeit hat Dziatzko (s. Rh. Mus. XXVI, 101 ff. u. Jahrb. f. Phil. 1871 S. 79 ff.) den Irrthum mit der Wurzel auszurotten gesucht, indem er die oft in den Handschriften wiederkehrende Schreibung *deverbium* als die richtige zu erweisen suchte und dieses *deverbium* für eine Uebersetzung des griechischen *καταλογία* ausgab, die mit dem Worte Dialog gar nichts gemein habe. Aber abgesehen davon, dass die Lateiner sonst das griechische *καταλέγειν* mit *recitare* oder *pronuntiare* wiedergaben, spricht gegen die Schreibung *deverbium* auch ein gewichtiges grammatisches Bedenken. Die mit einer Präposition zusammengesetzten lateinischen Substantive sind nämlich keine Composita im strengen Sinne des Wortes, sondern nomina derivata, abgeleitet von zusammengesetzten Zeitwörtern. Das Nomen *deverbium* würde demnach ein Verbum *deverbare* voraussetzen, welches nicht blos nicht vorkommt, sondern auch nicht aus dem analogen Gebrauch verwandter Wörter vermuthet werden kann. Ich ziehe es daher mit Bücheler (Jahn's Jahrb. 1871 S. 274) vor, bei der Schreibung *diverbium* stehen zu bleiben und einen leicht erklärlichen Irrthum des Grammatikers anzunehmen. Da nämlich thatsächlich die Monodien in Bezug auf den Vortrag eine Sonderstellung einnahmen, und in der Zeit des Sueton fast ausschliesslich nur Monodien zum Gesang ausgewählt zu werden pflegten, so konnte leicht bei der Gegenüberstellung von Gesang und Declamation der erste mit Monodie, die zweite mit Wechselgespräch verwechselt werden.

d. i. Canticum, der bei Plautus nicht einmal, sondern dutzendmal solchen Szenen vorgesetzt ist, in welchen mehrere Schauspieler auftreten.

Ebenso wenig kann es jetzt noch jemanden in den Sinn kommen, bei der Frage, welche Szenen zu den Cantica zu zählen seien, von der bekannten Stelle des Livius VII, 2 auszugehen: *Livius . . . dicitur, cum saepius revocatus vocem obtudisset, venia petita puerum ad canendum ante tibicinem cum statuisset, canticum egisse aliquanto magis vigente motu, quia nihil vocis usus impediabat; inde ad manum cantari histrionibus coeptum, diverbiaque tantum ipsorum voci relicta.* Denn bei den meisten im Cod. vetus als Cantica bezeichneten Szenen des Plautus kann an eine solche Vortragsweise gar nicht gedacht werden, und es bleibt nur die Alternative übrig, dass entweder Livius sich ganz und gar geirrt und die zu seiner Zeit aufkommende Manier des Pantomimus¹⁹⁾ irrtümlich auf die Cantica der alten Dramen übertragen habe, oder dass jene Trennung des tanzenden und gesticulirenden Schauspielers von der Person des Sängers auf wenige Cantica und speciell nur auf monodische Cantica beschränkt gewesen sei.

Endlich geht es jetzt auch nicht mehr an, ein Canticum nur da zu vermuthen, wo der Dichter lyrische Rhythmen, wie Kretiker, Bacchien, Choriamben oder kurze wechselnde Kola statt langer sich gleichförmig

19) Die Zeugnisse, welche uns über den Vortrag der Pantomimen erhalten sind, lassen kaum einen Zweifel darüber, dass sich Livius in seiner Darstellung der Sache durch die Bühnenverhältnisse seiner Zeit beeinflussen liess. Wahrscheinlich hatte irgend ein Grammatiker, der ähnlich wie Sueton an der oben Anm. 1 angeführten Stelle den Zusammenhang der neuen Bühnenverhältnisse mit den alten darthun wollte, den Pantomimus auf die Cantica der alten Tragödie zurückgeführt. Es stimmen aber die Worte des Historikers ganz und gar zu der Schilderung, welche Lucian, de salt. 30 von der Entwicklung des Pantomimus gibt: *πάλαι μὲν γὰρ οἱ αἰτοὶ καὶ ἦδον καὶ ὠρχοῦντο· εἰτ' ἐπειδὴ κινουμένων τὸ ἄσθμα τὴν ᾠδὴν ἐτάραττον, ἄμεινον ἔδοξεν ἄλλους αἰτοῖς ἐπ' ἄδειν* womit man noch die Verbindungen von *acroamata et histriones* bei Sueton, Octavian 74 (vgl. Sueton, Nero 24 und oben Anm. 15) und die Worte *agentibus commilitonibus cum suis acroamatis* in der unlängst von Th. Mommsen im Hermes V, 303 ff besprochenen Inschrift der späten Kaiserzeit zusammenstelle. Dagegen hat Dziatzko neuerdings in seiner Ausgabe des Phormio S. 23 die Richtigkeit der Livianischen Notiz aus der Erwähnung des *cantor* an der bekannten Stelle des Horaz A. p. 155 *donec cantor vos plaudite dicat* zu erweisen gesucht. Aber wie ich oben S. 177 angedeutet, ward in der That die Exodos griechischer wie lateinischer Dramen gesungen, und scheint überdiess die Nachricht von dem Vortrag der Bucolica des Vergil durch Cantores (s. Vita Vergilii p. 60 in Suetoni rell. p. 60 ed. Reif.) darauf hinzuweisen, dass zu Horaz Zeiten *cantor* geradezu im Sinne von Schauspieler gebraucht wurde.

wiederholender Verse angewandt hat. Denn nicht blos würde man dann bei Terenz nur sehr wenige Cantica herausbringen, sondern sich auch in Widerspruch mit den Noten setzen, welche bezüglich der Art des Vortrags den einzelnen Scenen im Cod. vetus des Plautus vorge-
 setzt sind. Danach zählten nur die in Senaren geschriebenen Scenen zu den Diverbien; alle anderen, und namentlich auch alle, oder doch fast alle in trochäischen Septenaren gedichteten galten als Cantica. Die genaueren Nachweise hierüber hat Ritschl in der angeführten Abhandlung S. 39 erbracht und dabei gewiss mit Recht in den zwei Fällen, wo eine lyrische Scene mit D V, und in dem einem Fall, wo eine Senarscene mit C überschrieben ist, Versehen der Abschreiber angenommen.

Aber wenn nun auch sämtliche in Trimetern geschriebenen Scenen der römischen Komödien Diverbia hiessen, so ist auch damit die Frage über die Parakataloge der Trimeter noch nicht entschieden. Denn möglich wäre es ja, dass auch in jenen Scenen die Verse von der Flöte begleitet worden wären, und der Name *diverbium* sich nur darauf bezogen hätte, dass die Worte des Textes nicht gesungen, sondern gesprochen wurden. Für diese Meinung könnte man sogar die erhaltenen Didaskalien des Terenz geltend zu machen suchen. In den meisten derselben steht nämlich hinter der Angabe des Componisten und der Flötengattung das Wörtchen *tota* oder *totam*; so lesen wir in der Didaskalie des Phormio: *modos fecit Flaccus Claudii tibiis imparibus tota*, in der der Hecyra *modos fecit Flaccus Claudii tibiis Sarranis tota*, in der der Adelphi *modos fecit Flaccus Claudii tibiis Sarranis tota*, und in der des ambrosianischen Palimpsestes, welche Ritschl auf den Stichus des Plautus bezogen hat, *modos fecit Marcipor Oppii tibiis Sarranis totam*. Der alte Erklärer des Terenz, Donatus, hat zwar jenes *tota* zum folgenden Absatz der Didaskalie bezogen, wie aus seiner Umschreibung der Didaskalie der Andria hervorgeht: *modos fecit Flaccus Claudii filius tibiis paribus dextris et sinistris et est tota graeca edita M. Marcello et Sulpicio consulibus*. Aber es kann kein Zweifel sein, dass jenes *tota* vielmehr auf die Musikgattung bezogen werden muss, und dass die Worte *tibiis paribus tota* einen eigenen Absatz bilden, zu dem ein Verbum, wie *acta*

est, zu ergänzen ist²⁰⁾. Ist aber diese Interpretation allein zu billigen, so könnte man in jenem *tota* eine Bestätigung der Meinung finden, dass das ganze Stück, die *Cantica* so gut wie die *Diverbia*, von

20) Ueber die Didaskalien des Terenz sind in neuerer Zeit zwei Specialuntersuchungen erschienen, eine von W. Wilmanns, de didascalii Terentianis, als Inaugural-Dissertation zu Berlin 1864 ausgegeben, und eine zweite von Dziatzko, über die Terenzianischen Didaskalien, mitgetheilt im Rhein. Mus. Bd. XX. u. XXI. Ihnen verdanken wir vor allem die genaue Kenntniss des kritischen Apparats zu jenen Bühnenurkunden. Leider fehlt in den beiden Familien der Handschriften des Terenz die Didaskalie der *Andria*, so dass wir hier einzig auf die Paraphrase des Donatus angewiesen sind. In derselben steht nun allerdings: *modos fecit Flaccus Claudii filius tibiis paribus dextris et sinistris, et est tota graeca edita M. Marcello et Sulpicio consulibus*; aber in diesen Worten ist sicherlich nicht die ächte, ursprüngliche Form der Didaskalie erhalten. Denn gleich in der ersten Zeile ist zu *Claudii* fälschlich *filiius* statt *servus* ergänzt (s. Wilmanns S. 26) und hinter der Bemerkung über die musikalische Begleitung fehlt die Angabe, das wievielste Stück des Terenz die *Andria* war. Da überdiess das uns hier zunächst interessirende *tota* falsch bezogen ist, so habe ich bei der Frage über die Deutung jenes *tota* nur die fünf übrigen Stücke des Terenz berücksichtigt. In der ächten Didaskalie der *Andria* stand wahrscheinlich *tibiis paribus tota* oder *tibiis dextris tota* oder *tibiis paribus dextris tota*. Die Lesart *tibiis paribus dextris et sinistris tota* liesse sich höchstens so rechtfertigen, dass man das *tota* speciell auf *paribus* im Gegensatze zu einem möglichen *partim paribus, partim imparibus* bezöge.

Dass nun *tota* nicht mit Donat zum folgenden Absatz der Didaskalie, sondern zur Angabe der musikalischen Begleitung zu stellen ist, darin stimmen, so viel ich sehe, alle neueren Erklärer überein. Weniger ist die Bedeutung der Flötengattungen *tibiis paribus, tibiis imparibus, tibiis duabus dextris, tibiis Sarranis* aufgeklärt. Von vornherein sollte man am ehesten eine Angabe der Tonart erwarten, in welcher die Musik gesetzt war; denn nach den verschiedenen Tonarten waren wenigstens in alter Zeit die Flöten gestimmt; s. Athenäus XIV p. 631 E: *τὸ δὲ παλαιὸν ἦσαν ἴδιοι καθ' ἐκάστην ἀρμονίαν αὐλοὶ καὶ ἐκάστοις αὐλητῶν ἐπιχορον αὐλοὶ ἐκάστη ἀρμονίᾳ πρόσφοροι ἐν τοῖς ἀγῶσιν. Πρόνομος δ' ὁ Θηβαῖος πρῶτος ἤλησεν ἀπὸ τῶν αὐτῶν αὐλῶν πάσης ἀρμονίας*, vgl. Pausanias IX, 12, 4. Da nun ausserdem Donatus an zwei Stellen, in der Präfatia zum Eunuchen und zu den Brüdern, *tibiis dextris* mit *tibiis lydiis* aus alter Quelle, wie dieses schon die Schreibweise *ludis* statt *lydiis* zeigt, erklärt, so hat man in den Beiwörtern *dextris sinistris Sarranis* eine den Römern eigenthümliche Bezeichnung der verschiedenen Tonarten finden wollen. Gegen diese Annahme hat sich schon im vorigen Jahrhundert Burney, Musik der Alten, übersetzt von Eschenburg S. 186, und neuerdings Wilmanns ausgesprochen, und dieses mit gutem Recht. Denn wenn man auch annehmen wollte, dass die Römer als Halbbarbaren sich auf zwei in dem Unterschied der rechten und linken Flöte ausgeprägte Tonarten beschränkt hätten, so dürfte man doch unter keiner Bedingung eine ähnliche Beschränkung auch bei den Griechen annehmen, die gleichwohl, so gut wie die Römer, rechte und linke Flöten kannten und im Theater anwandten, wie schon aus dem Plural *λαβεῖ τὰ φρυσσάτηρια* Arist. Lys. 1242 und *τοὺς αὐλοὺς λαβῶν* Eccles. 891 hervorgeht; s. Wieseler, Advers. in Aesch. Prometh. et Aristoph. Av. p. 69. Sodann lebte jener Pronomos, der nach der angeführten Stelle des Athenäus die Kunst auf einer Flöte verschiedene Tonarten zu blasen erfand, schon zwei Jahrhunderte vor Plautus (s. Wieseler, Satyrspiel S. 20 f.), so dass man gewiss nicht mehr in der Blüthezeit des römischen Lustspiels verschiedene Flöten

dem Flötenspieler begleitet worden sei. Aber mehr als ein Einwurf steht einer solchen Deutung entgegen. Erstens würde man dann mit Recht fragen, welche Lunge denn ein Flötenspieler gehabt haben müsse, der die Ouverture, die Zwischenspiele, das Nachspiel und das ununterbrochene Accompagnement des ganzen Stückes habe ausführen können. Für die Schauspieler traf man nach Vitruv (Praef. lib. V) Vorsorge, dass sie in den Zwischenacten während der Chorgesänge ausruhen konnten, den Flötenspieler soll man so unbarmherzig angestrengt haben, dass man ihm während zwei bis drei Stunden keinen Augenblick Ruhe gönnte?²¹⁾ Sodann wäre es bei einer solchen Auffassung von *tota*

nach der Verschiedenheit der Tonart gebrauchte. Endlich ist ein *Concentus* aus einer lydisch und einer dorisch oder jonisch gestimmten Flöte ohnehin nicht leicht denkbar, völlig unwahrscheinlich aber bei den strengen Gegensätzen, welche sich in den antiken Melodien an die Unterschiede der verschiedenen Tonarten knüpften. Ich nehme daher mit Wilmanns an, dass eine rechte Flöte durchaus nicht immer lydisch gestimmt sein musste, und dass jene Notiz des Donat *tibiis dextris i. e. lydiis* entweder aus einer vollständigeren Didaskalie stammt, in der neben der Flötergattung auch noch die Tonart angemerkt war, oder von einem Musikkenner herrührt, der aus Erfahrung wusste, dass die rechten Flöten mit ihrer tiefen Tonlage sich am meisten für die in lydischer Melodie gesetzten Musikstücke eignete. Die ungleichen Flöten, *tibiae impares*, aber spielten keine zwei verschiedenen Tonarten, sondern dasselbe Melos in einer höheren und einer tieferen Oktave. Dass nämlich die rechte Flöte die tieferen, die linke die höheren Töne desselben Melos spielte, ersieht man aus Varro, *de re rust.* I, 2: *dextra tibia alia quam sinistra, ita tamen ut sit quodam modo coniuncta, quod est altera eiusdem carminis incentiva, altera succentiva*, bestimmter noch aus Apuleius, *Florid.* I, 3, 9: *Hyagnis primus duas tibias uno spiritu animavit, primus laevis et dextris foraminibus, acuto tinnitu, gravi bombo concentum miscuit*. Dass aber die in dem Intervall einer Octave sich bewegende Symphonie bei den Alten nicht bloss als die schönste gepriesen wurde, sondern auch bei dem von Instrumenten begleiteten Gesang allein in Anwendung kam, darüber klärt uns das 19. Buch der Aristotelischen Probleme auf; siehe insbesondere c. 18: *διὰ τί ἡ διὰ πασῶν συμφωνία ζῆδεται μόνη;* u. c. 16: *διὰ τί ἡδίων τὸ ἀντίφωνον τοῦ συμφώνου; ἢ ὅτι μᾶλλον διὰδύλον γίνεται τὸ συμφωνεῖν ἢ ὅταν πρὸς τὴν συμφωνίαν ἄδῃ; ἀνάγκη γὰρ τὴν ἑτέραν ὁμοφωνεῖν, ὥστε δύο πρὸς μίαν φωνὴν γινόμεναι ἀφανίζουσι τὴν ἑτέραν.*

Mit den ungleichen Flöten also wurde eine gewisse Symphonie erzeugt, mit den gleichen wurde bloß der Ton verstärkt, etwas was besonders in dem antiken Theater am Platze war, wo das ganze Orchester nur aus einem einzigen Manne bestand, der Zuschauerraum aber meist ausgedehnter als heutzutage war. Die Deutung aber, welche Diomedes p. 492 K der Doppelflöte gibt: *sed quod „paribus tibiis“ vel „imparibus“ invenimus scriptum, hoc significat, quod si quando monodio agebat, unam tibiam inflabat, si quando synodio, utrasque*, kann schwerlich für die Komödien des Plautus und Terenz Geltung haben, da in ihnen kein Chor vorkam und der Wechselgesänge kein Stück entbehrte.

