

scheinlich gar keine Schlagwörter dieser Art verwendet hat. Pausan würde allenfalls *νόμῳ* (o. S. 226).

Überhaupt zeigen nun die Neuplatoniker (Ammonios de interpr. p. 34, 10 B.; Proclus ad Cratyl. 17) die Tendenz, möglichst vielen klassischen Denkern ein Votum für *φύσει* oder *θέσει* anzudichten. Ammonios schreibt ‚Kratylos und Heraklit‘ ein *φύσει* zu, dem Pythagoras Proklos ein *φύσει*, Ammonios *θέσει*²⁰). Diese Denkweise wirkt stellenweise heute noch nach.

Dennoch geht die Kenntnis davon, daß die Verhältnisse in Wirklichkeit komplizierter liegen, nie ganz verloren. Origines l. c. sagt ausdrücklich, Epikur habe in einem anderen Sinne *φύσει* gesagt als die Stoa, während Ammonios treffend das Moment der Richtigkeit von dem des historischen Ursprungs trennt, dann allerdings weniger richtig jenes in *φύσει*, dieses in *θέσει* allein ausgedrückt findet, wobei ihn das Bestreben leitet, Plato und Aristoteles zu harmonisieren. Wie gesagt, knüpfen die modernen Versuche, der Schwierigkeiten Herr zu werden, so Steinthal, Giusani und Dahlmann, direkt an diese späten, zwar nützlichen, aber nicht ausreichenden Hinweise an.

Vielleicht hilft die Untersuchung seiner Entstehungsgeschichte, den alten Irrtum allmählich auszumerzen.

Kiel

Detlev Fehling

RETRAKTIONEN ZU ARISTOPHANES' „FRIEDEN“

Hans Diller zum 60. Geburtstag

Zu den Problemen, die in der Forschung zum attischen Drama seit je der Gegenstand kontroverser Diskussion gewesen sind, gehören zwei Fragen, die sich bei der Interpretation der Komödie stellen, die Aristophanes an den Städtischen Diony-

20) Beides leicht aus dem o. S. 221 zitierten Pythagoraswort herzu-
leiten, letzteres wegen des Namengebers, ersteres begründet P. selbst so:
*οὐκ ἄρα τοῦ τυχόντος ἐστὶ τὸ ὀνοματουργεῖν, ἀλλὰ τοῦ τὸν νοῦν ὀρώντος καὶ τὴν
φύσιν τῶν ὄντων· φύσει ἄρα τὰ ὀνόματα.* So autoschediastisch verfahren diese
Autoren also.

sien des Jahres 421¹⁾, wenige Tage vor Abschluß des Nikias-Friedens²⁾, auf die Bühne brachte: die Inszenierung und die Herstellung (und Deutung) des Schlusses. Da Sie, mein verehrter Lehrer, in den letzten 15 Jahren gerade der attischen Tragödie einen guten Teil Ihrer Arbeit gewidmet haben³⁾, möchte ich hoffen, einen Ihres Interesses würdigen Gegenstand für mein *χαριστήριον* gewählt zu haben; werden doch allgemeine Fragen der Bühne und Bühneneinrichtung im 5. Jahrhundert und der Kritik und Interpretation des Dramentextes angesprochen. Eine erneute Erörterung erscheint deshalb notwendig, weil die jüngste Behandlung dieser Fragen im ‚Frieden‘⁴⁾ mir leider keinen Fortschritt darzustellen scheint und weil eine Reihe von Büchern und Abhandlungen unlängst die Inszenierungs-Probleme des attischen Dramas wieder in den Mittelpunkt des Interesses gerückt hat.

I

In der Frage von Bühneneinrichtung und Inszenierung haben die Arbeiten von T. B. L. Webster⁵⁾ und Peter D. Arnott⁶⁾

1) Argumentum III fin.; zu dem scheinbaren Widerspruch Pax 989f. vgl. Platnauer (unten Anm. 4) zu 990 und *Introduct.* p. XV s.

2) Thuc. 5, 20, 1.

3) Göttliches und menschliches Wissen bei Sophokles, (Rektorats-Rede) Kiel 1950 (= Gottheit und Mensch in der Tragödie des Sophokles, Darmstadt 1963, 1–28); Die Bakchen und ihre Stellung im Spätwerk des Euripides, *Akad. d. Wiss. u. Liter. Mainz, Abhandl. d. geistes- u. sozialwiss. Klasse* 1955, Nr. 5; Über das Selbstbewußtsein der sophokleischen Personen, *Wiener Stud.* 69, 1956, 70–85 (Festschrift Lesky); Menschendarstellung und Handlungsführung bei Sophokles, *Antike und Abendland* 6, 1957, 157–69; Umwelt und Masse als dramatische Faktoren bei Euripides, *Entretiens Fondation Hardt* 6, 1960, 89–121; Erwartung, Enttäuschung und Erfüllung in der griechischen Tragödie, *Serta Philologica Aenipontana* (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft 7/8) 1961, 93–115. Dazu kommen die *Rezz. Gnomon* 26, 1954, 126–28; 32, 1960, 229–36; 36, 1964, 641–50. Zu Aischylos vgl. auch: Die Hellenen-Barbaren-Antithese im Zeitalter der Perserkriege, *Entretiens Fondation Hardt* 8, 1961, 37–82.

4) M. Platnauer, *Aristophanes, Peace*, ed. with *Introduct.* and *Commentary*, Oxford 1964. Meine Interpretation des ‚Friedens‘, *Metapher und Allegorie* (Zetemata 16), München 1957, 108–22, wird in Teil III dieser Abhandlung ergänzt und z. T. modifiziert.

5) *Greek Theatre Production*, London 1956; *Griechische Bühnenalttümer*, Göttingen 1963; vgl. G. Krien-Kummrow, *Gnomon* 36, 1964, 493 ff.

6) *An Introduction to the Greek Theatre*, London 1961; *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C.*, Oxford 1962 (sofern nicht durch Jahreszahl unterschieden, ist hier immer das zweite Buch gemeint).

einen entschiedenen Fortschritt gegenüber früheren Anschauungen gebracht. Sie überwandern die Ansicht, daß im 5. Jahrhundert nur auf Orchestra-Niveau gespielt worden sei, ebenso wie deren äußerstes Gegenteil: die phantasievollen Bühnenbilder und Inszenierungen, die etwa in dem bekannten Buch von H. Bulle–H. Wirsing⁷⁾ ihre deutlichste Fixierung gefunden haben. Bei Dissens in manchen Einzelfragen zeigten sie durch Interpretation der Dramen übereinstimmend, daß eine niedrige Bühne, mit der Orchestra durch Stufen verbunden, vor einem Bühnenhaus, der Skené, erforderlich ist, dazu Ekkyklema (seit Aischylos) und Flugmaschine (seit etwa 430). Diese Konstruktionen, Bühne, Stufen und Skené, waren zunächst aus Holz; das erste steinerne Theater war der Bau des Lykurg (338–326). Die Basis für die Rekonstruktion der Spieleinrichtung des späten 5. Jahrhunderts im Dionysos-Theater von Athen⁸⁾ bildet das 63 m lange Breccia-Fundament (H in den Plänen bei Bieber Figg. 150. 155. 171. 172); aus ihm springt gegenüber der Mittelachse von Auditorium und Orchestra etwa 7 m breit und 3 m tief eine Plattform (T in den genannten Plänen) vor, die als Unterstützung des Ekkyklema und anderer Maschinerie gedient haben wird⁹⁾. Beiderseits dieser in Richtung Orchestra vorspringenden Plattform sind in dem Breccia-Fundament H noch 8 Einlassungen erkennbar, 2 weitere leicht zu rekonstruieren (S 1–10 auf Fiechters Steinplan, Fig. 171 bei Bieber), die man als zur Aufnahme hölzerner Pfosten bestimmt ansieht. Für die Rekonstruktion einer etwa 1 m hohen hölzernen Bühne und einer Skené aus Holz bietet das Theater von Korinth gute Anhaltspunkte (Arnott 10–12), und es lassen sich auch in dem Theater des Amphiareions von Oropos (in seiner heutigen Form aus dem 3. Jahrhundert) Breccia-Fundamente feststellen, die die Konstruktion

7) Szenenbilder zum griech. Theater d. 5. Jhs v. Chr., Berlin 1950; zum ‚Frieden‘ Taf. 10.

8) Seitens der Bauforschung ist für die neuesten Überlegungen der erhellende Aufsatz von W. B. Dinsmoor, *The Athenian Theater of the Fifth Century*, *Studies presented to D. H. Robinson* (1951) I 309–30, bedeutsam. Grundlegend und unentbehrlich sind die Werke von Dörfeld-Reisch (1896) und Fiechter (1930–1937), vor allem wegen der Pläne, die hier der Bequemlichkeit wegen nach Marg. Bieber, *History etc.* (1939) zitiert werden. Weitere Spezialliteratur ist bei den genannten Autoren leicht zu finden; als kurze Zusammenfassung vgl. auch I. T. Hill, *The Ancient City of Athens*, London 1953, 113 ff. Von den Aufstellungen von A. W. Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysos*, Oxford 1946, gehen die meisten neueren Arbeiten in entscheidenden Punkten ab.

9) Arnott 81, Dinsmoor 326, Webster 1956, 8f.; 1963, 19.

einer hölzernen Skené und einer etwa 1 m hohen Bühne ermöglichen; zwischen vorderen senkrechten Pfosten und Löchern in der Breccia-Mauer hätten waagrechte Balken, die Bretter, die die Welt bedeuten' getragen (vgl. Arnott 12 f.). Schließlich ist im Theater von Thorikos, dessen merkwürdige Form durch Geländeschwierigkeiten bedingt ist¹⁰⁾ (vgl. Fig. 167 bei Bieber und Abb. 52 b, S. 179, bei Kirsten-Kraiker 1962⁴⁾), eine Anzahl von in die Oberfläche des Felsenbodens gebohrten Löchern erkennbar, als deren Zweck man „to support a wooden structure on the uncompromising terrain“ (Arnott 14) ansehen kann.

Da die Interpretation der erhaltenen Dramen eine Bühnenanlage dieser Art – also eine niedrige Bühne mit Stufen zur Orchestra, einen Skené-Bau, von dem auch das Dach beispielbar ist¹¹⁾, dazu Ekkyklema und Flugmaschine (*μηχανή*) – fordert, verdienen auch die geringsten Reste, die es erlauben, diese Bauten aus Holz zu rekonstruieren, größte Aufmerksamkeit. Der Verf. möchte um so mehr für die Aufstellungen Arnotts eintreten, als er selbst – mit ähnlicher Zielsetzung, aber ohne die Intensität und den Erfolg Arnotts – diese Theater 1956 an Ort und Stelle studiert hat.