21) Dabei setze ich voraus, dass nur ein Flötenbläser bei Aufführung eines Stückes thätig war. Für die römische Komödie liegt dafür der Beweis in den erhaltenen Didaskalien. Denn diese

ganz und gar unerklärlich, warum dieser Zusatz in der Didaskalie zweier Stücke, des Hautontimorumenos und des Eunuchen, fehlt. Denn aus der Anlage und der Form dieser Stücke selbst kann das Fehlen von *tota* nicht erklärt werden, da dieselben in allen wesentlichen Punkten mit den übrigen Komödien des Terenz übereinstimmen und insbesondere gerade so wie jene aus Trimetern und Tetrametern bestehen. Aber die musikalische Begleitung der beiden Stücke zeigte nach den Didaskalien eine erhebliche Abweichung, die uns eine völlig genügende Erklärung jenes *tota* an die Hand gibt. Die Musik im Hautontimorumenos war nämlich nicht in allen Theilen des Stückes die gleiche, sondern wurde, um gleich die Worte der Didaskalie zu gebrauchen, *primum tibiis imparibus, deinde duabus dextris* ausgeführt. Zum Eunuchen merkt zwar die Didaskalie, wie sie in den Handschriften steht, nur eine Art von Flöten, *tibiis duabus dextris*, an, aber bei Donatus steht die Angabe *modulante Flacco Claudio tibiis dextra et sinistra* und ich zweifle nicht, dass dieselbe eine Spur des Richtigen enthält, und auf *tibiis paribus et dextris et sinistris* oder *tibiis dextris et sinistris* zurückzuführen ist; vgl. *Wilmanns, de didascaliiis Terentianis p. 44, sqq.* Jedenfalls muss das *tota* der vier Didaskalien darauf bezogen werden, dass in dem ganzen Stück die gleiche Flötengattung zur Anwendung kam.

sprechen durchweg nur von einem einzigen, der die Musik zu den einzelnen Stücken gemacht habe, dieser eine war aber ein Sklave, so dass man in ihm nicht das Haupt einer ganzen Musikbande oder den bloß mit der Composition, nicht auch mit der Execution der Musikstücke betrauten Künstler vermuthen darf. Noch bestimmter aber ist für die Aufführung der griechischen Dramen nach dem Jahr 297 v. Chr., oder dem Stiftungstag der delphischen Soterien, die Verwendung von nur je einem Auleten durch die delphischen Inschriften bei Wescher—Foucart, Inscr. de Delphes n. 3—6 (s. oben S. 181) bezeugt. Doch waren damals wahrscheinlich schon die Chorgesänge aus den Tragödien und Komödien verschwunden, da es mindestens zweifelhaft ist, ob die in denselben Inschriften angeführten Knaben- und Männerchöre mit der Aufführung der Dramen etwas zu thun hatten. Dafür haben wir aber ein anderes Zeugniß in dem Scholion zu den Wespen v. 580 „ἔθρος ἦν ἐν ταῖς ἐξόδοις τῶν τῆς τραγωδίας χορικῶν προσώπων προηγείσθαι αὐλητῆν, ὥστε αὐλοῦντα προέμπευ“, dass auch dem Chor nur ein Aulet vorauszog; vgl. Wieseler, Satyrspiel S. 42 ff. Wenn hingegen in den Vögeln des Aristophanes vier Vögel als Musikanten auftraten, wie Wieseler, Advers. ad Aesch. et Prom. p. 37 sqq. wahrscheinlich gemacht hat, so war dieses eben eine Ausnahme von der Regel. In den erwähnten delphischen Inschriften ist zweimal (n. 4 u. 5) einem komischen Chor von 7 Chöreuten 1 Aulete zugewiesen, und folgen einmal (n. 3) auf das Verzeichniß der *παῖδες χορευταί* oder *ἄνδρες χορευταί* die Namen 2 Auleten, während sonst den Chören von Knaben und Männern keine eigenen Flötenspieler beigegeben sind.

Für die Ausdehnung der Parakataloge auf die Senarscenen beweist also jenes *tota* der Didaskalien nichts. Aber vielleicht führt uns der Unterschied zwischen der Art, mit der Donat die *Cantica* des Terenz bezeichnet fand, und derjenigen, mit der sie im *Cod. vetus* des Plautus thatsächlich bezeichnet sind, in unserer Untersuchung dem Ziele näher. Donat nämlich bemerkt in der Einleitung zu den Brüdern folgendes über die den Scenen vorgesetzten Zeichen: *modulata est autem tibiis dextris . . . saepe tamen mutatis per scenam modis cantata, quod significat titulus scenae habens subiectas personis litteras M. M. C.* Dagegen steht in den Plautushandschriften über den Scenen, welche zu den *Canticis* zählten, nur ein einfaches C. Ritschl wirft deshalb die Frage auf, wie diese Abweichung zu erklären sei, und kommt dabei zu folgendem Schluss: „es bleibt nichts übrig als zu erkennen und anzuerkennen, dass der Bericht des Donatus sachlich unvollständig ist, dass wir in ihm ein nachlässig gemachtes Excerpt vor uns haben. Er geht mit einem Sprunge von den *cantica saepe mutatis modis*“ = *M. M. C.* zu den „*diverbia*“ = *DV.* über, und lässt die dazwischen liegende Stufe, die „*cantica non mutatis*“ oder wenigstens „*non saepe mutatis modis*“ = *C.* ganz aus. So tritt also die Terenzische Semeiosis nicht in Widerspruch mit der Plautinischen, sondern erscheint nur weiter ausgebildet durch eine neue Unterabtheilung. Während die Plautinische sich begnügte nur musikalischen und nicht musikalischen Vortrag gegenüber zu stellen, fand es jene angemessen innerhalb der musikalischen die zwei Arten zu unterscheiden, die wir oben melodramatisch und recitativisch benennen durften, und die so fühlbare Ungleichartigkeit der Septenarscenen und der wirklich lyrischen Scenen auch durch zwei gesonderte Zeichen zu markiren.“

Ohne vorerst Stellung zu dieser Annahme zu nehmen, will ich zuvor auseinandersetzen weshalb ich überhaupt die bezeichneten Unterschiede zwischen der Terenzianischen und Plautinischen Semeiosis in die Untersuchung über die Parakataloge der Trimeter herangezogen habe. Es steht nämlich ein anderer, scheinbar einfacherer Weg zur Deutung der drei Zeichen *M. M. C.* offen, nämlich der, dass die Erklärer des Terenz geradeso wie die des Plautus nur die zwei Unterschiede von *Canticum* und *Diverbium* kannten, die gesungenen Partien aber deshalb als *cantica mutatis modis* bezeichneten, weil

auch die *diverbia* von der Flöte *accompagnirt* wurden, nur nicht *modis mutatis*, sondern *modis simplicibus sive non mutatis*. Aber wiederum träte uns dann die Frage entgegen, wie denn ein solches ununterbrochenes, stundenlanges Blasen einem einzigen Flötenspieler habe zugemuthet werden können. Sodann wäre es doch eine wunderliche Grille des Musikers gewesen, wenn er bei der Wiederholung von Septenaren die Musik gewechselt hätte, bei der Wiederholung von Senaren aber nicht. Jedenfalls müsste man dann Anzeichen jenes Unterschiedes in dem Text der Septenarscenen, etwa in der in bestimmten Zwischenräumen wiederkehrenden Interpunction und in der Responcion der einzelnen Abschnitte erwarten müssen. Nun können wir zwar, wie wir weiter unten darthun werden, derartige Marksteine des Periodenbaues in griechischen Tetrametern nachweisen, haben solche aber bei Plautus und Terenz vergebens aufzudecken gesucht. Endlich liesse sich, und wir kommen damit zur Hauptsache, ein Gegensatz von „*canticum mutatis modis et tibicinis et cantoris cantatum*“ und von „*diverbium modis tibicinis non mutatis pronuntiatum*“ nur dann denken, wenn die als *Cantica* bezeichneten Scenen alle wirklich gesungen worden seien. Dem ist nun aber entschieden nicht so, wie wir bestimmt an der Hand des Dichters selbst beweisen können.

Die Ausdrücke für Gesang, Singen, Tanzen, welche sich in lyrischen Partien griechischer Dramatiker so häufig finden, begegnen uns bei Terenz gar nicht, bei Plautus nur selten und nie in Scenen mit fortlaufenden trochäischen Septenaren. Durchweg vielmehr beziehen sich dieselben entweder auf lyrische Masse des päonischen Rhythmus, wie im *Curculio* v. 145:

*PH. quid si adeam ad foris atque occentem? PA. si lubet
neque votó neque iubeo,*

quándo ego te video inmutatis moribus esse, ere, atque ingenio.

PH. Péssuli, heus péssuli, vós salutó lubens etc.

und im *Pseudulus* v. 1272:

sed postquam exurréxi, oránt med ut sáltem:

ad hunc me modum illi intulí satis facéte.

oder auf freier gestaltete wechselreiche Verse des diplasischen Taktgeschlechtes, wie im *Stichus* v. 760:

lépidam et suavem cántionem aliquam óccipito cinaédicum.

v. 768:

cedo cántionem véteri pro vinó novam.

qui iónicus aut cinaédicust, qui hoc tále facere póssit?

In der Casina IV, 3:

*OL. áge tibicen, dum íllam educunt húc novam nuptám foras,
suávi cantu cóncelebra omnem hanc pláteam hymenaeó, ío
hymén hymenaeae! ío hymen!*

ST. quíd agís, mea salús? OL. esurio hercle átque adeo haud sitió minus²²⁾.

*ST. át ego amo. OL. at ego mehércele, nihili fácio amore sí peris.
míhi inanítate iamdudum íntestina múrmurant.*

*ST. nám quíd illaec nunc támdiú íntus rémoratur remelígines?
quási ob industriám quanto ego plus própero, tanto illaéc minus.*

OL. quíd etiam sí occéntem hymenaeum sítque fausta hymnódia.

ST. cénseo, et ego te ádiutabo in núptiis commúnibus,

OL. hymén hymenaeae! ío hymen!

*ST. péríi, hercle, ego mísér; dirumpi cántando hymenaeúm licet,
ílló morbo, quó dirumpi cúpío, non est cópia,*

beziehen sich die Worte *cantare, occentare, hymnodia* zunächst nur auf den Hochzeitsgesang *hymen hymenaeae! io hymen*. Gar nicht auf die Vortragsweise, sondern auf die sprichwörtliche Redensart scheint sich *cantare* an einer anderen Stelle der Casina III, 1, 9 zu beziehen:

séd facitodum ménte praeco vórsus quos cantát colas:

cúm cibo suo quíquí facito ut véniant, quasi eant Sútrium.

22) Ich habe *minus* nach *sitio* und *me* vor *hercle* nach einem mir freundlichst mitgetheilten Vorschlag A. Spengels eingesetzt. Derselbe schlägt im 5. Vers statt des handschriftlichen *tibi amor pericli* vor: *tibi amor si perit*, und schreibt im 2. und 3. Vers:

pláteam hymen, euoi hymen

hymén hymen, euoi hymen.

unter Berufung auf Ovid, *Ars* I, 563:

pars hymenaeae canunt, pars clamat Euion euoi.

Im 9. Vers, der erst durch den Ambrosianus seine Ergänzung erhielt, habe ich die Lücke der Handschrift mit *fausta hymnodia* ergänzt, während Geppert ein nichtssagendes *pulera* einsetzt.

An der zweiten Stelle der Casina war es mir unmöglich eine sichere Emendation der verderbten handschriftlichen Lesart *merui a per vorsus quos cantat* zu finden; mein Vorschlag stützt sich auf die Vermuthung, dass *per vorsus* aus *pco vorsus* verderbt sei.

Während so die lateinischen Komiker nur äusserst selten ihren Schauspielern die Worte Singen oder Tanzen in den Mund legen, gebrauchen sie von dem Vortrag der Szenen, welche entweder wirklich in den Handschriften das Vorzeichen C (*canticum*) haben, oder doch dasselbe nach Analogie der handschriftlich gesicherten Beispiele haben müssten, ganz gewöhnlich solche Verba, welche das Sprechen der Umgangssprache bezeichnen; und zwar findet sich unter jenen Ausdrücken nicht bloss das vieldeutige, auch von lyrischen Dichtern nicht gemiedene *dicere*, sondern auch *loqui* mit seinen Compositis *conloqui adloqui proloqui*, ferner *spondes*, *sermonem caedere* und ähnliche. Die Belege hiefür sind so zahlreich, und so über alle Stücke zerstreut, dass ich mich der Mühe überheben kann durch Zusammenstellung der Beispiele die Wahrheit des Gesagten zu erhärten. Ich greife desshalb nur aufs Gerathewohl zwei Szenen heraus, die zweite Scene im fünften Act des *Trinummus*, welche aus 50 trochäischen Septenaren besteht und im *Cod. Vetus* als *Canticum* bezeichnet ist, und die zweite Scene im fünften Act der *Andria*, in deren Darstellung auf einer Marmorplatte des Museo Bourbonico der Flötenbläser nicht fehlt. In der ersten steht *me nominat* v. 1134, *conloqui* v. 1135. 1150, *loqui* v. 1136, *dicere* v. 1137, *sermonem interrumpere* v. 1149, *salutat* v. 1152, *spondeo* v. 1158 ff., in der zweiten *impero* v. 842, *adloqui* v. 845, *respondes* v. 849, *dixisti* v. 852, 858, *inquam* v. 862. Daraus folgt nun aber, dass die *Cantica* der römischen Komödie, wenn nicht alle, so doch zum grössten Theil auch in Bezug auf den Vortrag nicht den griechischen $\phi\delta\alpha\iota$ gleichzustellen, sondern in das Gebiet der Parakataloge zu verweisen sind. Ist aber dieses der Fall, dann bleibt für die in Trimetern geschriebenen *Diverbia* keine andere als die jeder musikalischen Begleitung entbehrende Vortragsweise übrig²³).

23) Daraus erklärt sich auch vollständig die Richtigkeit des oben berührten Ausspruchs des Grammatikers Diomedes p. 490 K., dass die *Cantica* in den römischen Dramen einen grösseren Umfang als in den griechischen einnehmen. Denn die Zahl der Trimeter in den Stücken des Plautus und Terenz ist unverhältnissmässig kleiner als in denen des Sophokles und Aristophanes. In der *Andria* des Terenz z. B. sind unter 981 Versen nur 416 jambische Trimeter, und davon gehören mehrere, da sie, was eine specielle Eigenthümlichkeit des Terenz ist, mitten unter Tetrametern stehen, noch zu den *Cantica*. Im *Stichus* des Plautus stellt sich das Verhältniss der *Diverbia* zu den *Cantica* noch ungünstiger für die ersteren, indem der ganze 4. Act und ausser der *Exodos* auch noch der Eingang des Stückes in Versen geschrieben ist, welche Ge-

Nur beiläufig bemerke ich, ohne einen neuen Beweis für den ohnehin genügend bewiesenen Satz beibringen zu wollen, dass zu demselben sehr hübsch die Composition der letzten Scene des Stichus stimmt. Dieselbe gehört wie alle Schlusscenen des Plautus und Terenz zu den gesungenen Partien²⁴⁾ und ist im Cod. vetus ausdrücklich als Canticum bezeichnet. In Uebereinstimmung damit ist sie bis auf einen kleinen Theil in Tetrametern geschrieben; aber auch jene kleine Ausnahme bestätigt hübsch unsere Auffassung. Zur Feier der glücklichen Rückkunft der Herren will sich auch die Dienerschaft einen guten Tag anthun. Die Slaven, Stichus und Sagarinus, haben sich bereits zum lustigen Festgelage zusammengefunden; endlich tritt auch ihr Schatz, Stephanion, gewaschen und geputzt mit schmeichelnder Rede ein und lässt sich zwischen den beiden Liebhabern nieder; Stichus, ausser sich vor Lust, heisst das schöne Mädchen tanzen; Stephanion weigert sich nicht, befiehlt aber zuerst dem Flötenbläser einen Schluck zu reichen. Bis dahin bewegt sich die Rede in lauter Tetrametern. Während nun aber der Flötenbläser den Becher nimmt und ihn an den Mund setzt, schlagen plötzlich die trochäischen Tetrameter in jam-

sang und musikalische Begleitung voraussetzen. Insbesondere verdient noch hervorgehoben zu werden, dass sämtliche Stücke des Plautus und Terenz mit einem Canticum abschliessen, während bereits bei Euripides in den meisten Stücken das alte μέλος ἐξόδιον entweder ganz, wie im Kyklops, weggefallen, oder durch formelhaft wiederholte, mit der Handlung des Stückes nur lose zusammenhängende Anapäste, wie:

ὦ μέγα σεμνή Νίκη, τὸν ἐμὸν
βίωτον κατέχοις
καὶ μὴ λήγοις στεφανοῦσα.

oder:

Πολλῶν ταμίης Ζεὺς ἐν Ὀλύμπῳ,
πολλὰ δ' ἀέλπτως κραινοῦσι θεοί,
καὶ τὰ δοκηθέντ' οὐκ ἐτελέσθη,
τῶν δ' ἀδοκῆτων πόρον ἦνρε θεός·
τοιόνδ' ἀπέβη τόδε πρᾶγμα.

ersetzt worden ist.

24) Es ist gewiss nicht zufällig, dass kein Stück des Plautus oder Terenz, von dem zweiten Ausgang der Andria und dem ersten des Pönulus abgesehen, mit einer in Trimetern geschriebenen Scene schliesst; das weist eben darauf hin, dass auch das römische Drama mit einem Canticum endigte. Es war aber diese Sitte von der griechischen Bühne herübergenommen worden, in welcher der Abzug (ἐξόδος) des Chors so gut wie sein Einzug (πάροδος) das Aufspielen eines Musikstückes erheischte, damit nach dessen Takten der Marsch der aus 12—24 Mann bestehende Rotte sich regeln konnte; siehe Suidas: ἐξόδιον νόμοι αὐλοκοί, δι' ὧν ἐξήεσαν οἱ

bische Trimeter (762—68) um. Der Wiederbeginn der Tetrameter aber wird eingeleitet mit der Aufforderung an den Tibicen wieder die Flöte zu nehmen und ein neues Stück aufzuspielen:

age, iam infla buccas: nunc iam aliquid suaviter.
cedo cationem veteri pro vino novam.

Die Erklärung also, dass die *modi mutati cantici* der Terenzianischen Semeiosis im Gegensatz zu dem einfachen Accompagnement der in Trimetern geschriebenen Diverbien stehe, muss entschieden zurückgewiesen werden. Deshalb kann ich aber doch Ritschl's Annahme noch nicht beitreten, zumal gerade im Terenz, bei dem sich nur drei Cantica in lyrischen Versmassen (Andr. III, 2. IV, 1, Ad. IV, 4) finden, am wenigsten Grund zur Unterscheidung einer doppelten Art von Cantica vorlag. Da überdiess, was Ritschl's Scharfsinn nicht entgangen ist, ein Canticum mit wechselnder Melodie mit C. M. M. und nicht mit M. M. C. hätte bezeichnet werden müssen, so sind wir, denke ich, berechtigt, von Donats Versuch jene Zeichen zu deuten, ganz abzusehen und einen neuen selbstständigen Weg der Erklärung zu suchen. Dann aber werden wir am ehesten in M. M. C. die drei Anfangsbuchstaben

χοροὶ καὶ οἱ ἀληταὶ οὕτω κρατινὸς „τοὺς ἐξοδίους ὑμῖν ἴν' αὐτῶ τοὺς νόμους“ vgl. Pollux IV, 108 u. schol. ad Arist. Vesp. 270. Erst bei Seneka finden wir eine durchgängige Abweichung von jenem alten Herkommen, indem seine sämtlichen Tragödien mit Trimeterscenen abschliessen, so dass der Chor, wenn die Stücke zur Aufführung gelangt wären, ohne musikalische Begleitung hätte abziehen müssen. Es ist dieser Abfall von der alten Uebung auffällig bei einem Dichter der sonst so pedantisch auch in scenischen Dingen, wie in der Verwendung von nur 3 Schauspielern (s. H. Weil in Revue archéol. 1865, I, 21—35) seine griechischen Originale copirte. Hingegen sind, was meines Wissens noch nicht bemerkt worden, die Verfasser der beiden dem Seneka fälschlich beigelegten Tragödien, des Hercules Oetaeus und der Octavia, zur alten Weise zurückgekehrt und haben den Schluss ihrer Tragödien in Anapästien geschrieben. Bezüglich des doppelten Ausgangs des Pönulus und der Andria aber verdient die unlängst von A. Spengel in den Sitzb. d. b. Akad. v. J. 1873 S. 620 f. etwas rasch entschiedene Frage, welcher von den beiden Ausgängen vom Dichter selbst herrühre und früher geschrieben sei, doch auch noch nach den eben hier in Anregung gebrachten Gesichtspunkten geprüft zu werden.

Schliesslich lässt sich aus der gegebenen Darstellung auch erklären, wesshalb Horaz in der A. p. v. 155

sessuri donec cantor „vos plautite“ dicat

das Wort *cantor* gebrauchte. Er that das gewiss nicht, weil er, wie Wolff, de canticis in rom. fab. scen. p. 18 meinte, den gesticulirenden Schauspieler von dem recitirenden Sänger unterscheiden wollte, sondern entweder weil in seiner Zeit der Schauspieler überhaupt a potiore parte officii den Namen cantor führte (s. G. Hermann Opusc. I. 302) oder weil in der That die Schlusscene und somit auch jenes „plaudite“ gesungen zu werden pflegte.

von *modi musici cantici* erkennen. Sei aber dem wie ihm wolle, jedenfalls hat unsere Untersuchung das doppelte Resultat ergeben, erstens, dass nicht alle Theile einer römischen Komödie von Flötenmusik begleitet waren, und zweitens, dass die Lateiner mit Canticum auch eine nicht gesungene, sondern nur parakatalogisch unter Flötenbegleitung gesprochene Partie²⁵⁾ bezeichneten.

Vortrag der
Trimeter im
griechischen
Drama.

Wie stand nun aber die Sache bei den Griechen? Wichen in dieser Beziehung die Römer von ihren Originalen ab, denen sie sich sonst so eng und slavisch anschlossen, oder haben sie auch hier ihre Lehrmeister treu copirt? Von vornherein wird jeder das letztere für wahrscheinlich halten: haben also die römischen Schauspieler die Trimeter ohne musikalische Begleitung einfach gesprochen, so hat es alle Wahrscheinlichkeit, dass das Gleiche auch in Athen der Fall war. Was wir aber so von vornherein vermuthen, das erhält auch seine Bestätigung durch specielle Zeugnisse. Vor allem muss ich in dieser Beziehung

- 25) Nach dem lateinischen Sprachgebrauch müsste man auch die in Tetrametern und anapästischen Systemen geschriebenen Scenen griechischer Dramen als *μέλη* oder *ὠδαί* bezeichnen. Die Griechen haben aber, wie schon die Gegenüberstellung von *ὠδή* und *ἐπίρημα* zeigt, die Bezeichnung Gesang auf die in lyrischen Versmassen gedichteten, mit reicher Modulation vorgetragenen Partien beschränkt. Belehrend sind in dieser Beziehung zwei Stellen des Aristophanes, wo der Dichter das Verbum *ᾄδειν* von lyrischen Gesängen im Gegensatz zu den parakatalogisch vorgetragenen Tetrametern gebraucht. Die eine Stelle steht in den Wespen v. 270 ff.:

ἀλλά μοι δοκεῖ σιάντας ἐνθάδ', ὦνδρες,
ᾄδοντας αὐτὸν ἐκκαλεῖν, ἦν τί πως ἀκούσας
τοῦμοῦ μέλους ὑφ' ἡθονῆς ἐρπύζει θύραζε.
τί ποτ' οὐ πρὸ θυρῶν
φαίνετ' ἄρ' ἡμῖν ὁ γέρον
οὐδ' ὑπακοίει;

Hier beginnt das *ᾄδειν* und das *μέλος* erst mit dem Kolon *τί ποτ' οὐ πρὸ θυρῶν*, die vorausgehenden Tetrametern wurden also nicht gesungen, wenigstens nicht förmlich gesungen und galten nicht als Canticum.

Die zweite Stelle steht am Schluss der Ecclesiazusen v. 1153 ff.:

ἐπέσομαι μέλος τι μελλοδειπνικόν
σμικρὸν δ' ὑποθέσθαι τοῖς κραιταῖσι βούλομαι.

Auch hier beginnt das angesagte Melos erst unten mit lyrischen Kolen unter kretischer Tanzbewegung; die vorausgehenden trochäischen Tetrameter, in denen der Chor die Richter zum gerechten und einsichtsvollem Urtheil ermahnt (*ὑποτίθεται*), sollten also kein *μέλος* sein und auch nicht förmlich gesungen werden. Mit diesem Sprachgebrauch des Aristophanes stimmt auch Heliodor, wenn er zu den anapästischen Tetrametern in den Wolken v. 476 f. bemerkt: *ἐν ἐκθέσει δίστιχον ἀναπαιστικὸν τετραμέτρον· εἴωθε γὰρ μετὰ τὸ ᾄσαι ἐπάγειν δίστιχον.*

nochmals auf die bereits oben S. 165 angezogene Stelle in Xenophons Gastmahl zurückkommen. Xenophon oder vielmehr Hermogenes sagt dort, der Schauspieler Nikostratos habe die Tetrameter zur Flöte gesprochen: warum nennt er aber die Tetrameter und nicht die doch viel häufiger vorkommenden Trimeter? offenbar aus keinem anderen Grunde, als weil eine solche Parakataloge bei den Trimetern nicht vorkam.

Bei unbefangener Betrachtung wird hiemit jeder die Frage über die Ausdehnung der Parakataloge im griechischen Drama der Hauptsache nach für entschieden halten. Höchstens könnte es einem einfallen, einen Unterschied zwischen der Zeit des Xenophon oder Nikostratos und der unmittelbar vorausgehenden Zeit aufzustellen. Aber es wäre doch höchst auffällig, wenn in einem solchen Falle Aristoteles in dem Bericht über die allmähliche Entwicklung der Tragödie (poet. c. 4) einer so bedeutungsvollen Umgestaltung nicht gedacht hätte. Der formale Charakter aber der Tragödien des Aeschylus einerseits und der des Sophokles und Euripides andererseits rechtfertigt die Annahme einer so totalen Aenderung im Vortrag der Trimeter keineswegs. Denn mag man auch bei Aeschylus mehr Anzeichen des symmetrischen Baues der Dialogpartien nachweisen können, fehlen thun dieselben auch bei Sophokles und Euripides nicht, und den gleichlangen Reden der Boten in den Sieben des Aeschylus, deren völlige Gleichheit obendrein erst mit ziemlich gewaltsamen Mitteln hergestellt werden muss, stellt sich die ähnliche Gleichheit der Reden des Eteokles und Polynikes in den Phönissen des Euripides (v. 469—96 = 499—525) zur Seite.

Aber wir sind auch bezüglich der Griechen gar nicht bloß auf jenes Zeugniß des Xenophon angewiesen; wenigstens für die Komödie ist uns das Gleiche durch eine Stelle des Aristophanes selbst bezeugt. In den Fröschen v. 1304 ff. läßt nämlich der Dichter den Aeschylus, bevor er das wunderliche Quodlibet Euripideischer Gesangsstellen vorträgt, sagen:

*ἐνεγκάτω τις τὸ λύριον καίτοι τί δει
λύρας ἐπὶ τοῦτον; ποῦ ἴσθιν ἢ τοῖς ὀστράκοις
αὕτη χροτοῦσα; δεῦρο, Μοῦσ' Εὐριπίδου,
πρὸς ἥπερ ἐπιτήδεια τάδ' ἔστ' ἄδειν μέλη.*

Aechylus verlangt also die Lyra, um sich selbst beim Singen der nachfolgenden Verse zu begleiten, folglich hatte er bei den vorausgehenden Versen — und diese sind jambische Trimeter — keine Lyra in der Hand und sprach dieselben ohne musikalische Begleitung. Aber diesen Trimetern gehen wieder Verse aus Chorgesängen voraus, die doch sicher gesungen und unter musikalischer Begleitung gesungen wurden, ohne dass auch dort der Schauspieler sich eine Lyra reichen liesse. Also, könnte einer schliessen, darf auch bei den Trimetern daraus, dass eines begleitenden Instrumentes keine Erwähnung geschieht, die reine Declamation derselben nicht gefolgert werden. Ein solcher Schluss wäre aber von vornherein, weil allzu spitzfindig, wenig haltbar; denn wir werden doch dem Dichter nicht zumuthen, dass er, so oft er eine Partie gesungen wissen will, des begleitenden Instrumentes Erwähnung thue; aber wenn ein Schauspieler mitten in seiner Rolle nach einer Lyra verlangt, um sich in seinem Gesang zu unterstützen, so hat er die unmittelbar vorausgehende Partie sicher ohne ein begleitendes Instrument vorgetragen. Zum Ueberfluss ist uns aber auch noch überliefert, dass auch das erste Potpourri von Chorversen unter Begleitung nicht zwar einer Lyra, wohl aber einer Flöte vorgetragen wurde, denn zu dem ersten Vers jenes Potpourri

Φθιώτ' Ἀχιλεῦ, τί ποτ' ἀνδροδάκτιον ἀκούων

ist uns in den Scholien die alte scenische Notiz erhalten: *διαύμιον προσαυλιῆ τις.*

Dass aber in gleicher Weise auch die Trimeter der Tragödie des musikalischen Elementes entbehrten, dafür spricht die Darstellung des Aristoteles in der Poetik. Im sechsten Capital gibt er nämlich von der Tragödie folgende Definition: „*ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἠδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις,* und bestimmt dann gleich nachher den letzten Absatz dahin: *τὸ δὲ χωρὶς τοῖς εἵδεσι τὸ διὰ μέτρων ἔνια μόνον περαινέσθαι καὶ πάλιν ἕτερα διὰ μέλους.* Damit stimmt aber auch das überein, was am Schluss des zweiten Capitels über den Unterschied von Dithyrambos und Nomos einerseits, und Tragödie und Komödie anderseits bemerkt ist: *εἰσὶ δὲ τινες, αἱ πᾶσι χρωῶνται τοῖς εἰρημένοις, λέγω δὲ οἷον ἑνθυμῶ καὶ μέλει καὶ μέτρῳ, ὥσπερ ἢ τε τῶν διθυράμβων ποιήσεις*

καὶ ἡ τῶν νόμων καὶ ἡ τε τραγῳδία καὶ ἡ κωμῳδία διαφέρουσι δὲ, ὅτι αἱ μὲν ἅμα πᾶσιν, αἱ δὲ κατὰ μέρος. In der Tragödie war also auch die Rede versüsst durch Rhythmus, der seinen Ausdruck und zugleich seine Begränzung in Versen oder Metren (Trimetern, Tetrametern, Hexametern) fand, und durch Melodie, welche sich in musikalischen Gliedern (*κῶλα*) und Perioden (*περίοδοι*) aufbaute. Aber Metra und Melos fanden sich im Nomos, dessen Hexametern zugleich eine Melodie unterlegt war, zusammen, nicht so auch in der Tragödie, deren Theile sich so in jene zwei Mittel der Redeverschönerung theilten, dass die einen, die Stasima, Monodien und Kommoi, nur das Melos, die andern, der Prolog und die Episodien, nur das Metron sich aneigneten.