Über die Gestalt und die Größe der hölzernen Bauten im Dionysos-Theater¹²⁾ gehen nun die Vorstellungen ziemlich auseinander¹³⁾. Die Breite der Bühne gibt Webster (1956, 4. 20) mit 45 Fuß (13,72 m) an, ihre Tiefe errechnen wir nach Dinsmoor (326 f.) mit nur 2,60 m, was zwar wenig erscheinen mag, aber an-

10) Dies gegen C. Anti, *Teatri greci arcaici*, Padua 1947, 144, in dessen Beweisführung für „teatri quadrangolari“ das Theater von Thorikos eine wichtige Rolle spielt. Den Rezz. des Antischen Buches, die Dinsmoor 309 n. 1 nennt, wären C. Fensterbusch, *Gnomon* 21, 1949, 299ff. und Pickard-Cambridge, *Class. Rev.* 62, 1948, 125 ff. hinzuzufügen.

11) Webster 1956, 11 ff.; 1963, 19; Arnott 42 f. (siehe Index s. v. *theologeion*) und Skizze 1961, 38.

12) Zu dem von C. F. Russo, *Aristofane, autore di teatro*, Firenze (1963), erneuerten Versuch Antis, für die an den Lenäen und den Städt. Dionysien aufgeführten Komödien zwei verschiedene Theater mit – u. a. – verschiedenen szenischen Gegebenheiten anzunehmen, ist hier nicht Stellung zu nehmen, da der ‚Friede‘ jedenfalls im Dionysos-Theater aufgeführt worden ist. Gegen Russo muß aber die erhöhte Bühne gerade für dieses Theater als erwiesen gelten.

13) Platnauers (p. XII) Maße – Bühnenbreite 18,29–21,34 m, Tiefe 4,57 m – vermögen wir nicht zu verifizieren: sie ergeben sich möglicherweise aus den Maßen des Lykurg-Theaters. Immerhin mag in Korinth die Bühnentiefe (Arnott 11 f.) etwa 4 m betragen haben. In jedem Falle steht die von ihm angenommene Steinbühne im Widerspruch zu neueren Forschungen.

gesichts der von Webster (1956, 21) für die Spielfläche nach 300 v. Chr. (als das ganze Spiel „auf das Dach verlegt wurde“, Webster 1963, 20, etwas mißverständlich) mit 9 Fuß (2,74 m) angegebenen Tiefe ganz angemessen sein dürfte¹⁴). Nach Dinsmoor errechnen wir für die Bühnenbreite etwa 18 m ($7 \times 2,56$ m, dem Abstand der hölzernen Pfosten voneinander). Zur Tiefe des Skené-Baus kann uns die Tiefe der Plattform T verhelfen, ebenso ihre Breite zur Breite des ‚central door‘. Ihre Maße gibt Dinsmoor mit „apparently 6,53 m (20 D.F.)¹⁵ in width and projecting 3,26 m (10 D.F.) on the missing finished course of the ground level“ an (7×3 m Arnott; 26 Fuß = 7,93 m \times 9 Fuß = 2,74 m Webster 1956). Damit sind die größten möglichen Maße für die Tiefe der Skené und die Breite des Mitteltors gegeben. Die Größe des Ekkyklema hatte Webster 1956 mit 10 (3,05 m) \times 6 (1,83 m) Fuß bestimmt; das mag auch bei Dinsmoors Maßen ungefähr so bleiben, zumal dieser (326 und Fig. 2) hinter der Plattform T Stufen annimmt, über die man sie von der dahinter (und tiefer) liegenden Stoa aus (der ‚Skenotheke‘ Fiechters) erreichen konnte¹⁶).

Dinsmoor wie Webster 1956 (und vor ihnen Fiechter) nehmen ein Bühnenhaus mit Paraskenien an, während Arnott (jedenfalls 1961, Skizzen S. 35) und Webster 1963 für das hölzerne Bühnenhaus anscheinend nicht mehr mit Paraskenien rechnen. Wenn man, was vernünftig erscheint, annimmt (vgl. Arnott 18), daß das steinerne Theater eine Übertragung der vorher gebräuchlichen Holzkonstruktionen in Stein darstellt, so wird man auch für das Ende des 5. Jahrhunderts mindestens mit einer Andeutung von Paraskenien rechnen dürfen¹⁷), jedenfalls für das ständige Theater aus Holz, das nach Dinsmoor in die letzten Jahre der Wirksamkeit des Nikias, also spätestens auf 415 fallen würde. Davor wird man wie Arnott mit einer nur interimistischen Bühnenanlage rechnen¹⁸), wofür in späteren Jahrhunder-

14) Vgl. die Skizze bei Arnott 1961, 38; daselbst vor S. 81 und bei Webster 1956 Abb. 1 ist das berühmte Breccia-Fundament H abgebildet.

15) D.F. = Dorische Fuß = 0,32666 m im Lykurg-Theater, wohl = 0,32689 m im Theater des 5. Jh.s (Dinsmoor).

16) Vgl. unten Anm. 35.

17) Wir halten die Argumentation von Webster 1956, 6f. für weiterhin gültig: ein gleichzeitiger Steinbau mit vorspringenden Flügeln wäre z.B. die Stoa des Zeus Eleutherios an der Westseite der Agora.

18) Dafür können folgende literarische Zeugnisse sprechen: Anonym. De comoedia p. XX, 28 Dübner; Andoc. 1, 38; siehe Arnott 9; zu Pergamon: Arnott 14.

ten das Theater von Pergamon ein Beispiel gibt: die Örtlichkeit erlaubte dort nicht den Bau einer ständigen Skené (vgl. Fig. 150–60 bei Bieber, wo auch die weitere Literatur genannt).

Verschaffen wir uns schließlich noch einen Überblick über die mit Hilfe von Bauforschung und Archäologie wirklich faßbaren Perioden des Dionysos-Theaters nach Dinsmoor. Die älteste faßbare Orchestra lag – nach den Mittelpunkten gemessen – 12,60 m südöstlich der heutigen, Spuren von ihr sind an drei Stellen von Dörpfeld festgestellt worden. Die Achse des Theaters lief ungefähr parallel zur Südwestflanke des Odeions des Perikles, das in seiner Orientierung auf dieses Theater, das Dinsmoor sich in der Zeit des Kleisthenes entstanden denkt, Rücksicht nahm. Das nächste faßbare Theater ist das oben beschriebene, nach Nordwesten verlegte und auch in seiner Achsen-Richtung geänderte Theater, das Dinsmoor teils aus technischen (Verwendung von Breccia als Fundament), teils aus historischen Gründen (Nikias) auf etwa 421–415 datiert. Der nächste Theaterbau und der erste aus Stein ist dann das Theater des Lykurg (338–326).

Es muß betont werden, daß es für unsere weiteren Überlegungen, die das Jahr 421 betreffen – und auch für einige Jahre davor, also für alle Komödien des Aristophanes und die gleichzeitigen Tragödien des Sophokles und Euripides sowie die in dieser Zeit mit Sicherheit anzusetzenden Wiederaufführungen von Tragödien des Aischylos¹⁹⁾ –, keine wesentliche Rolle spielt, ob man sich den permanenten Holzbau über dem Breccia-Fundament als zwischen 421 und 415 oder zur Zeit des Perikles entstanden denkt. Es ist sinnvoll anzunehmen, daß die interimistischen Bauten für die Aufführungen schon einige Jahre lang etwa dieselbe Anlage hatten, wie man sie sich für das ständige Theater aus Holz vorstellt; die vorübergehenden Aufbauten wurden dann als das für das Bühnenspiel inzwischen notwendig und üblich Gewordene in einen dauerhaften Bau überführt²⁰⁾.

19) Vgl. Verf., *Hermes* 89, 1961, 427ff.

20) Bei Webster 1963 sieht das Theater für die hier in Frage stehende Zeit anders aus: Die Mitte der Skené über der Plattform T springt vor, die restliche Skené ist auf einen Gang, der durch die hölzerne Konstruktion vor der Breccia-Mauer H verdeckt wird und das Mitteltor mit den Parodoi verbindet, reduziert. Wir betonen, daß auch bei dieser Anlage die hier vorgeschlagene Inszenierung des ‚Friedens‘ genauso gut spielbar ist, wenn uns nur die beiden Nebentüren konzidiert werden; ihre Bespielung würde der ‚Gang‘ ermöglichen, ja sie würden diesen Gang eigentlich erst als notwendig erklären. Die Bühne würde – Dinsmoor zu Grunde gelegt – vor dem

II

Die Annahme von (vielleicht sogar noch bloß interimistischen) Holzbauten gibt uns für die Gestaltung der Szenerie im einzelnen einige Freiheit; vor allem auch für die Zahl der Türen der Skené²¹). Es mag richtig sein, daß keine der uns erhaltenen Tragödien mehr als eine Tür verlangt (Webster 1956, 10)²²), anders steht es aber mit der Komödie. Webster nahm 1956 (11 f.) für eine Anzahl von Stücken der Alten Komödie bis zu drei Türen an. 1957 hat jedoch A. M. Dale²³) mit Energie verfochten, daß auch die Komödie (bis einschließlich ‚Ekklesiazusen‘) nur eine Tür benötigte. Webster 1963 scheint ihr zu folgen, Arnott und Platnauer sind ihr mit Recht nicht gefolgt. Denkbare Minimum und Theaterpraxis sind zweierlei, und eine einzige Tür bringt gerade im ‚Frieden‘ die Inszenierung in arge Schwierigkeiten. Man wird sehen, daß Mrs. Dale-Webster den technischen Erfordernissen und den Abgängen der Schauspieler nicht genügend Aufmerksamkeit geschenkt hat. Erstaunlich wäre es schließlich auch, daß gerade Aristophanes, der sich so oft über die Bühnenkonvention lustig macht, nirgends die Schwierig-

Mittelbau über T 2,60 m, vor der den Gang verdeckenden Holzwand bis etwa 5,80 m tief sein. Da uns The Bulletin of the John Rylands Library 42, 1960 und 45, 1962, wo vermutlich die Argumentation Websters steht, nicht zugänglich, müssen wir uns hiermit bescheiden. Seine Perioden-Einteilung: Anfänge -470, 470-430. Interessant ist sein Hinweis auf das 1956 entdeckte Theater des Kabirions bei Theben für die Anlagen in Athen vor 470; zu bedenken ist jedoch, daß die Kabiren-Zeremonien des 4. Jh.s etwas beträchtlich Anderes als die attische Tragödie (auch vor 470) gewesen sein dürften. Zum Kabirion vgl. Gerda Bruns in: Böhringer, Neue deutsche Ausgrabungen, 1959, 237 ff. – an der Kampagne 1956 haben wir selbst teilgenommen – und Bruns, Arch. Anz. 1964, Sp. 231 ff. (Kampagnen 1959 und 1962).

21) Der für den Außenstehenden sicher erheiternde Streit um die Türen hat schon 1842, wohl auf Grund einer Aufführung der ‚Antigone‘ in Leipzig, Eingang in die deutsche Spieloper gefunden: im ‚Wildschütz‘ II 6 läßt Lortzing die griechenbegeisterte Gräfin den ratlosen Baculus fragen: „Und – nicht wahr – drei Türen im Hintergrunde?“

22) Ich glaube allerdings zeigen zu können, daß auch mindestens eine Tragödie mehr als eine Tür verlangt, muß mich hier aber beschränken.

23) An Interpretation of Ar. Vesp. 136-210 and its Consequences for the Stage of Aristophanes, JHS 77, 1957, 205-11; vgl. auch Dale, Wiener Stud. 69, 1956, 96-106 (Festschrift Lesky). Obwohl in manchem überholt, immer noch nützlich C. Fensterbusch, Die Bühne des Aristophanes, Diss. Leipzig 1912. Weiter sind herangezogen R. Vallois, REA 49, 1947, 58-64, und die Kommentare, ohne daß dies im einzelnen notiert wird. Nicht zur Verfügung stehen die Ausgaben von Rogers, Paley, Blydes, Sharpley.

keiten, die die eine Tür bedingt, zur Zielscheibe seines Spottes gemacht hätte. Wir bleiben also bei der früheren Annahme Websters, daß mindestens seit 425 nötigenfalls drei Türen zur Verfügung standen.

Daß alle in dem Stück verlangten Örtlichkeiten auf ein und demselben Niveau, der Bühne, dargestellt waren, darf seit Fensterbuschs eingehenden Untersuchungen (1912, 31–49) als gesichert gelten²⁴). Nun ist es klar, daß für die Bergung der Eirene mit Theoria und Opora nur das Mitteltor unter Verwendung des Ekkyklema in Frage kommt; Webster (1956, 18f.) hat ansprechend gezeigt, daß auch in dem Vorbild dieser Szene aus den ‚Netzfischern‘ des Aischylos²⁵) das Ekkyklema verwandt wurde. Nach Dale wäre nun das eine Mitteltor nacheinander die Tür des Käferstalls, von Trygaios' Haus, vom Haus des Zeus und „at the appropriate time opens to reveal (on the eccyclema platform left inside) the pile of stones which cover the pit where Peace has been cast“; nämlich wenn Trygaios V. 222 Hermes nach dem Verbleib von Eirene fragt. Das bedeutet aber, daß Hermes' Abgang in das Haus des Zeus und die Auftritte von Polemos und Kydoimos sowie ihre Abgänge, schließlich Hermes' zweiter Auftritt V. 361 durch das schon geöffnete und durch das Ekkyklema großenteils blockierte Mitteltor vonstatten gehen müßten, was nun wirklich kaum glaubhaft ist. Der Ausweg, sie durch die Parodoi auftreten und abgehen zu lassen, ist schließlich nur ein Notbehelf, mit dem man bei der Größe des Theaters sparsam operieren sollte, und mindestens für Hermes auch unmöglich. Unsere Forderung nach mehr Türen für die Skené des ‚Friedens‘ hat also wenig mit dem Verlangen nach größerem Realismus zu tun, sie dient vielmehr der besseren Spielbarkeit des Stückes – rein technisch betrachtet. Recht unwahrscheinlich ist auch ein weiterer Effekt der Daleschen Inszenierung: vor der Parabase (729) würde Eirene samt Hermes auf dem Ekkyklema wieder hineingerollt. Dagegen spricht schon – abgesehen davon, daß man nicht sieht, was Hermes auf der Maschine zu suchen hat –,

24) Drei Türen, von denen er z. T. einen anderen Gebrauch macht als wir, und ein Niveau erschließt auch Russo a. O. 216ff., läßt aber alles in der Orchestra spielen, da er eine erhöhte Bühne leugnet (13); vgl. auch weitere Literatur bei Russo 229 n. 2.

25) Fragmente 464ff. bei Mette 1959, wo sonstige Literatur genannt, vgl. auch Verf., Metapher und Allegorie 114ff. Hilferuf und Bergungs-Szene gehen also auf beliebte Motive des Satyrspiels zurück; zur möglichen Verwendung eines weiteren Effekts aus dem Satyrspiel vgl. unten S. 239f.

daß die Göttin, da im zweiten Teil des Stückes eine lange Szene ihrer *ἰδρυσίς* gilt (s. unten S. 242f.), unbedingt auf der Bühne bleiben muß. Platnauer (p. XV), der zunächst mit ihrer Entfernung rechnet und meint, daß *ταύτην* 923 nicht ‚notwendigerweise‘ ihre Anwesenheit auf der Bühne anzeige, wie es *τήρδε* tun würde²⁶⁾, nimmt dann (XV n. 1) doch an, daß sie vor der Parabase vom ‚Himmel‘ entfernt und während derselben zu Trygaios' Haus geschafft werde, was genau so unwahrscheinlich ist und im Text keine Stütze findet, technisch nicht gerade leicht zu bewerkstelligen sein dürfte. Um Eirene auf der Bühne zu halten, was das Stück verlangt, gibt es – die Verwendung des Ekkyklema vorausgesetzt – nur eine Möglichkeit: man läßt sie auf dem Ekkyklema auf der Bühne, da es mühsam und störend ist, sie von diesem abzuladen.

Der viel diskutierte Abgang des Trygaios mit Theoria und Opora *τηδὲ παρ' αὐτὴν τὴν θεόν* (726) kann dann ohne Schwierigkeiten hinter dem an die Rampe gezogenen Ekkyklema durch die Mitteltür, das bedeutet: die Höhle, erfolgen²⁷⁾. Dies erscheint besser und witziger, als ihn durch die Orchestra und eine Parodos abgehen zu lassen, was viel Zeit erfordert und die Bewegungen des Chors und der *ἀκλόουθοι*, die nun durch die Parodoi kommen, um den Choreuten *τὰ σκεῖν* abzunehmen, behindern könnte²⁸⁾. Vor allem aber zeigt Hermes' *θάραρει, καλῶς* ja deutlich den Witz dieses Weges zur Erde an: durch die Höhle kommt man am schnellsten zur Erde; zugleich wird damit daraufhingewiesen, daß der ‚Haupteingang‘ nun wieder benutzbar ist.

Um Kollisionen an der Mitteltür, hinter der beide Theatermaschinen postiert sind und bedient werden müssen, zu vermei-

26) Solche Schlüsse werden aus dem Demonstrativum gerne gezogen, was aber nur mit größter Vorsicht geschehen darf: Soph. El. 540 spricht Klytaimnestra von der toten Iphigenie mit *τήσδε*, Eur. Alc. 881 ist die mit *τήσδε* bezeichnete tote Alkestis auch nicht auf der Bühne; bei Menander, Com. Flor. 4 (*τοῦδε τοῦ φιλαργύρου*, Hinweis von R. Kassel) ist niemand außer Tyche auf der Bühne, Epitir. 656 (Körte*) hat Wilamowitz *ἦδ'* sanktioniert, Dyc. 235 erscheint Lloyd-Jones' *τόνδ'* unanstößig; vgl. auch Soph. O. C. 1163. 1166: *ἦδε ἔδρα* nicht auf der Bühne. Es ist also im ‚Frieden‘ aus den Pronomina nicht auf An- oder Abwesenheit der Eirene zu schließen (so wenig, wie bei entsprechendem Gebrauch der Pronomina in deutscher Dichtung).

27) Die Scholien zu dieser Stelle, die für die moderne Erklärung keine günstige Rolle gespielt haben, gehen sprachlich und dramaturgisch von falschen Voraussetzungen aus.

28) Trygaios muß 819 durch eine Parodos auftreten, so daß hier der Abgang durch eine Parodos immerhin denkbar bleibt.

den, wird man nun Käferstall, Trygaios' Haus und Haus des Zeus woanders ansetzen. Wir versuchen es so: Die (z. B.) rechte Nebentür²⁹⁾ stellt die Tür des Trygaios dar; durch sie bringen die Sklaven dem Mistkäfer Futter und beobachten ihn. Trygaios erscheint nach V. 77 auf der Flugmaschine, soweit es der Schwenkbereich des Krans erlaubt, vom Mitteltor aus nach rechts geschwenkt, in der Höhe. Aus der Tür seines Anwesens (rechts) erscheinen nach V. 112 seine Töchter. Bei V. 178 wird er nach einigen zu den Vv. 150–78 nötigen Manövern des Krans wieder auf der Bühne niedergelassen, so weit wie möglich nach links geschwenkt, und geht³⁰⁾ zu der anderen Nebentür, die das Haus des Zeus vorstellt. Aus ihr tritt Hermes auf, – die Mittel-tür ist zunächst durch die Hantierungen mit dem Kran, dann schon einige Zeit, bevor sie sich nach V. 223 öffnet, durch die Bereitstellung des Ekkyklema nicht benutzbar. Um weiterhin zu vermeiden, daß sich der abgehende Hermes und der auftretende Polemos während der Vv. 232–36 sozusagen die Klinke in die Hand geben, wird man Polemos und Kydoimos (wie Webster 1956, 19) aus der anderen (rechten) Nebentür auftreten (und durch sie auch wieder abgehen) lassen³¹⁾. Damit hat das Haus des Trygaios, solange wir im Himmel sind, seinen Besitzer gewechselt; Polemos ist von den Göttern dort angesiedelt, wo sie selbst waren (204f.), also nicht gerade im Haus des Zeus. Aus diesem tritt V. 361 wieder Hermes auf und geht wahrscheinlich nach V. 726 wieder dorthin ab.

Im zweiten Teil der Komödie wird es dann sinnvoll sein, Trygaios' Haus wieder mit der (z. B.) rechten Nebentür zu identifizieren; man muß damit rechnen, daß das Ekkyklema mit Eirene, wenn es nicht die ganze Mittelbühne blockieren sollte, die Be-

29) Webster 1956, 9ff. betont mit Recht, daß die Nebentüren schmal waren.

30) Man muß mit einem recht geringen Schwenkbereich des Kranes rechnen; er kann unmöglich bei Platnauers 20-m-Bühne „by either a pivotal or a lateral movement“ Trygaios vor dem Haus des Zeus „at the lefthand end of the stage“ niederlassen (XIII). Richtig Arnott 105 „almost to the same spot“.