Dass also die Trimeter der Tragödie einfach, ohne musikalische Begleitung declamirt wurden, sagt Aristoteles wenn auch nicht mit dürren Worten, so doch immerhin deutlich genug. Auffällig bleibt dabei nur, dass Aristoteles dann des Gebietes der Parakataloge gar nicht gedenkt. Vielleicht hängt dieses damit zusammen, dass damals die Parakataloge von der griechischen Bühne so gut wie verschwunden war und höchstens nur noch bei den Chorgesängen und Monodien als Ersatz für den vollen Gesang eine Stelle hatte, worauf auch, wie wir oben S. 165 andeuteten, das Imperfect *κατέλεγεν* im Berichte des Xenophon hinweist.

Mit unseren Beweisen sind wir hiermit zu Ende; in einer so dunklen Sache aber, wie die Vortragsweise der antiken Dramen, ist es erlaubt, ja sogar geboten, die Lücken der Ueberlieferung durch Combinationen zu ergänzen, welche aus dem Gebiet des strengen Beweises in das der freien Phantasie hinüberstreifen. Mit Hülfe solcher Combinationen also will ich auf Grund der gesicherten Thatsachen ein Bild von der Entwicklung des Gesangs und der Parakataloge im antiken Drama zu entwerfen versuchen.

Das griechische Drama, die Tragödie wie Komödie, war aus lyrischen Elementen hervorgegangen, und hatte daher anfangs den Charakter eines Singspieles. Ausgesprochen wurde dieses in der Bezeichnung der neuen Dichtungsarten mit *τραγῳδία*, *κωμῳδία*, welche ebenso wie die der verwandten Hilarodie und Magodie (s. Athen. XIV p. 620 f.) auf Gesang hinweist, während der Name der erst später in der alexan-

drinischen Zeit aufgekommenen Kinädologie einen rein declamatorischen Vortrag voraussetzt. Je weiter sich aber das Drama von seinem Ursprunge entfernte, desto mehr schränkte es auch das lyrische und musikalische Element ein. Zunächst gesellte sich zu dem eigentlichen Gesang die Parakataloge. Wie nämlich einst Archilochus nicht direct vom Gesang zur Declamation übergegangen war, sondern auch den gesprochenen Theil seiner Jamben noch mit einem Saiteninstrument begleitet hatte, so begann man auch im Drama die den melischen Versmassen beigesellten Tetrameter parakatalogisch vorzutragen. In einzelnen Stücken des Epicharmus also, welche aus lauter Tetrametern bestanden, war von einem einfachen Sprechen ohne musikalische Begleitung noch keine Rede. Auch in Attika bildeten so lange μέλος und παρακαταλογή die einzigen Theile der Tragödie und Komödie, als der Dialog in Tetrametern geschrieben war. Das einfache Sprechen trat erst mit der Einführung des Trimeters in das Drama ein, so dass die Worte des Aristoteles in der Poetik c. 4: τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν, λέξεως δὲ γενομένης αὐτῇ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὔρεν (vgl. rhet. III, 1 p. 1404a) ganz wörtlich zu nehmen sind. Aber selbst die Trimeter wurden anfangs nicht alle schlechthin gesprochen, erst später, in der Zeit des Aristoteles scheint man allgemein der Meinung gewesen zu sein, dass der Trimeter untauglich für den Gesang und nur zum Sprechen geeignet sei. Bei den drei grossen Dramatikern und namentlich bei Aeschylus wurden viele Trimeter in der Umgebung von Chor- und Wechselgesängen von dem lyrischen Elemente wie von einem Magnet angezogen, und lange haben sich von dem ehemaligen lyrischen Vortrag des Dialoges Anklänge und Nachwirkungen in der Stichomythie und in dem symmetrischen Bau der Dialogpartien erhalten, ähnlich wie in der Kunst die Marmorcopien älterer Bronzestatuen noch lange die schärfer geschnittenen Linien und die schwächtigeren Körperformen der Originale bewahrten²⁶⁾. Aber doch wurde von vornherein der Trimeter in der Regel einfach gesprochen: war er ja doch nach Aris-

26) Mit dieser Auffassung steht es in Einklang, wenn Euripides in den älteren Stücken sich noch strenger an die Gesetze der Eurythmie im Bau des Dialoges und der Einzelreden (ὀήσεις)

toteles desshalb statt des Tetrameter eingeführt worden, weil er sich besser als jener zum Sprechen eignete. Insbesondere wurden die Jamben des Prologes, der eben vom Sprechen seinen Namen erhielt, stets und gleich vom Anfang her gesprochen. Wie hätte auch hier eine Begleitung durch die Flöte stattfinden können, da der Flötenbläser erst später mit dem Chor auf die Bühne zog? Es geht aber schon in fünf der sieben uns erhaltenen Tragödien des Aeschylus ein jambischer Prolog voraus und blos in zweien, den Persern und den Schutzflehenden, beginnt das Stück mit dem von Anapästen begleiteten Einzug des Chors²⁷⁾. Vom Prolog, der zuerst zum alten Singspiel als neues Element

gehalten, in den jüngsten Stücken aber sich fast ganz von der Strenge der alten Kunst emancipirt hat. Es hat diesen Gedanken besonders H. Hirzel in der gehaltreichen besonnenen Schrift, de Euripidis in componendis diverbiis arte, durchgeführt und schliesslich (p. 94) in dem Satz zusammengefasst: *trimetrorum aequaliter disponendorum ars non eadem fuit in omnibus Euripidis fabulis, sed tempore senuit et abolevit . . . quam quidem artem tamdiu observavit, quamdiu non recessit ab antiquiorum temporum diligentia et severitate; sed cum in aliis rebus, ut in metris, maiorem sibi licentiam condonare inciperet tragicarum artis florem iam inclinante, hanc quoque legem satis molestam labefactavit et labefactatam deposuit; quo factum est, ut quae ars et late diffusa et diligentissime elaborata est in antiquioribus fabulis eiusdem in recentioribus tenuia tantum vestigia exstent.* Wenn aber derselbe Gelehrte jene Symmetrie des Gedankenausdruckes in den älteren Stücken des Euripides nicht als eine blosse Nachwirkung der ursprünglichen Vortragsweise ansieht, sondern nur aus der fortdauernden musikalischen Begleitung erklären zu können glaubt, so steht dieser Annahme vor allem die angezogene Stelle aus Xenophons Gastmahl c. 6 entgegen, die uns deutlich belehrt, dass gegen Ende des 5. Jahrhunderts schon die Begleitung des Vortrages der Tetrameter durch die Töne eines Flötenspielers aus der Mode gekommen war. Denn wenn Bernhardt in seiner Griech. Literaturgeschichte II, 230 behauptet, Xenophon habe einen Vortrag ausserhalb der Bühne gemeint, so vermisste ich für diese allzu zuversichtlich ausgesprochene Behauptung jeden Versuch einer Begründung. Die anfängliche Gewohnheit, die Tragödien wie Komödien zu singen und recitativisch vorzutragen, konnte aber auch nach veränderter Weise der Aufführung auf den symmetrischen Bau des Dialoges um so mehr noch nachwirken, als es an anderen Mitteln nicht gebrach, jene Symmetrie zum äusseren Ausdruck zu bringen. Der Wechsel der Personen, die Handbewegungen des Schauspielers, die Pausen im Vortrag, alles dieses konnte dazu dienen, die einzelnen Absätze und die Ebenmässigkeit der Composition zur Anschauung zu bringen, so dass das, was uns pedantisch und phantasielos scheint, den Eindruck gefälliger Schönheit hervorbrachte.

- 27) Nur die Perser und die Schutzflehenden des Aeschylus beginnen mit den Anapästen des Chors. Denn dass auch der Rhesus des Euripides mit Anapästen anhebt, ist nur eine Folge der mangelhaften Ueberlieferung, da der Verfasser der Hypothesis noch in seinem Exemplar den Prolog und zwar in doppelter Gestalt vorfand. Es stimmte aber der ruhige Ton der gesprochenen Trimeter des Prologs im Gegensatz zu der Aufregung der gesungenen Verse der Exodos gut zum natürlichen Gange der Handlung, die von der Ruhe einleitender Erzählung und allgemeiner Orientirung zur Gewitterschwüle der Leidenschaft und der Lösung des tragischen Conflictes

hinzugefügt worden zu sein scheint²⁸), ging dann alsbald der Trimeter und mit ihm die nackte Declamation auf die Epeisodien über, so dass man im vierten Jahrhundert in der Tragödie fast nur eigentlichen Gesang und eigentliche Declamation zu hören gewohnt war und Xenophon in seinem Gastmahl von der Parakataloge dramatischer Partien in dem Tempus der Vergangenheit reden konnte.

Eine grössere Bedeutung erhielt der rhythmische, in der Modulation nicht viel über eine gute Declamation sich erhebende Vortrag, das Recitativ, im römischen Drama. Für die kunstvollen, verschlungenen Masse griechischer Chorgesänge hatte der römische Barbar so wenig Verständniss, wie für die auf ein feines Ohr berechneten Arien der entwickelten griechischen Musik. Hingegen liebte der Römer den Gesang und die Flötenmusik und war an diese Würze der Feste und Spiele durch seine alten *saturae modis impletae* gewöhnt. Dieser Vorliebe trugen auch die Fremdlinge und Freigelassenen, welche seit dem ersten punischen Krieg die Römer mit

übergang. Es haben deshalb die Dichter auch in späterer Zeit, als der Chor von der Bühne verschwunden war, die Gewohnheit den Prolog in Trimetern zu dichten, fast durchweg beibehalten. Terenz hat in gar keinem Stück, Plautus nur in wenigen, nämlich der Cistellaria, dem Epidicus, dem Persa und theilweise auch im Amphitruo eine Ausnahme von jener Regel sich erlaubt. Seneka hat nur in einer Tragödie, der Phädra, den jambischen Prolog weggelassen und das Stück gleich mit den Anapästen des vom Jagdfolge begleiteten Hippolytus begonnen.

Auf der anderen Seite wirft sich die Frage auf, wie denn in Stücken, in welchen dem Einzug des Chors lyrische Partien (*μέλη ἀπὸ σκηνῆς*) vorausgehen, der Gesang begleitet worden sei. In den meisten Fällen erledigt sich diese Frage leicht; im Hippolytus des Euripides wird sich diese Frage leicht: im Hippolytus des Euripides wird sich im Jagdfolge des Helden irgend ein Pfeifer befunden haben; in der Elektra des Sophokles und in allen denjenigen Tragödien, in denen zwar die ersten lyrischen Perioden von einem Schauspieler gesungen wurden, der Chor aber zugleich mit dem Schauspieler in das Theater einzog, wird eben der Flötenspieler sein Spiel schon begonnen haben, noch ehe der Chor, dem er vorauszog, zum Worte kam. In anderen Stücken aber, wie in dem Frieden des Aristophanes oder der Hekabe des Euripides muss man zur Annahme eines hinter der Scene postirten, oder doch schon vor dem Einzuge des Chors anwesenden Musikanten seine Zuflucht nehmen. Von dieser letzteren Art der musikalischen Begleitung galt der Ausdruck *διαύλιον*, den bei anderen Gelegenheiten die Scholien zu Arist. Ran. 1295 u. Av. 223 erwähnen, und mit dem sich auch die scenische Beischrift (*παρεπιγραφή*) *ψῶδῃ ἐνδοθεν* zu Eur. Cycl. 483 zusammenstellen lässt.

- 28) Aus der gegebenen Darlegung erhellt, von welcher Bedeutung in der Entwicklung des Dramas die Hinzufügung des Prologs gewesen sei. Ich kann es daher keineswegs billigen, wenn an der bekanntesten Stelle der Poetik des Aristoteles c. 5 „*τίς δὲ πρόσωπα ἀπέδωκεν ἢ προλόγους ἢ πλήθῃ ὑποκριτῶν καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἡγνότητι*“ G. Hermann *προλόγους* in *λόγους* geändert hat. Bedarf wirklich die handschriftliche Ueberlieferung einer Besserung, so genügt es den Singular *πρόλογον* statt des Plural *προλόγους* herzustellen.

Nachbildungen griechischer Dramen bekannt machten, Rechnung, indem sie nicht bloß viele Scenen, welche in den griechischen Originalen in jambischen Trimetern geschrieben waren, in leichter singbare Tetrameter umsetzten, sondern auch neue, grösstentheils an dem Mangel der poetischen Diction unschwer erkennbare Cantica hinzudichteten.

Eine neue Wendung nahm der Vortrag von Tragödien in der Kaiserzeit, speciell unter Nero. Ganze Tragödien zu hören fand man zu langweilig, dagegen lauschte man mit gespannter Aufmerksamkeit dem Vortrag einiger pathetischer, hochtragischer Stellen. Zu diesem Solovortrag wählte man zumeist, was ja in der Natur der Sache lag, lyrische Partien aus und legte nun ein Hauptgewicht auf den kunstvollen Gesang. Dabei war es natürlich, dass auch einleitende Trimeter, welche des Verständnisses wegen von der Monodie nicht losgerissen werden konnten, nicht schlechthin gesprochen, sondern mit einiger Modulation halbwegs gesungen wurden.

Wenn ich mit Freunden und Musikkennern von der Parakataloge der Alten sprach, ward mir oft die Frage hingeworfen, für was denn die Begleitung überhaupt gut gewesen sei, ob denn die griechischen und römischen Schauspieler so wenig Sinn für Rhythmus gehabt hätten, dass sie einen Vers ohne begleitendes Flötenspiel nicht richtig hätten percutiren können. Daher will ich im Anhang auch noch diese keineswegs unwichtige Frage zur Besprechung und so weit möglich zur Lösung bringen.

Die grösste praktische Bedeutung also hatte die musikalische Begleitung, wenn Verse nicht von einem einzelnen, sondern von einer Gesammtheit gesprochen wurden. Dass die verschiedenen Stimmen zu gleicher Zeit einsetzten, sich beim Fortschreiten nicht gegenseitig störten, und an den grösseren wie kleineren Ruhepunkten alle gleichlang pausirten, das konnte nimmer durch den Versrhythmus und die Angabe der leeren Zeiten allein, sondern nur durch das gleichzeitige Spiel eines musikalischen Instrumentes erreicht werden. Mein verehrter, jetzt längst im Elysium weilender Lehrer Kreizner hatte die gute Gewohnheit uns die auswendig gelernten Oden des Horaz gemeinsam aufsagen zu lassen. Es prägte sich dadurch einem jeden von uns der Rhythmus der Verse fest und sicher ein; aber trotz der Taktschläge des Rektors

Praktische
Bedeutung der
Parakataloge.

drohte manchmal der Concentus sich in ein bedenkliches Durcheinander aufzulösen; der Einklang wäre sicher besser gewahrt worden, wenn uns eine Flöte in der Einhaltung des Rhythmus und dem Herauskehren der Hebungen und Senkungen unterstützt hätte. Inwieweit freilich auf der griechischen Bühne Verse von der Gesamtheit des Chors oder doch einer Abtheilung desselben vorgetragen wurden, ist eine sehr verwickelte, kaum mit einiger Sicherheit zu entscheidende Frage. Denn wenn auch Heimsöth mit seiner Schrift, vom Vortrag des Chors in den griechischen Dramen, gewiss nur wenige zu seiner paradoxen Meinung, dass die gesprochenen wie gesungenen Worte in gleicher Weise dem Gesamtchor zuzuweisen seien, bekehrt hat, so ist es doch auf der anderen Seite nicht immer leicht zu bestimmen, wo der Gesang aufhörte und der bloß rhythmische Vortrag begann, und haben es die Forschungen von G. Hermann, L. Bamberger und R. Arnoldt²⁹⁾ wahrscheinlich gemacht, dass auch in den zum Gesang und zur gehobenen Recitation bestimmten Partien vielfach statt des Gesamtchors der denselben vertretende Ob-

29) Es würde zu weit führen, wenn ich die Frage, inwieweit an die Stelle des Gesamtchors in dem antiken Drama eine einzelne Abtheilung desselben oder ein einzelner Choreute getreten sei, einer eingehenden Untersuchung unterziehen wollte. Es möge daher genügen den Stand der Frage in Kürze zu erörtern.

In den Handschriften werden die Verse, welche nicht von Personen der Bühne gesprochen werden sollten, durch die Ueberschrift *ΧΟΡΟΥ* einfach dem Chore zugeschrieben; nur hie und da findet sich ausserdem die speciellere Ueberschrift *ΗΜΙΧΟΡΙΟΥ*. Auch die alten Grammatiker blieben in der Regel bei diesen unbestimmten Andeutungen stehen; nur der Lexikograph Pollux IV, 109 spricht auch von einem Einzelauftreten der Choreuten in der Parodos „ἔσθ' ὅτε καὶ καθ' ἓνα ἐποιοῦντο τὴν παράοδον“, und noch bestimmter drückt sich der Scholiast zu den Sieben gegen Theben v. 97 aus, indem er die Worte ἀκούειτ', ἢ οὐκ ἀκούετε κ. τ. λ. von einzelnen Choreuten zu einzelnen sprechen lässt; vgl. schol. Aesch. Eum. 140. Ein grosser Werth kann aber weder den handschriftlichen Aufschriften noch den Bemerkungen der Grammatiker beigelegt werden, da in den ältesten Abschriften der Tragödien und Komödien überhaupt jede Bezeichnung der sprechenden Personen gefehlt zu haben scheint, und die Fassung des Scholions zu Arist. Ran. 375 „ἐντεῦθεν Ἀριστάρχος ὑπενόησε μὴ ὅλον τοῦ χοροῦ εἶναι τὰ πρῶτα“, sowie die vielfachen Irrthümer in der Annahme von Halbchören (s. Arnoldt, Die Chorpartien bei Aristophanes S. 181) ganz deutlich zeigen, dass die Grammatiker in ihren Aufstellungen sich nicht auf eine ältere Ueberlieferung, auch nicht auf die Praxis der Bühne, sondern lediglich nur auf die im Texte selbst enthaltenen Andeutungen stützten. Unter den neueren Philologen brachte zuerst Tyrwhitt unsere Frage in Fluss, indem er im Commentar zur Poetik des Aristoteles S. 153 die Sätze aufstellte: *totus chorus numquam, opinor, nisi cantu loquebatur*, und *in meris sermonibus coryphaeus unus pro sociis verba faciebat*. Einen weiteren Gesichtspunkt eröffnete dann die glänzende Beobachtung G. Hermanns, dass im Agamemnon des Aeschylus

mann (*χορηγᾶϊος*) oder einzelne Personen des Chors eingetreten sind. Aber mögen immerhin auser den jambischen Trimetern auch die meisten Tetrameter und Hypermeter (*συστήματα ἐξ ὁμοίων*) einzelne Choreuten vorgetragen haben, so wird doch schwerlich jemand die Meinung durchzufechten vermögen, dass der Vortrag von Tetrametern und Systemen gar nie dem Gesamtchor zugefallen sei.

Aber auch bei der Recitation von Versen, welche statt des Gesamtchors der Koryphaios oder sonst ein einzelner Choreute übernahm, war die Instrumentalbegleitung nicht zweck- und nutzlos. Die meisten Tetrameter und Systeme finden sich nämlich in der Parodos oder in solchen Partien, bei denen der Chor eine Schwenkung zu machen oder irgend eine orchestrische Bewegung auszuführen hatte; hier nun trug die Flötenbegleitung wesentlich dazu bei, dass die Choreuten beim Marsch oder Tanz den Takt pünktlich einhielten und die Reihen des Chors nicht in Unordnung kamen. Denn durch die blosserhythmische Recitation der Verse von Seiten des Koryphaios wäre die taktgerechte

v. 1348—71 die einzelnen Greise des Chores hintereinander sprachen. Von da wandten dann die Erklärer der Dramatiker, voran G. Hermann, der Untersuchung, in welchen Gattungen der metrischen Composition und in welchen Theilen des Dramas vorzüglich Einzelgesang anzunehmen sei, eine besondere Aufmerksamkeit zu. Ausserdem ist der Gegenstand in zwei Specialschriften behandelt und in helleres Licht gesetzt worden, von Bamberger, *de carminibus Aeschyleis a partibus chori cantatis*, Marb. 1832, und Arnoldt, *die Chorpartien bei Aristophanes*, Leipz. 1873. Hingegen verfocht Heimsöth in der zwar mit Scharfsinn und Gelehrsamkeit, aber mit capric'irter Verkehrtheit des Urtheils geschriebenen Abhandlung, *Vom Vortrage des Chors in den griechischen Dramen*, Bonn 1841, die wunderliche Meinung, dass nicht blos in den Einzugsliedern, sondern auch in dem Dialog immer der ganze Chor gesprochen habe, dass also z. B. in den Acharnern auf die Frage des einen Dikaiopolis die Antwort aus 24 Kehlen zugleich gefolgt sei. Es gibt in allen Wissensgebieten Fragen, in denen man den gesunden Menschenverstand gegen die ausgeheckten Sätze der Gelehrsamkeit anrufen muss. Eine solche ist die unsere, insoweit sie das Zwiegespräch einer Person der Bühne mit dem Chor betrifft; dass hier nicht der Gesamtchor, sondern nur der Koryphaios als Vertreter desselben gesprochen habe, darüber verlohnt es sich nicht weitere Worte zu verlieren. Eher konnte schon in dem Wechselgesang zwischen Chor und Schauspieler der ganze Chor eintreten, da ja auch seit alter Zeit der vorausziehende Vorsänger (*praecentor*, *praesul*) und der nachfolgende Chor sich im Wechselgesang einander antworteten. Schwer aber ist es im Einzelnen zu unterscheiden, ob und auf welche Weise die einzelnen Choreuten oder die einzelnen Züge des Chors sich in den Vortrag der Chorpartien, namentlich in der Parodos und Exodos theilten. Darüber lassen sich wohl, wie Arnoldt gethan, allgemeine Gesichtspunkte aufstellen, aber selbst wenn man deren Richtigkeit zugibt, hängt doch noch die Zulässigkeit ihrer Anwendung immer wieder von einer sorgsam Prüfung der einzelnen Stellen ab.

Bewegung des Gesamtchors gewiss nicht so sicher erreicht worden, als durch die den Takt weit schärfer markirenden, die Beine gewisser Massen elektrisirenden Töne der Flöte.

Aber nicht blos da, wo eine ganze Truppe sprach oder das Sprechen anderer mit orchestrischen Bewegungen begleitete, unterstützte und erleichterte das Accompagnement der Flöte die Präcision der Ausführung, auch in den Monologen und Zwiegesprächen, welche in wechselnden Versmassen gedichtet waren, leistete die begleitende Flöte wesentliche Dienste. Ich habe dabei vornehmlich die lateinischen Komödien im Auge, in denen oft der jambische Rhythmus in den trochäischen umschlägt und nicht selten zwischen achtfüssigen Langversen kurze Tetrapodien eingelegt sind. Jambische Trimeter oder fortlaufende trochäische Tetrameter zwar muss ein gut geschulter Philologe auch ohne die von Bentley und den nachfolgenden Herausgebern beigetzten Icten sicher und anstandslos zu lesen verstehen, aber in Sangpartien mit wechselndem Rhythmus würde leicht, fürchte ich, auch der geübteste Metriker straucheln, wenn ihn nicht die den Ictus bezeichnenden Accente auf den richtigen Weg führten. Wenn z. B. im Mercator des Plautus auf mehrere jambische Tetrameter der Vers folgt

currenti, properanti hau quisquam dignum habet decedere,

so würde gewiss jeder ohne die Beihilfe darüber gesetzter Accente denselben gleichfalls jambisch zu recitiren beginnen, bis er erst im vierten Fuss Anstoss finden und daraus den trochäischen Rhythmus des Verses erkennen würde. Nachträglich würde er dann auch einsehen, wie passend der Dichter gerade bei dem Worte *currenti* vom jambischen Rhythmus zu dem vom Laufen benannten trochäischen übergegangen sei. Aber die aus der Reflexion gewonnene Erkenntniss käme, wie gewöhnlich, zu spät, und würde nur zur Verbesserung, nicht auch zur Vermeidung des Fehlers führen. Um von vornherein uns vor einem Fehler in der Recitation zu schützen, dazu dient der metrische Accent auf der ersten Silbe von *cúrrenti*. Denselben Dienst aber, den unserem Auge die Accente leisten, leisteten dem Ohr des römischen Schauspielers die Töne der begleitenden Flöte; aus ihnen erkannte er sofort, ob er bei dem aufsteigenden Rhythmus bleiben oder zu dem fallenden übergehen sollte. Wie nützlich, ja nothwendig aber eine solche Andeutung

war, mag man aus dem Streit abnehmen, der heutzutage zwischen den gewiegtesten Kennern über den Rhythmus einzelner Verse, ja ganzer Scenen des Plautus geführt wird. Gewiss würde auch ein alter Römer, wenn er aus dem blossen Text hätte entscheiden sollen, ob die 1. Scene im 4. Act des Trinumus anapästischen oder trochäischen Rhythmus habe, um die Antwort verlegen gewesen sein. Der Text allein hätte auch den römischen Schauspieler vor ähnlichen Zweifeln, wie sie in unserer Zeit aufgeworfen wurden, nicht geschützt; aber der erste Ton der begleitenden Flöte sagte ihm unzweideutig, ob er mit Anapästen den Ton des feierlichen Einzugsliedes anstimmen oder unter raschen Trochäen seinen Schritt bis zum halben Laufen beschleunigen sollte.

Auch über die so oft angeregten und mit Hilfe der Handschriften nur selten zuverlässig zu entscheidende Frage, ob zwei Dimeter zu einem akatalektischen Tetrameter zu vereinigen, oder getrennt in zwei Verse zu schreiben seien, half die begleitende Flötenmusik mit Sicherheit weg. In dem Persa z. B. v. 175 ff.

*potin út taceas? potin né moneas?
menini ét scio et calleo et cómmemini,
amas pól misera: id tuus scátet animus:
ego istúc pelagus tibi sít faciam.*

wo der Mailänder Palimpsest 4 Dimeter, der Vetus zwei Tetrameter hat, spricht zwar schon die starke Interpunktion am Schlusse jedes vierten Anapäst für die Vertheilung des Palimpsest, aber auf der römischen Bühne bedurfte der Schauspieler des Umwegs der Reflexion nicht, da ihm der Flötenspieler durch die Modulation und die grössere oder geringere Pause nach jedem vierten Fuss nicht verkennbare Winke an die Hand gab.

Aber nur ein Theil der Cantica oder der parakatalogischen Partien des Dramas wurde von einer Gesammtheit von Cantores vorgetragen, oder war in wechselnden Versmassen verfasst. Eine grosse Anzahl von Scenen des Plautus und Terenz, welche ausdrücklich in den Handschriften als Cantica bezeichnet sind, oder nach der Analogie ähnlicher Scenen als solche anerkannt werden müssen, haben von Anfang bis zu Ende den gleichen Rhythmus und bestehen aus lauter

Die Zusammenfassung mehrerer Verse durch die begleitende Musik.

gleichen Versen, theils trochäischen, theils jambischen Septenaren und Oktonaren³⁰⁾.

Was hat denn hier, höre ich fragen, die begleitende Flötenmusik bewirkt, und wie liess sich überhaupt bei zwölf- und mehrmaliger Wiederholung desselben Verses eine auch nur leidlich erträgliche Melodie componiren? Auf die erste Frage habe ich keine andere Antwort, als dass in derartigen Szenen höchstens beim ersten Vers das begleitende Instrument den Schauspieler im rhythmischen Vortrag unterstützte, dass im übrigen aber die musikalische Begleitung sich aus älterer Zeit auf

30) Unter den verschiedenen Arten von Tetrametern kommt auch bei Plautus und Terenz am häufigsten der katalektische trochäische Tetrameter vor, welcher schon bei den Griechen so gebräuchlich war, dass sie ihn schlechthin *τετραμέτρον* nannten, ohne ihn durch einen weiteren Zusatz vom jambischen, anapästischen oder kretischen Tetrameter zu unterscheiden. Ausserdem begegnet nicht selten bei den römischen Komikern und Tragikern der katalektische jambische Tetrameter, der gewisser Massen die Stelle des bei den Griechen so beliebten, von den Lateinern aber nur selten und von Terenz gar nicht gebrauchten anapästischen Tetrameters vertrat. Diese Stelle konnte aber derselbe bei den Lateinern um so eher vertreten, als er nicht bloss den gleichen Ausgang mit dem anapästischen Tetrameter gemein hatte, sondern demselben auch im übrigen in Folge der freieren Behandlung des jambischen Fusses sehr nahe kam. Die katalektischen Formen des trochäischen, jambischen und anapästischen Tetrameters empfahlen sich alle zur stichischen Aufeinanderfolge eben durch die Katalexis, durch die für die Pause am Schlusse des Verses ein gemessener Werth innerhalb des rhythmischen Gefüges geschaffen wurde. Da aber die alten Verskünstler es nicht für unbedingt nöthig erachteten, die Grösse der den Verschluss begleitenden Pause durch einen emmetrischen Werth zu bestimmen, so gebrauchten Plautus und Terenz auch die akatalektischen Formen jener Verse, und zwar wurde insbesondere mehrmals von Plautus wie auch von Terenz der jambische Oktonar mit seinem energischen Schluss durch eine ganze Scene hindurch angewandt, wie im *Amphitruo* v. 180—218 und *Hautontimorumenos* v. 181—241. Eben so wie den jambischen Oktonar hat Plautus auch den trochäischen gebraucht. Denn wenn es auch zweifelhaft bleibt, ob, wie Ritschl und Fleckeisen angenommen haben, die ganze Anfangsscene im vierten Act des *Trinummus* in trochäischen Oktonaren gedichtet ist, so findet sich doch öfters eine grössere Anzahl von unweifelhaft trochäischen Oktonaren hintereinander, wie im *Curculio* v. 138—146 und im *Rudens* v. 220—9. 920—37. 956—62. Anders steht die Sache bei Terenz, der in der Regel nur einen oder zwei, seltener drei trochäische Oktonare einem katalektischen Tetrameter oder Dimeter (s. *Andr.* 155. 245. *Haut.* 175. 562. 567. *Ad.* 155. 165. 517, 617. *Eun.* 207. 216. 304. 558. 643. *Phorm.* 152. 156. 187. *Hec.* 516. 520. 526) vorausschickt und nur einige wenige Mal eine grössere Zahl von Oktonaren (5 in *Phorm.* 465—9. 730—9, 8 in *Eun.* 739—47) aufeinanderfolgen lässt. Die Stellen der ersten Art nämlich dürfen nicht zu den *ποίηματα κατὰ στίχον* im engeren Sinne zählen, sondern schliessen sich noch eng an die *συστήματα ἐξ ὁμοίων* der griechischen Dramatiker an, indem nur je zwei Dimeter in der Art zu einem Scheinvers zusammengefasst sind, dass am Schlusse des zweiten ein etwas grösserer, den Fortgang des Rhythmus jedoch nicht störender Ruhepunkt zugelassen ist.

spätere, wenngleich verschiedene Verhältnisse vererbt hat. Ehemals waren nämlich sonder Zweifel alle Tetrameter nicht parakatalogisch vorgetragen, sondern förmlich gesungen worden; in späterer Zeit erschien also das Melos der Flöte nur als ein Rest der ehemals von dem Instrument und der menschlichen Stimme ausgeführten Melodie. Was aber den zweiten Punkt anbelangt, so sind wir nach dem Verluste der alten Melodienbücher lediglich auf Vermuthungen angewiesen, die jedoch in der Gestalt der Texte einigen Anhalt haben.