31) Fensterbusch nahm, um dieser Schwierigkeit zu begegnen, unnötigerweise an, daß das Haus des Zeus zwei Türen hatte; wir stimmen aber darin mit ihm überein, daß das Haus des Trygaios seinen Besitzer wechselt. Unwahrscheinlich ist seine Annahme, daß die Flugmaschine bei den Paraskenien stand, wo auch Bulle-Wirsing sie haben. Nach Webster 1963, 19 ließe sich ihr Standort hinter der Plattform T sogar an zwei Löchern dort erkennen.

nutzung des ‚central door‘ jedenfalls erschwerte. Man wird bei der geringen Bühnentiefe die Maschine möglichst weit von der Rampe weg und zurückziehen müssen, was nach V. 728 gut geschehen kann.

Die Bergung der Eirene durch den Chor, der, in der Orchestra und auf den Stufen zur Bühne verteilt, das Ekkyklema aus dem Mitteltor zieht, ist bei der geringen Höhe der Bühne kein technisches Problem³²). Webster (1956, 19) stellt sie sich im einzelnen so vor: „Like Danae's chest in the *Netfishers*, I suggest that the figure of Eirene is first pulled upright from where it lies flat under the stones and then is pulled forward on the *ekkyklema*.“ Hübsch und im Rahmen der Bühnenkonvention möglich erscheint zunächst auch der Vorschlag von Mrs. Dale, daß Eirene nur durch eine Büste dargestellt wurde, „as it were emerging from the underground, since only so she could be supposed to whisper in Hermes' ear (663)“, den Platnauer übernommen hat. Es wäre auf Buschors ‚Feldmäuse‘ und eine mögliche Praxis des Satyrspiels in der Verwendung von halb aus dem Boden auftauchenden Figuren zu verweisen; jedenfalls gibt es genügend Vasenbilder, die diesen Theater-Effekt nahelegen³³). Was im 2. Viertel des 5. Jahrhunderts – wenn Buschors Aufstellungen richtig sind – bei der Aufführung von Satyrspielen in der Orchestra (der ‚alten‘ Dörpfelds und Dinsmoors, vgl. oben S. 234) gespielt haben mag³⁴), mochte jetzt auf der Bühne in der von

32) Zur Handlung im einzelnen vgl. besonders auch Russo 218 ff.

33) Sitzungsberichte Akad. München, Phil.-hist. Klasse 1937, Nr. 1 (vgl. auch Buschor, Satyrtänze und frühes Drama, a.O. 1943, Nr. 5, 101. 104); siehe dort die zahlreichen Abbildungen; zwei besonders eindrucksvolle sind dem Philologen leicht zugänglich bei O. Lendle, ‚Pandorasage‘ bei Hesiod (Würzburg 1957) Taf. 1 (= Volutenkrater Oxford 525) und Taf. 7 (= Halsbild des Volutenkraters Ferrara T 579).

34) Freilich hat die Bauforschung im Dionysos-Theater keine Spuren entsprechender ‚unterirdischer‘ Anlagen, wie Buschor sie für die Orchestra fordert, nachweisen können; vielleicht könnte auch hier das Holz irgendwie helfen. Aber nachdem man schon für die Zeit ab 470 (Webster 1963, 19) Skené mit beispielbarem Dach, praktikablem Tor, Ekkyklema und eine flache Holzbühne annehmen kann, wird es möglich gewesen sein, Buschors ‚Feldmäuse‘ – alle Satyrspiele dieses Genres werden von ihm etwa im 2. Viertel des 5. Jh.s angesetzt – mit Hilfe dieser Anlage ‚auftauchen‘ zu lassen; dabei hätte der Chor zeitweise auf der Bühne und den Stufen zu dieser zu agieren. Im allgemeinen neigt man heute dazu, mehr auf der Bühne und weniger in der Orchestra spielen zu lassen, als ältere Interpreten es taten (vgl. Arnott 102f. zu den ‚Fröschen‘); auch die Höhle der Friedensgöttin stellte man sich früher vielfach in der Orchestra vor.

Webster und Dale vorgeschlagenen Form inszeniert werden³⁵). Aber so hübsch dieser Vorschlag auch ist, die im zweiten Teil des Stückes Eirene gewidmete Handlung (vgl. unten S. 242f.) macht es unwahrscheinlich, daß man mit einer Büste operieren konnte: sie erfordert ein Standbild der Friedensgöttin³⁶). Damit wird gleichzeitig eine zu große Häufung von aus dem Satyrspiel³⁷) stammenden Effekten vermieden.

Der zweite Teil der Komödie bietet der Regie keine besonderen Probleme. Man wird die von außen in die Handlung tretenden Figuren durch eine Parodos auftreten lassen, Hierokles 1043 ff.³⁸) und die Kriegsgewinnler 1208 ff. Für die friedliebenden Handwerker (1197 ff.) ist auch der Auftritt aus der anderen (linken) Nebentür möglich, wenn auch nicht erweisbar (vgl. unten Anm. 38). Trygaios³⁹) und sein Sklave sowie die beiden Knaben (1265 ff.) treten natürlich aus dem Hause des Trygaios (rechts) auf und gehen auch wieder dorthin ab. Abgang durch eine Parodos haben 1126 Hierokles und die Kriegsgewinnler 1264⁴⁰). Opora geht 855 mit dem Sklaven in Trygaios' Haus und bleibt dort bis zur Schlußszene; Theoria wird von Trygaios durch die Orchestra zu den Sitzen des Rats geführt und geht nach der Begrüßung durch den Vorsteher der Prytanen (906 ff.) durch eine Parodos ab.

Wenn unsere Annahme, daß die Skené der Komödie zur Zeit des Aristophanes drei Türen hatte, richtig ist, erhebt sich für die gleichzeitige Tragödie die Frage, ob man nicht auch dort alle Türen mindestens gelegentlich für die Inszenierung benutzte.

35) Platnauers Annahme (XIII), Eirene sei mit Hilfe von „some sort of trap door and ladder arrangement“ „from a basement room“ heraufgezogen worden, wobei er auch die berüchtigten *Χαρόνιοι κλιμακες* erwähnt, ist unwahrscheinlicher als die von Webster und Dale (sie stammt wohl noch von Sharpley). An eine Falltür ist gerade wegen der steinernen Plattform T nicht zu denken, man hätte also höchstens die Puppe langsam die Treppe hinter der Plattform hinauftragen können; sie ist aber mit dem Ekkyklema, das außerdem noch den ‚Steinhaufen‘ und die Mitnahme von Theoria und Opora ermöglicht, leichter zu bewegen.

36) Vgl. auch Russo 222 f., der gut Nub. 1478–83 vergleicht.

37) Um genau zu sein: aus mehreren Satyrspielen mit wohl von einander abweichender Anlage der Inszenierung.

38) Die Unterhaltung 1043 ff. bis zu seinen ersten Worten 1052 zeigt, daß er Zeit braucht, um die Bühne zu erreichen. Auch der Waffenhändler wird 1208 f. angekündigt, der Sichelmacher dagegen redet 1197 als erster; das legt unsere Verteilung der Auftritte (s. oben) nahe.

39) Außer 819 ff., vgl. oben Anm. 28.

40) Zur Personenverteilung nach van Leeuwen vgl. Verf., Metapher und Allegorie 118 Anm. 1 (dort ist Zeile 6 zu verbessern: 1261 a in 1262 a).

Wenn die – interimistische oder permanente – Bühneneinrichtung drei Türen hatte, was mindestens für das Jahr 421 kaum zu bestreiten sein wird, brauchte auch der tragische Didaskalos nicht mit dem unbedingt nötigen Minimum einer Tür auszukommen. Er brauchte andererseits auch, genau wie sein Kollege von der Komödie, nicht immer die ganze Bühneneinrichtung auszunutzen, wie ja die nur gelegentliche Anwendung von Ekkyklema, Flugmaschine und Theologeion deutlich zeigt. Eine szenische Interpretation von Tragödie und Satyrspiel sollte solchen Überlegungen vor allem für die Dramen, die in die Zeit des Peloponnesischen Krieges fallen, Raum geben. Es ist schließlich auch denkbar, daß die Nebentüren, wenn die Skené – häufig genug! – einen Königspalast darstellte, zwar nicht benutzt wurden, aber eben die besondere Größe des Gebäudes, das die ganze Bühnenbreite einnahm, optisch zum Ausdruck brachten. Es ist zu hoffen, daß sich die Beschränkung der Türen des Bühnenhauses auf eine einzige genauso wenig durchsetzt wie die Verbannung des Ekkyklema aus dem Theater des 5. Jahrhunderts durch Pickard-Cambridge (1946). Die Komödie des Aristophanes steht beiden Tendenzen entgegen.

III

Für den Schluß des ‚Friedens‘ führen heute die Ausgaben von Coulon (1925) und Platnauer (1964) die beiden äußersten Gegensätze der Textkonstitution vor Augen. Um eine Klärung dieser grundsätzlich bedeutsamen Frage herbeizuführen, verfolgen wir zunächst die Handlung⁴¹⁾ und gehen anschließend auf die Scholien ein, die allein das exzessive Vorgehen mancher Editoren begründen können.

Der Ansatz zu Hochzeit, dem mit ihr verbundenen Schmaus und dem Auszug aufs Land liegt bereits 706 ff.

*Ἴθι νῦν, ἐπὶ τούτοις τῆρ' Ὀπίωραν λάμβανε
γυναῖκα σαντῶ τήνδε· κἄτ' ἐν τοῖς ἀγροῖς
ταύτῃ ξυνοικῶν ἐκποιοῦ σαντῶ βότρως.*

Die Braut erscheint in dem Amoibaion 856 ff. als Belohnung für Trygaios' Verdienste (865 ff.), der Chor sieht ihn im Geiste

41) Um ihre Erklärung hat sich Wilamowitz, Griechische Verskunst 253 f. am meisten verdient gemacht; vgl. außer den Kommentaren auch K. Kunst, Studien zur griech.-röm. Komödie, Wien 1919, 34 ff. und zuletzt Verf. a. O. 110 f.

schon verjüngt, wie den Demos der ‚Ritter‘, und gesalbt, wie es sich für einen Bräutigam gehört⁴²). Hatte Trygaios 842ff. das Brautbad für Opora angeordnet, so wird ihm schon 868ff. dessen Vollzug und die Herstellung von Hochzeitsgebäck gemeldet. Doch er muß sich zunächst des zweiten ihm von Hermes erteilten Auftrags entledigen und Theoria dem Rat übergeben (871–908). Wieder feiert dann ein dem vorigen respondierendes Amoibaion (909–21 = 856–67) die Leistung des Helden, weist er selbst wie 859. 863 auf die Hochzeit, so jetzt 912. 916 auf die Freuden der Ernte (vgl. 708) hin. Sie, in der Hochzeit von Trygaios und Opora symbolisch herbeigeführt, ist das Ziel, zu dem am Ende der Hochzeitszug *εἰς τοὺς ἀγρούς* aufbricht (707. 1329). Leitmotivisch durchziehen die Vorstellungen von Hochzeit, Schmaus und Erntegluck auf Grund der Verdienste des Trygaios den zweiten Teil der Komödie, um in der Schlußpartie zu kulminieren.

Ist mit der Übergabe der Theoria an den Rat die erste der geborgenen Personen ihrer endgültigen Bestimmung zugeführt, so geschieht dies in dem folgenden Szenen-Komplex mit der wichtigsten dieser Figuren, Eirene. Ihre *ἰδρῶσις* ist damit ein wesentliches und unentbehrliches Glied der Handlung⁴³), die ohne ihr Bild auf der Bühne gar nicht denkbar ist. Wenn noch jemand bezweifelt⁴⁴), daß die Göttin – im Gegensatz zu anderen ebenfalls stummen Personen – durch eine Puppe⁴⁵) dargestellt wurde: ihr wird mit feierlichem Gebet am Altar ein Opfer dargebracht; eine Veränderung ihres Standorts ist seit ihrem Erscheinen (520) durch nichts indiziert; sie muß von 520 bis zum Schluß an derselben Stelle stehend gedacht werden; die *ἰδρῶσις* einer Statue (oder Heiligtums) ist ein normaler kultischer Vorgang. Der einmal herbeigeführte Friede bleibt bis zum Ende auf der Bühne, um durch sein Dasein den neuen Zustand darzustellen; Theoria und Opora werden, ihren ‚Bedeutungen‘ entsprechend, aus der Handlung hinausgeführt.

Die Länge der Szene um Eirene (922–1126) mit Opfer, Gebet und gestörtem Opferschmaus erklärt sich nicht nur aus den

42) Zu Verjüngung, ‚Glanz‘ und Salbe vgl. Equ. 1321ff. 1331f., Av. 1709ff., Lys. 938ff.

43) Dies gegen Verf. a. O. 118.

44) Wie z. B. Fensterbusch, Bühne 47f.

45) Vielleicht ist die Bezeichnung ‚Statue‘ mißverständlich; es kann sich aus praktischen Gründen ja nicht um einen schweren Marmorkoloß gehandelt haben.

damit gegebenen komischen Möglichkeiten, sondern auch aus ihrer Bedeutung für den Sinn des Stückes. Das Leitmotiv von Trygaios' Verdiensten erscheint wieder (1034 ff.) in einem (sonst, wie das respondierende 939–55, ganz handlungstragenden) Amoibaion (1023–38). Ist aber das Ziel der Handlung, die erwartete Hochzeit, für mehr als 200 Verse vergessen, oder haben diese auch dafür eine Funktion, etwa einen Teil des Mahles hinter der Szene oder das diesem vorausgehende Opfer auf der Bühne zu repräsentieren⁴⁶⁾? Dazu ist zunächst zu entscheiden, ob nach der Nebenparabase (1127–90) das Hochzeitsessen bereits im Gange, ja, wie van Leeuwen (zu 1195) und Kunst (35) meinen, schon weit fortgeschritten ist. Wenn man 1192 als ‚Welch eine Menge Leute ist zum Hochzeitsmahl gekommen!‘ versteht⁴⁷⁾, ist es klar, daß dieses schon im Gange ist⁴⁸⁾. Wie der Abweisung der Kriegsgewinnler die Bewirtung der friedlichen Gewerbetreibenden gegenübergestellt ist, so schon der Vertreibung des Hierokles die Teilnahme des Sklaven⁴⁹⁾, ja, der Allgemeinheit⁵⁰⁾ am Opferschmaus; das dritte kontrastierende Paar bilden dann die beiden Knaben (1265 ff.)⁵¹⁾. Die ersten Verse der Auftritte mit den Handwerkern und den Knaben⁵²⁾ geben mit wenigen Worten die Vorstellung des Hochzeitsessens hinter der Szene. So wird man in

46) Vgl. Kunst 34.

47) Vgl. Ach. 150, Nub. 1, Eccl. 394. Die Übersetzer Droysen und Seeger haben freilich *χοῆμα* dem 1193 mit *ταυτηλι* bezeichneten, heute meist gegen das Schol. ad loc. als *χλαμύς* – *sagum militare* – gedeuteten Gegenstand gleichgesetzt.

48) Der an sich hübschen Deutung van Leeuwens, das eigentliche *δειπνον* sei hier vorbei, es würden nur noch die *επιφορήματα* (*bellaria*) aufgetragen, steht entgegen, daß die Handwerker 1207f. zum *δειπνον* hineingeschickt werden. Auch Kunsts allzu naturalistische Vorstellungen sind unwahrscheinlich. Aristophanes gibt keine detaillierte Schilderung der Realität, sondern deutet nur das Nötigste mit wenigen Sätzen und ‚symbolischen‘ Zubereitungs- und *εβ*vorgängen an; vgl. außer den oben genannten Stellen auch 1040ff. 1053 ff. 1074. 1100ff. 1110ff. 1305 ff.

49) Vgl. van Leeuwens Erklärung der *actio* 1110.

50) 1115f. vgl. van Leeuwens und Platnauers Erklärung der Opferriten 956–73 und ersteren z. St.

51) Vgl. Kunst 35. Man wird, auch im Detail, an die ‚Acharner‘ erinnert.

52) 1266 wird von van Leeuwen und Platnauer zu Unrecht für korrupt gehalten. Ein Part. Fut. ist eben kein *ἴνα*-Satz, und auch die Entgegensetzung von vorgegebenem und realem Grund, die Paley und Mazon machen, ist überflüssig. Der komische Effekt von *οὐρησόμενα* in Verbindung mit *προαναβάλλεται* ist doch nicht zu übersehen, *ἐπικλήτους* Men. Dysc. 608 widerlegt van Leeuwens Anstoß, und schließlich muß ja gesagt werden, wessen Knaben herauskommen.

der Opferszene auch die Einleitung des Hochzeitmahles erkennen⁵³), das während der Nebenparabase bereits im Gange ist.

Schließlich wird auch der Chor in das Schmausen miteinbezogen (1305–15). Es ist nicht richtig, diese Verse mit Platnauer auf das Mahl, das der Chorege den Mitwirkenden nach der Vorstellung geben wird (vgl. Ach. 1150ff.), zu beziehen; *ἐπαύθα* bleibt der Chor im Gegensatz zu dem in sein Haus abtretenden Trygaios. Die Stelle ist ganz vordergründig: da der Chor beim Auszug mindestens einen Teil der Festgesellschaft darstellt, soll auch er, wie die Gesellschaft hinter der Szene, vom Essen etwas abbekommen; entsprechend kehren Hasenfleisch und Kuchen von 1196 hier wieder (1312–14)⁵⁴. Ein zusätzlicher Witz mag darin liegen, daß die Bühnenkonvention, die es im allgemeinen verbietet, den Chor in das Haus auf der Bühne zu ziehen⁵⁵), so deutlich hervortritt. 1311–15 gehören (gegen die Hss.) ganz dem Chor. Mit 1316 beginnt die Schlußszene; Trygaios (gegen die Hss.) trifft die nötigen Anordnungen, fordert zum Gebet auf und gibt den Inhalt dieses Gebets. Auch das Pnigos gehört also ihm⁵⁶).

Es folgt die textkritisch so umstrittene Partie, das Hochzeitslied, – aber hier stocken wir schon; denn ein Hochzeitslied fehlt eigentlich. In der ganzen Partie von 1329 bis zum Ende werden, metrisch betrachtet, nur zwei Kola verwandt: Telesilleion (*tel* = \wedge *glyc*) und Reizianum (*reiz* = \wedge *pher*). Sie unterscheidet sich damit grundsätzlich von dem polyrhythmisch gestalteten Hieros Gamos am Schlusse der ‚Vögel‘⁵⁷). Der unterschiedlichen metrischen Gestaltung entspricht ein verschiedener In-

53) Zu anderen Szenen mit doppelter Funktion vgl. Verf. a. O. 23 f. 145 Anm. 3. 161. 178 f.

54) Van Leeuwen (zu 1306 und 1204) vermutet, daß der Chor hier die Spenden der friedliebenden Handwerker (1204ff.) verspeist, die dann auch wieder aus Hasenfleisch und Kuchen bestehen müßten.

55) Arnott (22–40) hat klar gezeigt, daß Chor und Schauspieler im allgemeinen auf ihren normalen getrennten Spielplätzen gehalten werden. Ausnahmen: ‚Eumeniden‘, wo der Chor aus der Skené auftritt, ‚Lysistrate‘, wo der Chor der Weiber zunächst auf der Skené ist, ‚Helena‘, wo der Chor nach 385 mit Helena in den Palast abgeht (vgl. 327ff. 331ff.) und dann 515 ff. eine Epiparodos hat.

56) Die Vermutung von Kunst 36, die Personenbezeichnungen in RV zu 1312 und 1316 seien je 4 Verse zu hoch gerückt, bringt uns die Unwahrscheinlichkeit, daß der Chor die Rede des Schauspielers mit einem Pnigos abzuschließen hätte; die unnötige Personenbezeichnung zu 1329 erklärt sich ja aus den vorhergehenden falschen Zuweisungen.

57) Zu den Besonderheiten dieser Hochzeit vgl. H. Kleinknecht, Arch. f. Religionswiss. 34, 1937, 294ff., und Verf. a. O. 97ff. 121 f.

halt. In den ‚Vögeln‘ heben sich zwei, aus je 4 *tel* und 2 *pher* bestehende, respondierende Strophen heraus, die das eigentliche Hochzeitslied darstellen (1731–42), das als lyrischer Ruhepunkt, dem keine Handlung entspricht, den gegenwärtigen Hieros Gamos zu dem von Zeus und Hera in Beziehung setzt. Als das Hochzeitslied werden diese Strophen durch die vorhergehende Aufforderung, das Paar *ὑμεναίους καὶ νυμφιδίουςιν ᾠδαῖς* zu empfangen (1728 ff.), und den Ausdruck der Freude des Peithetairos über die *ὑμνοὶ καὶ ᾠδαί* (1743) deutlich charakterisiert. Da die umgebenden handlungstragenden Partien in anderen Rhythmen gehalten sind, hebt sich der Hymenaios deutlich von ihnen ab. Im ‚Frieden‘ fehlt ein derartiger ‚lyrischer‘ Ruhepunkt, die ganze Komposition ist handlungstragend, auch die beiden sich durch genaue Responsion heraushebenden Chorstrophen 1341 ff. 1346 ff., so daß es inhaltlich begründet ist, wenn sie sich weniger herausheben als das Strophenpaar in den ‚Vögeln‘. Im Gegensatz zu den ‚Vögeln‘ gibt es also im ‚Frieden‘ kein Hochzeitslied, sondern eine Durchführung der Handlung in Rhythmen, wie sie im Hymenaios benutzt werden. Wenn dies einmal erkannt ist, wird man gegen Ergänzungen und Tilgungen, die eine durchgehende Responsion von „eight five-line stanzas or strophae“⁵⁸ erzwingen wollen, mißtrauisch sein und zunächst den überlieferten Text zu verstehen suchen.