Es ist vor allem nicht zu leugnen, dass wenn zu jedem Vers die Flöte dieselbe Melodie geblasen hätte, diese Eintönigkeit die Leute förmlich zum Theater hinausgetrieben hätte. Etwas, aber nicht viel, wäre an jener unerträglichen Monotonie geändert worden, wenn sich die Melodie in jedem Vers den rhetorischen Verhältnissen und den verschiedenen Satzaccenten anbequemt hätte; denn es wäre alsdann doch die eintönige Gleichheit der Grösse der einzelnen musikalischen Sätze geblieben, die zumal bei einer Beschränkung auf Achtels- und Viertelsnoten eine auch nur einiger Massen befriedigende Variation der Melodie nicht zugelassen hätte. Aber die Sache gestaltete sich sofort anders, wenn der Componist die musikalische Periode theils auf die Grenze eines einzigen Verses beschränken, theils auf anderthalb, zwei und mehrere Verse ausdehnen durfte. Dass er dieses aber durfte oder vielmehr wirklich that, dafür liefern uns die Texte selbst genügende Anhaltspunkte.

Vor allem boten zu einer solchen Abwechslung diejenigen Stellen die Hand, an welchen die aufeinander folgenden Verse akatalektisch gebaut waren. Denn nichts hinderte an denselben den Componisten, den Schlusston der musikalischen Periode erst am Ende des zweiten oder dritten Verses eintreten zu lassen, zumal wenn der erste Vers von dem zweiten durch keinen einschneidenden Sinnabschnitt geschieden war. Es ist desshalb gewiss kein Zufall, wenn akatalektische Tetrameter zu meist in solchen Scenen vorkommen, welche sich durch die eingestreuten lyrischen Masse und den häufigen Wechsel des Rhythmus von vornherein als eigentliche Cantica kundgeben. Noch mehr aber wies der Dichter selbst den Componisten auf die angedeutete Variation der musikalischen Sätze hin, wenn er auf einen oder zwei akatalektische Tetrameter einen

abschliessenden Septenar, oder auf einen oder mehrere, sei es akatalektische, sei es katalektische Tetrameter eine kurze Clausula folgen liess. Beispiele dieser Art der Versification finden sich überall bei Plautus und Terenz, und ich greife nur zur Beleuchtung der Sache ein und das andere heraus. In der Andria des Terenz v. 175—8 sind dem Davus folgende vier Verse in den Mund gelegt:

*mirábar hoc si sic abiret: ét eri semper lenitas
verébar quorsum eváderet:
qui póstquam audierat nón datum iri filio uxorem suo,
núnquam cuiquam nóstrum verbum fécit neque id aegré tulit.*

Hier ist vor allem klar, dass der Componist, worauf schon die gute Declamation führt, die erste musikalische Periode nicht mit *lenitas* schloss, sondern bis zum Ende des abschliessenden Dimeter ausdehnte; aber auch die beiden folgenden Verse konnte er sehr passend und dem Sinn entsprechend zu einer Periode vereinigen, womit er zugleich den Vortheil erreichte, den Viertels- und Achtelsnoten eine die Variation der Melodie wesentlich erhöhende Anderthalbviertelsnote bei der zweiten Sylbe von *suo* hinzufügen zu können.

In den Brüdern des Terenz v. 165 f. liegen in den Handschriften folgende zwei Verse nach vorausgehendem trochäischen Septenar vor:

nóvi ego vestra haec: „nóllem factum; iúsurandum dábitur te esse indignum iniuria hác“, indignis cúm egomet sim acceptús modis.

Der überlieferte Text erregt Anstoss, weil man nach ihm zur Herstellung des Rhythmus die erste Sylbe von *indignum* noch zum vorausgehenden Vers ziehen und somit eine ungewöhnliche Vertheilung der Theile eines Compositums auf zwei Verse annehmen müsste. Desshalb hat G. Hermann, Elem. doctr. metr. p 174 die Umstellung *te indignum esse* vorgeschlagen, Fleckeisen *dabitur ius iurandum indignum te esse* geschrieben, Umpfenbach die zwei Verse auf drei Zeilen folgender Massen vertheilt:

*nóvi ego vestra haec: „nóllem factum.
iús iurandum dábitur te esse indignum iniuria hác“, indignis
cum égomet sim acceptús modis.*

Mit der Umstellung Hermanns wird so gut wie nichts geholfen, da ja auch sie den versus hypermeter belässt; Fleckeisens Aenderung verstösst gegen den rhetorischen Accent, der auf *iusiurandum* nicht auf *dabitur* den Hauptnachdruck zu legen befiehlt; bedenklich auch ist die Aushilfe Umpfenbachs, da sie einen Halbvers schafft, der weder die Stellung eines Prodikon oder Epodikon, noch eines selbstständigen Verses einzunehmen geeignet ist³¹⁾. Wir erklären uns desshalb gegen jede Aenderung und erkennen in der *continuatio numeri* einen Fingerzeig für die Zusammenfassung beider Verse zu einer musikalischen Periode.

Aehnlich verhält es sich mit der Stelle im *Hautontimorumenos* v. 574 f.:

*ego de me facio coniecturam: nemost meorum amicorum hodie
aput quem expromere omnia mea occulta, Clitipho, audeam.*

Denn auch hier erscheint die Elision des schliessenden Vocals von *hodie* weniger anstössig, sobald man die beiden Verse zu einem in der begleitenden Musik noch deutlicher ausgedrückten System verbunden sein lässt. Keineswegs aber kann ich den Versuch der neueren Herausgeber billigen, welche durch Streichung von *ego* den versus hypermeter beseitigen:

*de me facio coniecturam: nemost meorum amicorum hodie,
aput quem expromere omnia mea occulta, Clitipho, audeam.*

Denn mit dem Beginn eines neuen Gedankens wird passend vom trochäischen Rhythmus zum jambischen übergegangen; mitten im Satze aber durfte der Rhythmus um so weniger geändert werden, als weder in dem Sinn, noch in dem Wortausdruck irgend ein Anlass zum Umschlag des Rhythmus gegeben war. Wollte man aber annehmen, dass das Flötenspiel jenen Uebergang auch mitten in einem Satze leicht habe

31) Die Halbverse können nämlich eine doppelte Stellung haben, entweder sind sie selbstständig und haben die Bedeutung einer *περίοδος μονόκωλος*, oder sie sind unselbständig und bilden bloß einen Theil einer grösseren Periode. Eine selbstständige Stellung werden wir nur denjenigen Halbversen einräumen, welche einen in sich abgeschlossenen Gedanken enthalten, oder mit anderen Worten, vor und nach denen eine grössere Interpunction steht, wie in *Andr.* 240. *Haut.* 178. *Phorm.* 183. 191. Gehörte der Halbvers oder die Clausula zu einem grösseren Ganzen, so konnte er entweder als Prodikon längeren Versen vorausgehen, wie in *Andr.* 252. *Amphit.* 1072, oder als Epodikon nachfolgen, wie in *Eun.* 208. 212. 214. *Andr.* 243. 245. *Ad.* 316. 523, oder als Mesodikon zwischen längeren Versen stehen, wie in *Andr.* 522.

vermitteln können, so müsste man annehmen, dass der sprechende Schauspieler eine Pause von 5 Moren

' u — u ' u — u ' u — u ' u — u
 (— u —) u ' u — u ' u — u ' u — u ' u —

gemacht habe, was offenbar viel zu sehr den Relativsatz von seinem Hauptsatz losgerissen hätte.

Um schliesslich auch noch ein Beispiel aus Plautus zu geben, so verweise ich auf den Persa v. 36 ff.:

ut mihi des nummós sescentos, quós pro capite illius pendam,
quós continuo tibi reponam hoc triduo aut quatrídúo.
age fi benignus, súbveni.

Die ausgeschriebenen Worte spricht ein Schauspieler, Toxilus; damit aber auch die Rede nicht zwei- oder mehrfach getheilt sei, sondern als ein Ganzes erscheine, so hat der Dichter nach dem Vorbild seiner griechischen Meister (vgl. Arist. Ritter v. 299—302. 375—81. 911—8) die beiden ersten Verse ohne rhythmische Unterbrechung zu einer Periode oder einem *σύστημα ἐξ ὁμοίων* zusammengefügt, dieser grossen aus 8 Doppelfüssen bestehenden Periode aber dann noch ein kurzes Schlusskolon nachgeschickt, dessen zwei erste Kürzen ganz im Einklang mit der beschleunigten Aussprache durch zwei Sechszehntelnoten in der Musik wiedergegeben werden mussten, damit die durch die Pause nach *quatrídúo* verlorene Zeit noch in demselben Takte wieder eingebracht werden konnte. Diese Art der Composition, auf eine lange schon abgeschlossene Periode noch ein kleines Schlusskolon gleichsam zum vollständigen Abschluss folgen zu lassen, findet sich aber auch häufig im Griechischen, wie ich an zahlreichen Stellen meiner Metrik nachgewiesen habe. Ueberhaupt aber werden die Cantica der römischen Komiker weit mehr Aehnlichkeit mit den griechischen zu haben scheinen, wenn man sie auf die von mir eben angedeutete Weise zergliedert.

Noch auf eine andere Weise, durch den Nachweis respondirender Gruppen in den scheinbar stichisch componirten Gesangspartien, lässt sich die Zusammenfassung mehrerer Verse zu einer musikalischen Periode erweisen. Es kommen dabei weniger die römischen Komiker in Betracht, da die Melodien ihrer Cantica in der That meistens *modi mutati* in der Weise des jüngeren Dithyrambus und der Monodien des

Euripides gewesen zu sein scheinen³²⁾. Um so reichere Ausbeute bieten aber für diesen Theil unserer Untersuchung die attischen Komödien des Aristophanes.

Bekanntlich kennt Hephästion ausser den *ποιήματα κατὰ στίχον* und den *ποιήματα συστηματικά* auch noch *ποιήματα κοινά*; er versteht darunter solche, welche scheinbar *κατὰ στίχον* componirt sind, da sich

- 32) Ich sage absichtlich weniger und empfehle den Freunden der strophischen Composition Plautus und Terenz als ein neues Feld ihrer Forschung. Ganz und gar lässt sich nämlich den römischen Komikern die strophische Composition nicht absprechen. Mich wenigstens hat Ritschl überzeugt, wenn er in den Menächmen V, 6 drei bacchische Distichen herstellt, von denen jedes aus einem akatalektischen und einem katalektischen Tetrameter besteht. Ebenso hübsch hat A. Spengel, Plautus 165, im Epidicus I, 1, 88 ff. fünf gleiche Distichen hergestellt, welche aus einem proodischen kretischen Dimeter und einem trochäischen Septenar bestehen. Auch bereue ich nicht meinen eigenen in den Sitzungsberichten unserer Akademie a. 1871, S. 44 gemachten Vorschlag in der Mostellaria 858 ff. zwei gleiche anapästische Systeme anzunehmen. Einige Male gibt uns auch die Interpunction einen guten Fingerzeig an die Hand, grössere Gruppen von Tetrametern in gleiche Unterabtheilungen zu zerfallen. So zerlegen sich die 8 trochäischen Tetrameter der Schlusscene der Captivi in 2 Strophen von je 4 Versen; ebenso einfach lassen sich nach der Interpunction die aus 6 Tetrametern bestehenden Schlusscenen der Asinaria und Cistellaria in 3 gleiche Distichen gliedern.

Bemerkenswerth ist dabei, dass diese Anzeichen von strophischer Gliederung der Tetrameter sich sämmtlich in der Schlusscene finden. Denn ein gleiches Verhältniss lässt sich auch in der Exodos griechischer Dramen nachweisen, wofür ich als interessantesten Beleg den Schluss des Königs Oedipus hersetze:

KP. ἄλλος ἴν' ἐξήκεις δακρύων. ἀλλ' ἔθι στέγης ἔσω.

OI. πειστέον, κεί μηδέν ἠδύ. KP. πάντα γὰρ καιρῶν καλά.

OI. οἶσθ' ἐφ' οἷς οὖν εἶμι; KP. λέξεις, καὶ τότε ἔισσομαι κλύων.

OI. γῆς μ' ὅπως πέμψεις ἄποιον. KP. τοῦ θεοῦ μ' αἰτεῖς δόσιν.

OI. ἀλλὰ θεοῖς γ' ἔχθιστος ἦκω. KP. τοιγαροῦν τεύξει τάχα.

OI. φῆς τάδ' οὖν; KP. εἰ μὴ φρονῶ γὰρ οὐ φιλῶ λέγειν μάτην.

OI. ἄπαγέ νῦν μ' ἐντεῦθεν ἦδη. KP. στείχε νῦν, τέκνων δ' ἀφοῦ.

OI. μηδαμῶς ταύτας γ' ἔλη μου. KP. πάντα μὴ βούλου κρατεῖν.
καὶ γὰρ ἀκράτησας, οὗ σοι τῷ βίῳ ξυνέσπετο.

- XO. ὦ πάτρας Θήβης ἔνοικοι, λεύσσειτ', Οἰδίπους ὄδε,
ὅς τὰ κλείν' αἰνίγματ' ἦδη καὶ κράτιστος ἦν ἀνήρ,
[ὅστις οὐ ζήλω πολιτῶν καὶ τύχαις ἐπιβλέπων]
εἰς ὅσον κλύθωνα δεινῆς συμφορᾶς ἐλήλυθεν

ὥστε θνητὸν ὄντ', ἐκείνην τὴν τελευταίαν ἰδεῖν
ἡμέραν ἐπισκοποῦντα, μηδέν ὀλβίζειν, πρὶν ἂν
τέρμα τοῦ βίου περάσῃ, μηδέν ἀλγεινὸν παθῶν.

in ihnen derselbe Vers ohne Abwechslung wiederholt, in der That aber aus Systemen oder Strophen bestehen, weil in ihnen immer eine gleiche Anzahl von Versen zu einem Ganzen verbunden ist. Beispielshalber verweist der Metriker p. 60 W. auf die Gedichte der Sappho im 2. und 3. Buch, deren einzelne Strophen aus je zwei gleichen Versen bestanden. Leider hat er kein Lied vollständig ausgeschrieben, dafür können wir aber, nachdem uns Meineke und Lachmann die Augen geöffnet, dieselbe Erscheinung an Horaz wahrnehmen, der regelmässig je 4 asclepiadeische Verse zu einer Strophe vereinigt hat. Zur Erkenntniss dieses Sachverhältnisses sind unsere beiden Führer durch die Beobachtung gekommen, dass sich die Verszahl sämtlicher, aus gleichen Versen bestehenden Oden des Horaz mit 2 und, die interpolirte Ode an Censorinus (IV, 8) abgerechnet, mit 4 theilen lässt. Wie nun, wenn wir ganz gleiche Verhältnisse an den Tetrametern des Aristophanes nachweisen können? sind wir dann nicht zu der gleichen Schlussfolge berechtigt? Sicherlich; der Nachweis selbst aber soll sofort geliefert werden.