Trygaios fordert 1329 ff. die Braut auf, mit ihm *εἰς ἀγρόν* zu ziehen und dort ehelich zu leben und stimmt den Hochzeitsruf an; *εἰς ἀγρόν* ist für den Gehalt der Hochzeit – Vereinigung des Landmanns mit Frucht und Ernte – von größter Bedeutung, *οἶνος* und *σῶμα*, schon im Gebet 1323 f. genannt, sind Leitworte, um die Wirkung dieser bedeutsamen Hochzeit anzuzeigen (vgl. die Rolle dieser Produkte im ganzen Stück: 556 ff. 571 ff. 595 ff. 916. 1140 ff. 1249 und in der Schlußpartie 1348. 1351 ff.). Der Chor⁵⁸) preist den Helden selig und läßt zweimal den Hochzeitsruf folgen; mit *δικαίως* wird das Motiv der Verdienste des Try-

58) Eine reinliche Verteilung aller im griechischen Drama dem Chor zugeteilten Partien auf Chorführer und Chor oder gar Halbchöre ist bisher nicht gelungen; die Angaben der Scholl. dazu sind Gelehrtenweisheit, den Dichtern nur zeitlich näher als die heutige. Es ist naheliegend, in unserer Partie den zweimaligen Hochzeitsruf jeweils Halbchören zuzuweisen, wie es in den Hss. versucht ist, er kann aber auch jeweils Chorführer und Gesamtchor gehören, wie van Leeuwen und Cantarella annehmen. Nur eine Untersuchung zum ganzen attischen Drama könnte diese Frage einer Lösung näher führen. Wir sprechen daher nur vom Chor bzw. Personenwechsel innerhalb des Chors.

gaios als Grund seines Glückes erneut angeschlagen. Metrisch betrachtet ergeben sich so zwei kleine respondierende Stücke ($2 \text{ tel} + 2 \text{ reiz} = 2 \text{ tel} + 2 \text{ reiz}$), man vermißt inhaltlich, syntaktisch und metrisch nichts.

Es folgen die 4 *reiz* 1337 ff., deren Zuweisung an Schauspieler und Chor einfach ist, wenn man sich überlegt, daß der Chor von sich aus nicht gut fragen, was er mit der Braut machen werde, und nicht gut von sich aus *τρυγήσομεν ἀντήν* sagen kann. Das *τρυγᾶν* führt mit Notwendigkeit auf Trygaios als Sprecher; der Einfall, der im Namen des Helden liegt, kann nur, wenn er selbst der Sprecher ist, herausgeholt werden, der Chor besteht bisher nicht aus Trygaioi. Er wird jetzt aber in die Funktion des Helden einbezogen. Mag der Plural in Trygaios' Munde auf den ersten Blick seltsam erscheinen: nur durch die stereotype Wiederholung seiner Worte durch den Chor, die den Plural bedingt, kann der Sinn des Geschehens, die Verbindung des Bauern mit der Ernte als Segnung für die attischen Bauern, die der Chor repräsentiert, klar herausgestellt werden. Wie Trygaios seine *ῶπώρα* wird der Chor seine *ὀπώραι* pflücken. Diese Bedeutung der Verse erklärt zugleich, daß viermal das gleiche Kolon, das gleiche, in dem auch der Hochzeitsruf gehalten ist, verwendet wird; die metrische Sonderstellung der Partie ist vom Inhalt her gerechtfertigt.

Für die beiden folgenden respondierenden Fünfzeiler 1341 ff. 1346 ff. – die einzigen der ganzen Schlußpartie – erscheint die Zuweisung etwas schwieriger. Daß der erste dem Chor gehört, ist klar, aber für den zweiten ergeben sich folgende Möglichkeiten: (a) Der nunmehr hochgehobene Trygaios verspricht dem Chor dasselbe Glück, das er durch seine Hochzeit erwirbt⁵⁹⁾ – was uns schon 1337 ff. genügend herausgestellt zu sein scheint und 1353 f., wohl auch 1357 ff. erneut angedeutet wird –, *συκολογοῦντες* hätte vor allem seinen agrartechnischen Sinn: die Bauern werden wieder Feigen sammeln. – (b) Der Chor malt dem Brautpaar sein gutes Leben ohne *πράγματα*, aber mit *συκολογεῖν* aus. Das ist ein neues Moment; bisher war nur dem Bräutigam gratuliert und die Bedeutung der Verbindung herausgestellt worden. Dann ist *συκολογοῦντες* wirklich ambivalent: der Chor spricht vom (auf dem Lande zu erwartenden) Vollzug der Hochzeit und ihrer agraren Bedeutung, wobei das Verbum auch den komischen Effekt hat. Die zweite Möglichkeit dürfte sich mehr empfehlen,

59) Dies ist die Interpretation von Wilamowitz a. O.

zumal dann auch die beiden einzigen auch in den Hochzeitsrufen respondierenden Ströphchen allein dem Chor gehören würden. Da alle anderen Gebilde der Schlußpartie im Wechsel von Schauspieler und Chor gesungen werden, würde sich dann hier wenigstens andeutungsweise ein Strophenpaar des Chors (vgl. oben zu den ‚Vögeln‘) herausheben.

Die Verse 1351–54 gehören eng zusammen. Da mit *φήσεις γ'* deutlich eine bekräftigende Antwort (vgl. Denniston, *Particles* 130f.) beginnt und die beiden vorausgehenden Verse nur der Chor sprechen kann, müssen 1353f. Trygaios gehören. Die bekräftigende Antwort von der Feststellung, auf die sie sich bezieht, durch Einschaltung des Hochzeitsrufes⁶⁰⁾ zu trennen, dürfte falsch sein. Wie steht es aber mit der Kürze am Schluß des *tel* 1351, die Dawes und später Schroeder und Wilamowitz veranlaßte, nach diesem Verse eine Lücke anzunehmen, und weiter: fehlt sinngemäß oder syntaktisch etwas? (1) *tel* mit schließender Kürze ist auch an folgenden Stellen überliefert: Pax 860⁶¹⁾. 1354, Av. 1734, Eccl. 292. Immer läßt sich hier diese Kürze als ‚brevis in longo‘⁶²⁾ am Periodenende verstehen, es liegt eine – sofern Responson besteht, auch in der Gegenstrophe erkennbare – Pause vor (besonders deutlich Eccl. 292 = 303, Pax 913 = 860). Pax 1354 folgt der Hochzeitsruf, also etwas Neues und zugleich ein Klauselvers, möglicherweise überdies auch Personenwechsel innerhalb des Chors. Die genaueste Entsprechung zu Pax 1351 aber findet sich Av. 1734 *Μοῖραι ξυνεκοίμισαν | ἐν τοῖῳδ' ὕμεναίω*⁶³⁾: hier liegt der Einschnitt nur darin, daß auf das letzte *tel* der Komposition ein *pher* als Klauselvers folgt; *ἐν τοῖῳδ' ὕμεναίω* ist nach leichter Pause, wohl besonders prononciert ertönend zu denken, was dem Sinn ja gut entspricht. Genau das wird man hier für *τοῦ μὲν μέγα καὶ παχύ, | τῆς δ' ἡδὺ τὸ σῶκον* annehmen müssen⁶⁴⁾. Denn (2) man vermißt sinngemäß und syntaktisch nichts.

60) So noch, älteren Editoren und Kunst folgend, Verf. a.O. 110, Anm. 2.

61) Hier scheint es leicht zu sein, *γέρον* mit Hs. B (Triklinios) in *γέρον* zu ändern; dagegen Wilamowitz a.O.; der Nom. erscheint, wenn man ihn nicht als Voc. auffassen kann, in der Tat in Verbindung mit *νέος ὢν* unmöglich.

62) Vgl. B. Snell, *Griech. Metrik*, 1962³, 4, Anm. 3.

63) Kock, *Kommentar* von 1864, und Schroeder, *Aristophanis cantica*, 1909, geben in ihren metrischen Schemata die letzte Silbe ungerührt als lang an, richtig C. Prato, *I canti di Aristofane*, Roma 1962, 207.

64) Die Hs. V gibt durch Doppelpunkt hinter *παχύ* Personenwechsel (innerhalb des Chores) an; das würde schon allein die ‚brevis in longo‘ akzeptabel machen.

Es macht keine Schwierigkeiten, zur ersten Zeile nachträglich τὸ σῦκον als Subjekt aufzufassen, wenn ein zunächst erwartetes anderes Subjekt zu τοῦ μὲν μέγα καὶ παχὺ nicht kommt; darin liegt ein Effekt, dem die kleine metrische Pause gut entspricht. Trygaios' Antwort, die den Doppelsinn von σῦκον ignoriert, weist wieder auf die Genüsse hin, die die Verbindung des Landmanns mit der Ernte in Essen und Trinken bringen wird. Vergleichbare (auch in der sprachlichen Struktur) Hinweise haben wir bereits in dem Amoibaion 909–21. Zweimal stellt dort Trygaios auf Lobpreisungen des Chores hin fest, daß man bei Weinernte und Probe des jungen Weines seine Leistung erst richtig einschätzen werde: 912 "Ὅταν τραγᾶτ', εἴσεσθε πολλῶ μᾶλλον οἶός εἰμι, 916 Φήσεις <γ>, ἐπειδὴν ἐκπίης οἶνον νέον λεπαστήν⁶⁵). Dabei gibt Trygaios zum ersten Male die Deutung seines Namens, die dann auch an der Kardinalstelle 1337ff. so wesentlich ist. 1353f. stellt entsprechend noch ein letztes Mal die Bedeutung von Opora heraus (vgl. 710ff.). Dieses Andeuten des Gemeinten in Komik und Spott ist ja die besondere Kunst des Aristophanes.

1355f. läßt der Chor noch zweimal den Hochzeitsruf erschallen, die letzten drei Verse gehören wieder Trygaios. Plataner nennt sie „a farewell to the audience and an invitation to the chorus“, aber der Gedanke an die Bewirtung des Chors durch den Choregen ist hier besser fernzuhalten, da sonst Dreideutigkeit entsteht. Man wird vielmehr annehmen, daß sie zugleich eine allgemeine Aufforderung zum Eintreten für den Frieden enthalten: „Marchez sur nos traces, imitez-nous et vous jouirez des plaisirs de la paix“⁶⁶).

Wir haben den Text, den die Ausgabe von Coulon nach den Hss. R und V bietet, als vollständig und sinnvoll zu erklären versucht, ohne einerseits Lücken und andererseits Interpolationen anzunehmen. In der Personenverteilung weichen wir nur darin von Wilamowitz und Coulon ab, daß wir 1346–50 und 1355f. statt Trygaios dem Chore geben. Die Annahme einer Lücke nach 1351 erscheint angesichts der vorgebrachten Parallelen unnötig.

65) Vgl. Zachers Argumentation für φήσεις <γ> in seiner adnot. crit. ad loc.

66) Mazon; Wilamowitz: „Darin hörten die Athener die Aufforderung, so gut werdet ihr's haben, denn der Friede ist geschlossen.“ Vgl. auch J. Richter, Ausgabe Berlin 1860. Bekämpft wurde diese Deutung vor allem von van Herwerden, Ausgabe Leiden 1897.

Einwände lassen sich gegen den RV-Text nur auf Grund der Scholia metrica und der mangelnden Responsion einzelner Versgruppen erheben⁶⁷). Es ist z. B. leicht, durch Zusatz eines Hochzeitsrufs am Schluß 1353–56 und 1357–60 als respondierende Vierzeiler herzustellen, die dann sogar – spiegelbildlich – 1329–32 und 1333–36 entsprechen würden. Die Einschaltung eines *tel* nach 1351 und eines Hochzeitsrufes nach 1352 würde einen weiteren Vierzeiler hinzufügen, so daß sich bereits eine Gesamtkomposition von 3 Vierzeilern + 2 Fünfzeilern + 3 Vierzeilern ergäbe. Der nächste Schritt wäre dann, daß man, um die Symmetrie zu vervollständigen, 1337–40 in der überlieferten Form (4 *reiz*) anzweifelt. Das Spiel der vom Drang nach Symmetrie beflügelten textkritischen Phantasie ließe sich auch dahin ausdehnen, daß man die Hochzeitsrufe 1345 und 1350 streicht, damit dann nur noch Vierzeiler übrigbleiben. Wo ist Textkritik so leicht, daß sich mit so geringen Mitteln so verblüffende Erfolge erzielen lassen! Der Philologe muß jedoch der Versuchung, als Textkritiker zu wirken, widerstehen und Interpret des Überlieferten sein, so lange dies ohne Eingriffe sinnvoll verstanden werden kann.

Epimetrum

Die Scholia metrica, die gerade zum ‚Frieden‘ recht reichlich vorhanden sind⁶⁸), scheinen nun freilich die Möglichkeit zu eröffnen, den Textbestand der ganzen Schlußpartie, wie er in RV (und PCAld) vorliegt, als trümmerhaft anzusehen und statt dessen eine ‚monostrophische Oktade‘ aus acht Fünfzeilern her-

67) Scholl. metr. und die mangelnde Responsion könnten als zwei verschiedene Instanzen gegen den RV-Text erscheinen, sind aber vielleicht nur ein und dieselbe.

68) Die Ausgaben von Zacher-Bachmann (Za.-Ba.), Leipzig 1909, und J. W. White, *The Verse of Greek Comedy*, London 1912, 265–67. 384 bis 421, werden in der Hand des Lesers vorausgesetzt. Unsere Verszahlen sind, wie immer, die von Coulon. Man kann in den Scholl. metr. die sog. Heliodor-Scholien als die älteren von den jüngeren, in der Aldina erhaltenen, „quae Triclinii doctrinam produunt“ (Za.-Ba. p. XXIX), unterscheiden. Für uns spielen hier nur die älteren eine Rolle, da der triklinische Zweig der Überlieferung den Schluß des ‚Friedens‘ nicht hat; das einzige Schol. dazu in der Ald (vgl. Za.-Ba. S. 123 f.) kann also nicht von Triklinios stammen. Ob alle älteren Scholl. metr. Heliodor gehören, ist keineswegs sicher. Wo wir Heliodor sagen, folgen wir lediglich der Tradition (Za.-Ba., White und ihren Vorgängern) und sprechen keine Zuweisung aus.

zustellen. Die Differenz in der Textkonstitution bei Zacher-Bachmann und White einerseits und van Herwerden und Platnauer andererseits liegt nur darin, daß man entweder die 4 *reiz* 1337-40 als eine Singularität innerhalb dieser ‚Oktade‘ anerkennt (Za.-Ba., White § 584) oder zu Gunsten eines zu ergänzenden Fünfzeilers athetiert (van Herw., Platnauer). Da wir den in RV überlieferten Text ohne die Ergänzung von 3 bzw. 6 Versen ‚normalen‘ Texts sowie 5 bzw. 7 Versen mit (für den Inhalt weniger wichtigen) Hochzeitsrufen und einschließlich der, womöglich interpolierten, 4 *reiz* 1337 ff. zu verstehen meinen, stehen wir bei den Rekonstruktionen ablehnend gegenüber.

Wie aber sind dann die Scholl. metr. zu verstehen? Denn abgesehen von der divergierenden Herstellung derselben gerade in der Schlußpartie und der möglichen Zuweisung einzelner Notizen an andere Autoren als Heliodor⁶⁹⁾ bleiben einige Aussagen in ihnen anscheinend unerschüttert. Es ist (1) zu 1329 ff. von πεντάκωλα die Rede, (2) zu 1333 ff. von τοῦ χοροῦ τὸ ἴσον, (3) zu 1341 ff. (1340-3 = 1344-7 White) heißt es καὶ πάλιν τὰ ἐ τοῦ αὐτοῦ μέτρον τοῦ χοροῦ, (4) zu 1351 ff. (1348-55 Wh.) ἐντεῦθεν ἐν τοῖς ἀντιγράφοις οὐ τὰ πεντάκωλα φέρεται ἀκολούθως ὡς <δὲ> φέρεται καὶ ἐνταῦθα ἔστιν.⁷⁰⁾ (5) Unter 1359 (1355 Wh.) steht die Notiz ὑμῶν ὑμῶναι ὡ. οὕτως Ἑλλιάδωρος. Da so dreimal ausdrücklich und einmal indirekt (τὸ ἴσον) von Fünfzeilern die Rede ist, entfällt die Möglichkeit, durch Änderung der Zahlenangaben die Scholl. in völlige Übereinstimmung mit dem in RV über-

69) So zeigt das hier wichtigste Schol. ad 1329-32 eine von der sonstigen Terminologie Heliodors abweichende Bezeichnung von *tel* und *reiz*: ad Equ. 1111 ... αἱ περιόδοι ἰωνικαὶ ἀπὸ μετρίων, ὧν τὰ μὲν ἔστιν ἐφθημιμερῆ, δύο δὲ ἡμιόλια, ebenso ad Pac. 856 ff.; dagegen ist hier von katalektischen und brachykatalektischen ionischen Dimetern die Rede. Vgl. auch unten S. 252 zum Schol. ad Pac. 1333 ff. Wenn man mit falscher Placierung und Doubletten von Notizen zur selben Stelle rechnet, könnte man z. B. Schol. ad 1329 ff. zu 1341 ff., ad 1333 ff. zu 1346 ff., ad 1341 ff. als Doubletten zu 1346 ff. stellen, aber das bleibt reines Spiel und ist nur um der Vollständigkeit willen angeführt. Wir gehen oben zunächst von den optimistischen Annahmen von Za.-Ba. bzw. White aus.

70) Bei Za.-Ba. sind freilich τοῖς in τισιν (Za.) geändert und die letzten Worte mit ὡς φέρεται <ἐκεῖ> καὶ ἐνταῦθα ἔστιν hergestellt und als Nebensatz zum Vorhergehenden gezogen, so daß wohl der Sinn ‚wie sie dort überliefert sind und hier stehen‘ herauspringen soll. Heliodor soll also dort und hier (in seinem Text) Fünfzeiler gelesen haben und nur in einigen Exemplaren (etwa solchen, wie sie RV widerspiegeln?) keine. Wir folgen der vorsichtigeren Textbehandlung Whites, da es bedenklich ist, das jeweils Erwünschte durch Konjekturen herbeizuzwingen. Auch Whites *ὁκτάς* zu 1329 hat natürlich keine Beweiskraft.

lieferten Text zu bringen. Denn unser Text war in der Tat, wie noch zu zeigen ist, „much the same“ wie der, der Heliodor vorlag.

Zu (4): Es erscheint aus dieser Notiz ziemlich sicher, daß Heliodor ab 1351 (1348 Wh.) denselben Textbestand vorfand wie wir in RV (und PCAld) und auf die Durchführung eines Systems von *πεντάκωλα* von da ab verzichtete; er sagt überdies, daß er in den Hss. auch nichts anderes fand. *Zu (5)*: Mit dieser Notiz (sie folgt auf *κορωνίς <ῆ> τοῦ δρόματος*) scheint Heliodor am Schluß einen Hochzeitsruf zu ergänzen und damit einen den Versen 1353–56 entsprechenden Vierzeiler als letzte Versgruppe herzustellen, worauf man ja leicht verfällt (vgl. oben S. 249); jedenfalls stellt er keinen Fünfzeiler her, was ja auch keine Symmetrie einbringen würde⁷¹).

Schließt man aus diesem Tatbestand im allgemeinen (vgl. Platnauer S. 173 f., White § 584), daß der ursprüngliche Textbestand ab 1351 schon vor Heliodors Zeit (1. Jh. n. Chr.) Verluste erlitten habe, so scheint dagegen vor 1351 zu Heliodors Zeit noch mehr als in RV erhalten gewesen zu sein, nämlich mindestens 1329 ff. und 1333 ff. als Fünfzeiler. *Zu (1)*: Die Angaben Heliodors zu dieser Stelle scheinen auf den ersten Blick eine überraschende Stütze in den späten Hss. P und C sowie der ed. Ald.⁷²) zu finden, die nach 1332 einen zweiten Hochzeitsruf haben⁷³), freilich in der Form *‘Υμῆν ὦ ‘Υμέναι’ ὦ. ‘Υμῆν ὦ ‘Υμέναι’ ὦ*⁷⁴). Diese Form (*pher*)⁷⁵) entspricht nun aber nicht der, die Heliodor hier beschreibt und die RV bezeugen (Λ *pher*); sie ist

71) W. Kraus, *Testimonia Aristophanea* 33, meint, „verba ‘Υμῆν ‘Υμέναι’ ὦ e textu poetae in scholium irrepsisse puto. hic igitur delenda, in fine fabulae fortasse addenda sunt“. Er folgt damit praktisch Za.-Ba. (White läßt nach *τοῦ δρόματος* alles weg); aber wie man es auch wendet: 2 Verse Hochzeitsrufe sind es nicht!