Die Aufforderung zum Gesang oder zur Ausführung einer Handlung pflegt der Chorführer ganz gewöhnlich in zwei meist anapästischen Tetrametern auszusprechen, so in den Acharnern 626, in den Rittern 333. 761, in den Wolken 959. 1034. 1351, in den Wespen 346. 379. 546. 648, in den Vögeln 352. 460. 637, in der Lysistrate 484. 539.

Die Zerlegung dieser Exodos in tristichische Gruppen ist durch den Sinn und theilweise auch durch die Setzung stark betonter Wörter, wie *πάντα, μηδένα*, an respondirenden Stellen klar angedeutet. Der strophischen Responsion widerspricht nur die Schlussrede des Chors; aber hier habe ich um so weniger Anstand genommen den dritten auch aus andern Gründen verdächtigen und verdächtigten Vers auszuwerfen, als uns auch in der offenbar nachgeahmten Schlussstelle der Phönissen 1758—63:

*ὦ πάτρας κλεινῆς πολῖται, λεύσσειτ', Οἰδίπους ὄδε,
ὅς τὰ κλείν' αἰνίγματ' ἔγνων καὶ μέγιστος ἦν ἀνὴρ,
ὃς μόνος Σφιγγὸς κατέσχον τῆς μαιφόνου κράτη,
νῦν ἄτιμος αὐτὸς οἰκτρὸς ἐξελαύνομαι χθονός.
ἀλλὰ γὰρ τί ταῦτα θρηνηῶ καὶ μάτην ὀδύρομαι;
τὰς γὰρ ἐκ θεῶν ἀνάγκας θνητὸν ὄντα δεῖ φέρειν.*

nur sechs nicht sieben Tetrameter vorliegen.

Auch die Anapäste der Exodos lassen sich ohne Schwierigkeit in respondirende Gruppen bringen in dem Philoktet des Sophokles v. 1452—79; denn auf einen einleitenden Proodus folgen dort 2×8 Dimeter, von welchen Gruppen jede wieder in eine Unterabtheilung von 3 und 5 Versen zerfällt.

549, in den Thesmophoriazusen 531, in den Fröschen 1004, in den Ecclesiazusen 581, im Plutus 487³³). Die Verse gleichen sich überdiess darin, dass sie fast regelmässig durch die Partikel *ἀλλά* eingeleitet werden, wie in den Fröschen 1004 f.:

*ἀλλ', ὃ πρῶτος τῶν Ἑλλήνων πυργώσας ῥήματα σεμνά
καὶ κοσμήσας τραγικὸν λῆρον, θαρρῶν τὸν χροῦνὸν ἀφίει.*

Woher nun diese Uebereinstimmung in der Zweizahl und in der Conformation der Sätze? Mit der blossen Bemerkung „formelhaft“ ist uns zur Erkenntniss der Sache wenig gedient; der Grund muss tiefer liegen und greifbarer Natur sein; ein solcher ist aber die gleiche Melodie, mit der solche Verse gesungen oder doch begleitet wurden³⁴). Jene zwei Verse werden also in ähnlicher Weise wie bei Sappho eine einzige Periode gebildet haben, die wir blos deshalb Strophe zu nennen Anstand nehmen, weil sie nicht öfters hintereinander wiederkehrt.

In entsprechender Weise werden wir dann aber auch andere, melischen Partien vorausgeschickte oder nachfolgende Doppelverse, wie in

33) Jene beiden Tetrameter sind, wenn sie nicht, wie in den Wespen 1516, melischen Partien vorausgehen, in demselben Metrum wie die nachfolgende Scene gedichtet. Als solche bilden sie, zumal sie von einem einzelnen Choreuten, dem Koryphaios, nicht vom ganzen Chor gesprochen wurden (s. Arnoldt, die Chorpartien bei Aristophanes S. 115), den passenden Uebergang vom Chorgesang zum Dialog. Es steht daher nur im Einklang mit unserer Lehre, wenn in den Acharnern v. 364 f. der Chorführer vor einer in jambischen Trimetern gedichteten Scene mit zwei wahrscheinlich gleichfalls parakatalogisch vorgetragenen Trimetern die Aufforderung zur Handlung ergehen lässt:

*ἀλλ' ἤπερ αὐτὸς τὴν δίκην δωρίσω
θεῖς δεῦρο τοῦπίζηρον ἐγγεῖρει λέγειν.*

Vergleiche Euripides Herc. f. 137, Hel. 253, Elect. 213, Iph. Taur. 236.

Hingegen fasst der Koryphaios in den Vögeln v. 637, trotzdem dass eine jambische Scene nachfolgt, seine Aufforderung in zwei anapästische Tetrameter zusammen, sei es nun dass allgemach das anapästische Metrum für solche Stellen zum typischen Mass geworden war, sei es dass der Dichter der Symmetrie zu Lieb den beiden anapästischen Tetrametern, welche das Chorlied einleiten, zwei gleiche Verse am Schlusse des Liedes gegenüberstellen wollte.

34) J. Richter in seinen Prolegomena zu den Wespen p. 76 nimmt an, dass immer der zweite Tetrameter eine etwas verschiedene Melodie gehabt habe, dass aber jedesmal mit dem dritten Vers wieder die gleiche Melodie zurückgekehrt sei: *supra binos versus modos excessisse negaverim, sed eos altero quoque versu repetitos esse*. Aber diese Bemerkung ist viel zu allgemeiner Natur; eine stete Wiederholung zweizeiliger Strophen wäre nachgerade auch den Athenern langweilig geworden. Vollends in der Parodos der Wespen waren wiederkehrende zweizeilige Perikopen nicht am Platz, da der bedeutungsvollste Sinneinschnitt mit dem Ende des fünften Verses stattfindet.

der Lysistrate 254. 319, dem Frieden 385, den Thesmophoriazusen 686, und in ähnlicher Stellung gebrauchte Tetrasticha, wie in den Rittern 457—60, dem Frieden 435—8, 556—9, den Ecclesiazusen 285—8, 385—9, 489—93, 500—3, den Thesmophoriazusen 655—8, 659—62, den Persern 155—8 zu einer Periode oder einer Strophe zusammen zu fassen berechtigt sein.

Noch grösser wird natürlich dann unsere Berechtigung zu einer derartigen Zusammenfassung sein, wenn die gleiche Anzahl von Versen als Strophe und Antistrophe wiederkehrt. Diese Wiederkehr liegt offen zu Tag, wenn die bezeichneten Gruppen durch verschiedenartige Verse oder Perioden von einander getrennt sind, wie die 5 jambischen Tetrameter in der Lysistrate 266—70 = 281—5, oder die 5 daktylischen Hexameter in den Trachinierinnen 1009—13 = 1019—22, oder die 4 trochäischen Tetrameter in den Acharnern 204—7 = 219—22.

Ebenso unverkennbar ist die Responsion, wenn die gleiche Zahl von Versen verschiedenen Personen zufällt, wie in den Acharnern 305—22 der Chorführer und Dikaiopolis je 2 trochäische, in den Wespen 346—57 und 379—88 der Chorführer und Philokleon je 2 anapästische Tetrameter, in dem Frieden 441—52 der Chorführer und Trygaios je 3 jambische Trimeter mit einander wechseln. Den Namen Periode oder Strophe verdienen aber solche zwei oder drei wiederkehrende Verse des Wechselgespräches auch dann, wenn sie nicht Tetrameter, sondern jambische Trimeter sind. Denn wir haben ja nicht alle Trimeter dem Gebiet der einfachen *καταλογή* zugewiesen, sondern auch melische und parakatalogische Trimeter anerkannt.

Endlich ermangeln wir aber auch nicht der Anzeichen, welche uns auf die Zerlegung grösserer zusammenhängender Versgruppen in mehrere sich entsprechende Unterabtheilungen oder Strophen führen. Die wichtigste Stelle nehmen in dieser Beziehung die *ἐπιρρήματα* und *ἀντεπιρρήματα* der Parabasen, der vollständigen wie unvollständigen, ein. Dieselben bestehen nämlich bekanntlich in der Regel (s. Ach. 676—91 = 702—18. Equ. 565—80 = 595—610. 1274—89 = 1300—15. Nub. 1115—30. Av. 753—68 = 785—800. 1071—87 = 1101—17. Thesm.

830—45) aus 16 Versen³⁵⁾. Die constante Wiederkehr derselben Verszahl ist natürlich nicht zufällig; der einfachste Weg der Erklärung aber führt uns auf die Zerlegung der Zahl 16 in 4×4 oder des ganzen Epirrhems in vier tetrastichische Strophen. Selbst die Ausnahmen von der Regel dienen zur Bestätigung der aufgestellten Analyse; denn die Epirrhemata in den Wolken 575—594 = 607—626, in den Wespen 1071—90 = 1101—21 und in den Fröschen 686—705 = 717—37 umfassen je 20 Verse, lassen sich also gleichfalls in 5 tetrastichische oder 4 pentastichische Strophen zerlegen. Freilich scheinen auf der andern Seite die durch die Interpunction bezeichneten Sinnabschnitte der aufgestellten rhythmischen Gliederung wenig günstig zu sein, so dass sich sogar nicht einmal das Dilemma, ob die zwanzigzeiligen Epirrhemata in 4 fünfzeilige oder 5 vierzeilige Strophen zu zerfallen seien, nach den Anzeichen des Sinns entscheiden lässt. Denn in den Wespen z. B. begünstigt zwar in dem Antepirrhema v. 1101—21 der

35) Die Regel, dass ein Epirrhema aus 16 Versen oder doch aus einer mit 4 theilbaren Verszahl besteht, scheint freilich einige Ausnahmen zu erleiden, doch ist mir aus einer vollständigen Parabase kein sicherer Ausnahmefall bekannt. Denn die zwei Schlussverse in dem Antepirrhema der Acharner v. 717 f., welche Hamaker (*Mnemosyne* II, 156) und Stanger (*Blätter f. d. bayr. Gymnasialwesen* VIII, 40) dem Aristophanes abgesprochen haben, scheinen zwar auch mir matt und einem fremden Zusatz nicht unähnlich zu sein; aber die beiden Gelehrten durften alsdann nicht zur Tilgung tadelloser Verse des Epirrhema schreiten, sondern mussten vielmehr annehmen, dass jene beiden verdächtigen Verse des Antepirrhema von einem Interpolator an die Stelle zweier verlorenen ächten Verse getreten seien. Hingegen liegen in den unvollständigen Parabasen mehrere Epirrhemata vor, deren Verszahl keine Theilung mit 4 zulässt. Als einen zweifelhaften Fall der Art bezeichne ich das Epirrhema in den Thesmophoriazusen 830—45, da uns wohl hier durch die Handschriften 16 Tetrameter überliefert sind, aber Hamaker und Dindorf mit Recht die Verse 833 und 837 für Zusätze eines Interpolators erklärten. Aber alsdann kann man wiederum zweifeln, ob die beiden Verse reine Zusätze seien, oder nur die Stelle zweier ausgefallenen Verse eingenommen haben. Hingegen haben wir drei Chorlieder, die zwar keine förmlichen Parabasen sind, aber den unvollkommenen Parabasen ähneln, in denen die Tetrameter, welche den Versen der Epirrhemen entsprechen, nicht mit 4 theilbar sind, sondern zum Schluss noch einen epodischen Zusatz haben. So folgt in den Acharnern in Strophe und Antistrophe auf die 4 melischen Perioden 971—78 = 988—90 und die 8 kretischen Tetrameter 878—86 = 991—98 zum Abschluss ein trochäischer Tetrameter. Ebenso besteht das Epirrhema in den Wespen 1275—83 aus 8 kretischen Tetrametern und einem schliessenden trochäischen Tetrameter, und ist zweifellos in dem Antepirrhema, das jetzt nur aus 7 kretischen und 1 trochäischen Tetrameter besteht, ein kretischer Tetrameter in der vom Scholiasten bezeugten Lücke ausgefallen. In ähnlicher Weise folgt im Frieden auf die 16 Tetrameter des Epirrhema 1140—55 und Antepirrhema 1172—90 zum Abschluss eine dreigliedrige trochäische Periode.

Sinn die Zerlegung in 4 fünfzeilige Strophen, führt aber derselbe Sinn in dem Epirrhema v. 1071—90 auf eine ganz andere Theilung. Aber wenn auch der Gedankengang nicht für die Zerlegung der Epirrhemata in 4 gleiche Theile spricht, vielmehr einige Mal, wie in den Acharnern 679. 706. 714, den Versuch einer solchen Zerlegung in bedenklicher Weise durchkreuzt, so bleibt doch die gewiss nicht vom Zufall geborene Thatsache bestehen, dass sich die Verszahl der regelrechten³⁴⁾ Epirrhemata durchweg mit 4 theilen lässt, so dass nur die Nachlässigkeit der jüngeren Dichter den ehemals schärfer markirten Schluss der einzelnen Systeme theilweise verwischt zu haben scheint.

Acht durch den Sinn in zwei tetrastichische Perioden zerfallende Tetrameter liegen ferner in zwei Einzugslieder des Aristophanes vor, in den Rittern 247—54:

*παῖε, παῖε τὸν πανοῦργον καὶ ταραξιπλόστρατον
καὶ τελώνην καὶ φάραγγα καὶ Χάρουβδιν ἀρπαγῆς
καὶ πανοῦργον καὶ πανοῦργον· πολλάκις γὰρ αὐτ' ἐρῶ·
καὶ γὰρ οὗτος ἦν πανοῦργος πολλάκις τῆς ἡμέρας.*

*ἀλλὰ παῖε καὶ δίωκε καὶ τάρρατε καὶ κῶκα
καὶ βδελύττου, καὶ γὰρ ἡμεῖς, κάπιζείμενος βόα
εὐλαβοῦ δὲ μὴ 'κρύβῃ σε· καὶ γὰρ οἶδε τὰς ὁδοὺς,
ἄσπερ Εὐκράτης ἔφευγεν εὐθὺ τῶν κυρηβίων.*

und im Frieden v. 301—8. In der Parodos der Ritter folgen auf jene 8 Tetrameter durch die Verse des Kleon unterbrochen noch einmal 8 Tetrameter des Chors:

*ἐν δίκῃ γ', ἐπεὶ τὰ κοινὰ πρὶν λαχεῖν κατεσθίεις,
κάποσυκάζεις πιέζων τοὺς ὑπευθύνους, σκοπῶν,
ὅστις αὐτῶν ὤμός ἐστιν ἢ πέπων ἢ μὴ πέπων,
κἄν τιν' αὐτῶν γνῶς ἀπράγμον' ὄντα καὶ κερηνότα,
καταφαγῶν ἐκ Χερρονήσου, διαλαβῶν, ἀγκυρίσας,
εἴτ' ἀποστρέψας τὸν ὤμον αὐτὸν ἐνεκολήβασας,
καὶ σκοπεῖς γε τῶν πολιτῶν ὅστις ἐστὶν ἀμνοκῶν,
πλούσιος καὶ μὴ πονηρὸς καὶ τρέμων τὰ πράγματα.*

Doch endigt hier mit dem Schlusse des 4. Tetrameters kein Sinnabschnitt und könnte man höchstens annehmen, dass schon durch die energische Auflösung der ersten Länge des 5 Verses der Dichter den Beginn einer neuen Strophe hinlänglich angedeutet zu haben glaubte.

Mehr noch den 16 Tetrametern der Epirrhemata vergleichen sich auch ihrem Inhalt nach die 8 Tetrameter, welche der Chorführer an dem Schluss der Ecclesiazusen v. 1155—62 an die Zuschauer und speciell an die Richter richtet. Auch bei diesen wird die Zerlegung in 4 distichische oder 2 tetrastichische Strophen nahe gelegt, eine Zergliederung, welche die Sinnabschnitte nicht geradezu an die Hand geben aber auch keineswegs verbieten.

In je zwei tetrastichische und eine distichische oder in eine tetrastichische und eine hexastichische Periode zerfallen nach den deutlichen Anzeichen des Sinns die zehn trochäischen Tetrameter in der Lysistrate 626—35:

δεινὰ γάρ τοι τάσδε γ' ἤδη τοὺς πολίτας νοουθετεῖν,
καὶ λαλεῖν γυναῖκας οὖσας ἀσπίδος χαλκῆς πέρι,
καὶ διαλλάττειν πρὸς ἡμᾶς ἀνδράσιν Λακωνικοῖς,
οἷσι πιστὸν οὐδὲν, εἰ μὴ περὶ λύκῳ κεληρότι.

ἀλλὰ ταῦθ' ὕφηραν ἡμῖν, ἄνδρες, ἐπὶ τυραννίδι
ἀλλ' ἐμοῦ μὲν οὐ τυραννεύσους, ἐπεὶ φυλάξομαι,
καὶ φορήσω τὸ ξίφος τὸ λοιπὸν ἐν μύθου κλαδί,
ἀγοράσω τ' ἐν τοῖς ὕπλοις ἐξῆς Ἀριστογοεῖτονι

ᾧδε θ' ἐστήξω παρ' αὐτόν· αὐτὸ γάρ μοι γίγνεται
τῆς θεοῖς ἐχθρᾶς πατάξαι τῆσδε γραῶς τὴν γνάθον;

= Lys. 648—57:

ἄρα προῦφείλω τι χρηστὸν τῇ πόλει παραινέσαι;
εἰ δ' ἐγὼ γυνὴ πέφυκα, τοῦτο μὴ φθονεῖτέ μοι,
ἦν ἀμείνω γ' εἰσενέγκω τῶν παρόντων πραγμάτων
τοῦράνου γάρ μοι μέτεστι, καὶ γὰρ ἄνδρας εἰσφέρω.

τοῖς δὲ δυστήνοισι γέρουσιν οὐ μέτεσθ' ὑμῖν, ἐπεὶ
τὸν ἔρανον τὸν λεγόμενον παπῶνον ἐκ τῶν Μηδικῶν
εἶτ' ἀναλώσαντες οὐκ ἀντεισφέρετε τὰς εἰσφοράς,
ἀλλ' ὑφ' ὑμῶν διαλυθῆναι προσέτι κινδυνεύομεν.

*ἄρα γρυκτόν ἐστιν ὑμῖν; εἰ δὲ λυπήσεις τί με,
τῷ δέ γ' ἀψήκτω πατάξω τῷ κοθόρονῳ τὴν γνάθον.*

Und damit niemand an der Zerlegung der 10 Tetrameter in die bezeichneten 3 Perioden zweifle, kehren in dem folgenden Perikopenpaar nochmals 10 Tetrameter 672–81 = 696–705 mit den drei gleichen Sinneinschnitten wieder. Noch an einer andern Stelle desselben Stückes, in der Parodos v. 306–316, ergeben sich nach den Anzeichen des Sinns entsprechende Gruppen von Tetrametern, indem daselbst auf einen proodischen Vers 10 jambische Tetrameter folgen, welche sich in $3 + 2 = 3 + 2$ Verse zerlegen lassen:

τουτὶ τὸ πῦρ ἐγρήγορεν θεῶν ἕκατι καὶ ζῆ.

*οὐκουν ἄν, εἰ τῷ μὲν ξύλω θείμεσθα πρῶτον αὐτοῦ,
τῆς ἀμπέλου δ' ἐς τὴν χύτραν τὸν φανὸν ἐγκαθέντες
ἄπαντες εἴτ' ἐς τὴν θύραν κρηθδὸν ἐμπέσοιμεν;*

*κἂν μὴ καλούντων τοὺς μοχλοὺς χαλῶσιν αἱ γυναῖκες,
ἐμπιμπράναι χορὴ τὰς θύρας καὶ τῷ καπνῷ πιέζειν.*

*θώμεσθα δὴ τὸ φορτίον· φεῦ τοῦ καπνοῦ, βαβαιάξ.
τίς ξυλλάβοιτ' ἄν τοῦ ξύλου τῶν ἐν Σάμῳ στρατηγῶν
ταυτὶ μὲν ἤδη τὴν θάχιν θλίβοντά μου πέπαιται.*

*σὸν δ' ἐστὶν ἔργον, ὦ χύτρα, τὸν ἄνδραξ' ἐξεγείρειν,
τὴν λαμπάδ' ἡμμένην ὅπως πρῶτιστ' ἐμοὶ προσοίσεις.*

Auch in der Parodos der Wespen sind offenbar öfters mehrere Tetrameter zu Gruppen zusammengefasst, doch lässt sich eine durchgängige Responion jener Gruppen nicht nachweisen. In der zweiten Partie, v. 258–72, wird man zwar anfangs mit ziemlicher Zuversicht zwei gleiche Tetrasticha 258–61 = 262–5 herstellen dürfen, aber dann bleiben 7 Tetrameter übrig, die nur eine Theilung in eine distichische und pentastichische Perikope zulassen³⁶). Und ebenso

36) R. Arnoldt, die Chorpartien bei Aristophanes S. 15, hat die 15 synkopierten Tetrameter unter 4 Personen vertheilt, indem er nach dem ersten Vers

ἦ μὴν ἐγὼ σοῦ χατέρους μείζονας κολάζω

Personenwechsel eintreten lässt, weil in dem folgenden Vers

entsprechen sich wohl in der ersten Partie, v. 230—47, die zwei distichischen Gruppen 240—1 und 246—7, aber dazwischen liegt eine tetrastichische Gruppe, und voraus gehen 10 Tetrameter, die Arnoldt, die Chorpartien bei Aristophanes S. 19, nicht in 2 gleiche fünfzeilige Gruppen, sondern in 3 ungleiche Perikopen von 3, 2 und 5 Versen zerlegt hat³⁷⁾.

ἀλλ' οὐτοσί μοι βόρβορος φαίνεται πατοῦντι

ohne logische Vermittlung zu einer anderen Sache übergesprungen wird. Aber ganz vortrefflich passt es ja, wenn derselbe Alte, während er sich der oft ausgetheilten Ohrfeigen brüstet, plötzlich selbst in den Koth tritt. Eines logischen Uebergangs im Gedankenausdruck bedarf es da nicht, da ja auch der Unfall und Zufall sich an kein Gesetz bindet. Also als nothwendig oder nur als angezeigt kann die Vertheilung der bezeichneten Verse unter zwei Personen nicht gelten; auf der andern Seite stört sie die symmetrische Anordnung, die in der dramatischen Poesie und namentlich in den gesungenen Partien eine so grosse Rolle spielt.

37) Indess steht mir die Richtigkeit auch dieser Zergliederung Arnoldts keineswegs fest, und noch weniger der dafür massgebende Grundsatz, dass in der Parodos der Wespen alle 24 Choreuten nacheinander zum Sprechen gekommen seien. Wir kommen weit besser zurecht, wenn wir in der ganzen Parodos neben dem Gesamtchor nur noch die zwei Halbchöre und die vier Reihen, sowie deren Vertreter sprechen lassen. Ich vertheile demnach den ersten Theil des Einzugsliedes, um den es sich hier zunächst handelt, folgender Massen:

Führer des 1. Halbchors oder 1. Zuges.

*ζῶρει, πρόβαν' ἐρῶμένως ὦ Κομία βραδύνεις;
μὰ τὸν Δί', οὐ μέντοι πρὸ τοῦ γ', ἀλλ' ἤσθ' ἡμᾶς κύνειος
νινι δὲ κρείττων ἐστὶ σοῦ Χαρινάδης βαδίζειν.
ὦ Στρυμόδωρε Κονθυλεῦ, βέλτιστε συνδικαστῶν,
Εὐεργίδης ἄρ' ἐστὶ που ἄνταῦθ', ἢ Χάβης ὁ Φλυαίς;*

Führer des 2. Halbchors oder des 3. Zuges.

*πάρεσθ', ὃ δὴ λοιπὸν γ' εἶ' ἐστίν, ἀπαιαὶ παπαιᾶξ,
ἦβης ἐκείνης, ἠνίκ' ἐν Βυζαντίῳ ξυνηῖμεν
φρουροῦντ' ἐγὼ τε καὶ σύ' κατὰ περιπατοῦντε νύκτωρ
τῆς ἀρτοπωλίδος λαθόντ' ἐκλέψαμεν τὸν ὄλμον,
καθ' ἣψομεν τοῦ κορκύρου, κατασχίσαντες αὐτόν.*

Führer des 2. Zuges.

*ἀλλ' ἐγκονῶμεν, ὦνδρες, ὡς ἔσται Λάχητι νυνὶ
σίμβλον δὲ φρασι χρημάτων ἔχειν ἅπαντες αὐτόν.*

Führer des 4. Zuges.

*χθῆς γοῦν Κλέων ὁ κηδεμῶν ἡμῖν ἐφείτ' ἐν ὥρᾳ
ἔχειν ἔχοντας ἡμερῶν ὀργὴν τριῶν πονηρῶν
ἐπ' αὐτόν, ὡς κολωμένους ὦν ἠδίαρχεν, ἀλλὰ
σπεύδωμεν, ἄνδρες ἠλικες, πρὶν ἡμέραν γενέσθαι.*

Alle vier Zugführer oder der gesammte Chor.

*χωρῶμεν, ἕμα τε τῷ λύχνῳ πάντῃ διασκοπῶμεν,
μή που λίθος τις ἐμποδῶν ἡμᾶς κακὸν τι δράσῃ.*

Aber gegen die ganze Annahme einer mehrere Verse zur Einheit zusammenfassenden Melodie, von der wir bei der Zerlegung der zuletzt besprochenen, scheinbar *κατὰ στίχον* componirten Chorpartien ausgegangen sind, könnte man leicht einwenden, dass die bezeichneten Gruppen und Absätze gar nichts mit der Melodie zu thun haben, sondern durch den Wechsel der vortragenden Choreuten bedingt seien. Und allerdings bin ich selbst weit davon entfernt die ganze Bedeutung jener Gruppen einzig in der Melodie suchen zu wollen. Insbesondere pflichte ich in der Hauptsache ganz den scharfsinnigen Untersuchungen Arnoldts bei, der in den Einzugsliedern der Ritter, des Friedens, der Wespen, der Lysistrate mit jedem neuen Absatz eine andere Person beginnen lässt. Weniger schon will mir der Gedanke Engers gefallen, der im Rh. Mus. X, 119 die Epirrhemata der Parabasen unter je 4 Choreuten der Halbchöre vertheilt. Denn, wie bereits angedeutet, hängen die vier Perikopen der Epirrhemata oft so eng dem Sinne nach zusammen, dass es höchst störend gewesen wäre, wenn ein anderer Choreute mitten in einem Satze fortgefahren hätte. Aber gleichwohl wird die Viertheilung der Epirrhemata noch eine andere als bloß melodische Bedeutung gehabt haben; wahrscheinlich stunden die 4 Absätze mit den Tanzbewegungen der 4 Reihen des Chors oder Halbchors in Verbindung, so dass mit jedem neuen Absätze eine andere Reihe den Reigen begann; denn zur tanzenden Bewegung passte vortrefflich der trochäische und päonische (s. Ach. 978. Vesp. 1275) Rhythmus des Epirrhems, und nach der veränderten Stellung, die der Chor bei der Strophe und Antistrophe angenommen hatte, war eine neue Rangierung geradezu nothwendig. Also wir selbst legen den besprochenen Absätzen und Versgruppen eine Bedeutung für den Wechsel im Vortrag und in der Orchestik bei³⁸⁾,

38) Dass die Responion der Tetrameter an den bezeichneten Stellen nicht bloß für die Melodie, sondern noch mehr für die orchestischen Bewegungen eine Bedeutung hatte, lässt sich schon daraus abnehmen, dass die von den Schauspielern vorgetragene Tetrameter keineswegs eine gleiche Symmetrie des Baus aufweisen. Denn selbst bei Aeschylus lassen die Tetrameter des Dialoges keine strophische Composition erkennen, und Euripides hat in den Phönissen und im Ion die Tetrameter mit der gleichen Freiheit wie die Trimeter gebaut, so dass man sich versucht fühlen kann, an der Hand der oben S. 165 besprochenen Stelle im Gastmahl des Xenophon für die Tetrameter des Euripides den parakatalogischen Vortrag in Abrede zu stellen. Wenn sich nun dagegen in den Chorpartien des Aristophanes so unverkennbare Spuren der strophischen

aber dann mussten dieselben nur um so mehr auch in der Melodie in sich abgeschlossene Gruppen bilden.

Solche Gruppen haben wir nun zunächst in denjenigen Tetrametern der Komiker nachgewiesen, welche vom Koryphaios oder einzelnen Choreuten vorgetragen wurden; bei ihnen muss die musikalische Begleitung, welche jene Zusammenfassung zum lebensvollen Ausdruck brachte, als selbstverständliche Sache gelten. Gewiss aber war dieselbe auch auf andere Partien von Tetrametern ausgedehnt, bei denen wir das Verhältniss einer typischen Form oder einer strophischen Responion nicht nachzuweisen vermögen, so dass wir es wohl als Regel aufstellen dürfen, dass überall, wo einer Person mehrere Tetrameter in den Mund gelegt werden, die begleitende Musik theils zwei, drei, vier Verse zu einer Perikope verband, theils aus grösseren Gruppen zwei oder mehrere Unterabtheilungen hervortreten liess.

Anlage finden, so wird man den Grund dieser Abweichung in dem verschiedenen Charakter des Chors erblicken. Der Chor aber hatte vom Tanz seinen Namen und begleitete nicht blos seinen Gesang, sondern auch die Recitationen seines Koryphaios mit Bewegungen des Marsches und Tanzes. Darin ist uns vielleicht auch der Schlüssel zur Aufklärung der auffälligen Thatsache gegeben, dass die Theile des Epirrhems der Parabase mit den Sinnabschnitten so wenig stimmen. Denn durch die ähnliche Freiheit des Horaz, der in den asclepiadeischen Gedichten mehrmals den Satzschluss am Ende der Strophe vernachlässigt, lässt sich jene Erscheinung nicht genügend erklären, da bei Aristophanes ungleich häufiger mit den von uns angenommenen Strophen der Sinn nicht schliesst. Aber die Sache verliert an Auffälligkeit, wenn wir annehmen, dass das ganze Epirrhema von einem Choreuten vorgetragen wurde, aber während jedes der vier Abschnitte eine andere Reihe (*στοιχος*) des Chors oder Halbchors seine Bewegungen ausführte.

N a c h t r a g.

Ich habe oben S. 191 und 182 die Textesüberlieferung des Diomedes: *latine fabulae appellantur . . . in latinis enim fabulis plura sunt cantica quae canuntur*“ unter Hinweis auf die grosse Anzahl der mit C überschriebenen Scenen der lateinischen Komiker zu rechtfertigen ge-

sucht. Da aber derselbe Grammatiker p. 491 Canticum im Sinne eines Monologes oder Monodiums fasst und die Etymologie des Wortes doch zu deutlich auf das Sprechen hinzuweisen scheint, so stimme ich jetzt Reifferscheid bei, der in der Ausgabe der Fragmente des Sueton, dem jener Satz entlehnt ist, zu lesen vorschlägt: *in latinis enim fabulis plura sunt diverbia quae fantur quam cantica quae canuntur.*

Zu den oben S. 175 angeführten Beweisstellen für den Gebrauch des lateinischen *cantare* im Sinne eines bloss rhythmischen Vortrags, nicht vollständigen Gesanges füge noch hinzu: Capitolinus Vita Albini V. 2: *fertur in scholis saepissime cantasse inter puerulos.*

Arma amens capio nec sat rationis in armis. (Verg. Aen. II. 314) und Macrobius Saturn. I. 24: *videris enim mihi adhuc Vergilianos habere versus, qualiter eos pueri magistris praelegentibus canebamus.*