72) In *TBL* fehlt der Schluß der Komödie ab 1301 bzw. 1269. Platnauer notiert zu 1301 „usque ad finem desunt *TBL* Ald“; letzteres ist falsch.

73) Leider verdient die Adnotatio der meisten Editoren hier schweren Tadel, da sie uns nicht erlaubt, diese oben nach Za.-Ba. getroffene Feststellung zu verifizieren. Van Herwerden schreibt zum 2. Hochzeitsruf 1333 „Suppl. Ald., Brunck, Schrader, Dind. al.“; warum, da die Ald ja codicis instar gilt? Was sollen dann, auch bei Platnauer, die spitzen Klammern im Text? Außer den Genannten erlauben auch Bergk, Hall-Geldart, Mazon, Coulon, Cantarella nicht die Feststellung, ob PCAld den 2. Hochzeitsruf haben oder nicht; es müßte aber so etwas Wichtiges doch im App. crit. stehen.

74) In dieser Form auch, wenn wir Za.-Ba. recht verstehen, 1344 f. 1349 f. 1355 f. (die folgende Angabe über V ist irreführend, da V doch Λ *pher* als Hochzeitsruf hat).

75) Daß Heliodor *pher* von Λ *pher* unterscheidet, zeigen z. B. Schol. ad Equ. 973–96 und 1111–50 (vgl. oben Anm. 69).

vielmehr dieselbe, die der Hochzeitsruf Av. 1736. 1742 hat⁷⁶). Im ‚Frieden‘ folgen die Hochzeitsrufe jeweils auf einen Λ *pher* und werden gleich diesem als brachykatalektische ionische Dimeter beschrieben, was die Scholl. metr. wieder an den RV-Text anschließt. So kann, überlieferungsmäßig betrachtet, der doppelte Hochzeitsruf in PCAld keine Stütze für das Schol. metr. sein, wohl aber kann man an analoge Entstehung denken: der Hochzeitsruf hat, da gleich 1335f. und weiter 1344f. 1349f. 1355f. doppelt überliefert, die Tendenz, sich zu verdoppeln – aut per dittographiam aut per insitionem. Dittographie innerhalb derselben Passage findet sich im Pap. Oxy. 1373 (5. Jh. n. Chr.) für Vers 1329, ehe Korrektur die Übereinstimmung mit RV herstellte⁷⁷). Wieviel näher lag da eine Dittographie des Hochzeitsrufes! So ist die Möglichkeit, daß Heliodor nur infolge von Dittographie oder Konjekturen in seiner Vorlage einen Fünfzeiler gelesen hat, nicht von der Hand zu weisen.

Zu (2): Die Angabe des Schol. zu 1333ff. ist nicht präzise und hat in den uns bekannten Heliodor-Scholien keine Parallele. Das erlaubt Zweifel, ob es richtig überliefert ist oder wirklich von Heliodor stammt⁷⁸); es könnte sogar verschleiern, daß der Erklärer hier gar keinen Fünfzeiler vorfand. Wir stellen anheim! Es läßt sich jedenfalls nicht angeben, was in dem ausgefallenen *reiz* gestanden haben könnte – wie es denn überhaupt bezeichnend ist, daß in der ganzen Schlußpartie immer vollständige Sätze überliefert sind und man keine syntaktischen oder inhaltlichen Anstöße findet. Ja, es gibt auch keine metrisch unvollständigen Kola, immer sollen metrische und syntaktische Einheiten ausgefallen sein.

Zu (3): Die Formulierung dieser Notiz führt darauf, daß der Scholiast unmittelbar davor etwas anderes als *πεντάκωλα* vorfand. Die Heliodor-Scholien zeigen, daß bei einem Lied aus gleichen Perioden, wie es das unsere ja sein soll, nicht jede Periode erneut als der vorigen gleich bezeichnet oder gar neu analysiert wurde: vgl. die Notiz zu dem verwandten Lied Equ. 1111–50; dasselbe gilt auch von Gegenstrophen. Daraus ergibt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit, daß White die zu 1337ff. (1336–9

76) Av. 1742 steht der Hochzeitsruf sogar zweimal in den Hss. *RVUPB*², und White (§ 588) hat entsprechend nach 1736 einen 2. *pher* mit Hochzeitsruf eingesetzt. Dazu ist hier nicht Stellung zu nehmen.

77) Vgl. Grenfell-Hunt z. St.: der Pap. entspricht in der Anordnung der Verse offensichtlich R.

78) Vgl. oben Anm. 69.

Wh.) gehörige Notiz *ἐν τισιν οὐ φέρεται διὰ τὰ μέτρα* mit Recht gegen Za.-Ba. Heliodor zugeschrieben und die Änderungen Dobrees und Zachers abgelehnt hat⁷⁹⁾ (auch seine Ergänzungen sind aber nicht notwendig). Das Scholion besagt, daß die 4 *reiz* in einigen Exemplaren fehlten, „because the ‚metres‘ failed to correspond to the general scheme. Heliodorus gives the text of these four cola, but expresses no opinion, at least in the commentary now extant; and consistently with this says, on 1344–55 (richtiger: 1348–55 Wh. = 1351 ff. Coul.), that he gives the text as transmitted... , although the pentacolic structure breaks down“ (White § 584).

Sind wir uns soweit mit White ziemlich einig, so muß man nun doch zweifeln, ob Heliodor, der bereits ab 1337 sehr wahrscheinlich ausschließlich den uns aus RV (und PCAld) vertrauten Text vor sich hatte, in der Schlußpartie eine ‚monostrophische Oktade‘ sehen konnte oder wollte. Er konnte doch allenfalls zwei ‚Dyaden‘ (1329–36 und 1341–50) erkennen – und dazwischen schon vier Verse, die der Fünfzeiler-Theorie nicht entsprachen. Nicht leicht zu nehmen ist auch die Tatsache, daß für das Fehlen der 4 *reiz* *ἐν τισιν* ein Grund angegeben wird. Bei dieser Einschätzung der Scholl. metr. zu den Versen 1337 bis Ende, in der wir ja vielfach mit White übereinstimmen, drängt sich uns allerdings eine ganz andere Beurteilung der Notizen zu 1329–36 als den anfangs genannten Gelehrten auf:

Heliodor las nach 1332 einen zweiten Hochzeitsruf, der durch Dittographie oder Konjektur in den überlieferten Text gedrungen war; er machte zu 1333f.⁸⁰⁾ die Bemerkung *τοῦ χοροῦ τὸ ἴσον*, mit der nur das Metrum, nicht aber die Zahl der Kola als ‚gleich‘ bezeichnet wird; außerdem werden damit die Verse, im Gegensatz zu den vorausgehenden des Schauspielers, dem Chore zugeteilt. Eine zweite Möglichkeit – mit denselben Konsequenzen für den Text der Komödie – wäre, daß Heliodor selbst den Hochzeitsruf nach 1332 inserierte, im folgenden aber auf die Herstellung einer ‚pentacolic structure‘ verzichtete, da es nun mit der bloßen Einschaltung von Hochzeitsrufen nicht mehr getan war; die Bemerkung zu 1333f. wäre dann ‚kaschierend‘ ungenau. Es ist für unsere auf Sicherung des RV-Textes gerichtete Absicht nicht nötig, diese Frage zu entscheiden. Konse-

79) *ἐν τισιν οὐ φέρεται τὰ δ' μέτρα* Dobree; *τὰ δ' δίμετρα* Za.; fort. *τὰ ε' δίμετρα* Thiemann. Man erkennt den Wunsch als Vater der Änderungen.

80) Vgl. Whites App. crit. S. 420 und Za.-Ba.

quenzen für die Verteilung und Herstellung des Scholientextes und die Arbeitsweise der Scholiasten wird man erst bei Vorliegen einer neuen Gesamtausgabe der Aristophanes-Scholien ziehen können.^{80a)}

Unsere Beurteilung des Verhältnisses der Scholl. metr. zum RV-Text läßt sich noch damit stützen, daß die Notiz zu 1335 f.⁸¹⁾ *ἐν τούτοις φέρονται κατὰ τινὰς παραγραφαί, ἵνα ὁ χορὸς ἀνὰ μέρος αὐτὰ λέγῃ* bezeugen könnte, daß der doppelte Hochzeitsruf hier (nach 1333 f.) erstmals, wie in RV, auch in der dem Scholiasten vorliegenden Überlieferung auftauchte. Za.-Ba. sprechen das Scholion Heliodor ab, White zieht es zu 1337 ff. – für ihren Standpunkt ja nur folgerichtig. Es kann aber eine ernste Instanz gegen die Annahme sein, die alle Herausgeber, die den Scholl. metr. einen gegenüber RV selbständigen Überlieferungswert beimessen, ja notwendig machen müssen: die Annahme, daß RV bzw. deren Vorgänger den Hochzeitsruf nach 1332 ausgelassen haben, sei es wegen Unleserlichkeit ihrer Vorlage, sei es durch Haplographie, sei es durch Konjekturen (um Responsion mit der scheinbar durch den Verlust eines *ρεῖξ* geschmälernten Versgruppe 1333 bis 1336 herzustellen).

Da der einzige ‚sichere‘ Textzuwachs, den die Scholl. metr. uns hier bringen könnten, in einem Hochzeitsruf⁸²⁾ besteht, der sich leicht als durch bloßen Zufall oder klar erkennbare Absicht entstanden erklären läßt, scheint uns die expansive Textkonstitution mancher Editoren auf schwachen Fundamenten zu ruhen. Es kann nicht als erwiesen gelten, daß die Scholl. metr. – von ihrer zweifelhaften Herstellung und Placierung, Irrtümern und Auslassungen abgesehen – uns auf einen gegenüber dem RV-Text reicheren Versbestand führen oder gar einen von RV und ihren Vorgängern unabhängigen Zweig der Überlieferung darstellen. Wo sinnvolle Interpretation des erhaltenen Textes und die *εἰκότα* der Überlieferung für die Integrität des RV-Textes sprechen, dürften die Scholia metrica keine Handhabe bieten, am Schluß des ‚Friedens‘ einen anderen Text zu konstituieren.

Kiel

Hans-Joachim Newiger

80a) [Korrekturzusatz: Auf D. Holwerda, De Heliodori commentario metrico in Aristophanem, Mnemosyne IV, 17. 1964, 113–39, kann hier nicht mehr eingegangen werden.]

81) Die Angabe van Herwerdens im Kommentar (zu 1333) ist falsch.

82) Und zwar einem zweiten des Trygaios (I), denn es heißt erst im Schol. ad 1333 f. *τοῦ χοροῦ*.