

Das Theatergebäude zu Athen.

Das Bedürfnis einer lebendigen Anschauung und gründlichen Kenntniss des athenischen Bühnenlocales und der scenischen Mittel, die ihm eigenthümlich sind, ergibt sich bei einem eingehenden Studium der attischen Dramendichter als ein um so dringenderes, je weniger die Vorstellung des modernen Theaters in Ansehung der Raumverhältnisse und der Decoration über jene Aufschluß gibt oder damit zusammenstimmt. Gleichwohl datirt sich der fruchtbare Anbau dieses Feldes der Antiquitäten nicht eben weit zurück. Genauere Untersuchungen darüber in Monographien und zerstreuten oder gelegentlichen Bemerkungen namhafter Interpreten der altgriechischen Dramen, wie G. Hermanns, Seiblers, Reifigs, Wunders u. A., weit weniger in umfassenderen Werken sind erst seit dem Erscheinen von H. C. Genelli's geistreicher, aber der philologisch-kritischen Basis entbehrender Schrift: Das Theater zu Athen, hinsichtlich auf Architectur, Scenerie und Darstellungskunst überhaupt erläutert. Berlin und Leipzig 1818. 4.¹), noch mehr seit Inszenesetzung der Antigone in Auf-

¹) Seitdem erschienen mehrere ebendahin einschlagende Abhandlungen, als: *Commentatio de theatri scenaeque imprimis Graecorum Romanorumque structura et partibus* von Hieronymus Müller. Naumburg. Gymnas.-Progr. 1825. 20 S. 4. — *Hinter Aeschylus Eumeniden*. Griechisch und Deutsch p. 71—186 Erläuternde Abhandlungen über die äußere Darstellung dieser Tragödie von R. D. Müller. Göttingen. 1833. gr. 4. Dazu zwei Anhänge und eine Antikritik von demselben und die Gegenschriften von G. Hermann und F. W. Frisiche (1834—1836.) [Das Nähere darüber enthält des Verf. Referat in *Nbb. f. Phil. u. Pädag.* 1845. S. 4. S. 429 f.] — *Rerum scenicarum capita selecta*. Inaug.-Dissert. von Jul. Sommerbrodt. Berlin. 1835. 44 (40) S. 8. Besonders werthvoll *De Aeschyli re scenica P. I* von ebendemselben im Progr. der Ritter-Akademie zu Liegnitz. 1848. 43 (41) S. 4. — *Das attische Theaterwesen* von G. C. W. Schneider. Weimar. 1835. 8. mit der Recens. von Meier in *Hall. Sitzg.* 1836. Nr. 117—119. — *Disputatio de thymele in theatris Atticis I—III in den Indices lect.* Rostoch. von F. W. Frisiche 1836—1837. — *Ueber die Thymele des griech. Theaters*. Eine archäolog. Abhandlung von Fr. Wieseler. Göttingen. 1847. 66 S. 4, recens. von J. Sommerbrodt in *Nbb. f. Phil. u. Päd.* 1847. S. 9 S. 22—32. — A. Wisfchel in *Pauly's Real-Encyclopädie v. Theatrum und Thymele*. —

Aus früherer Zeit verdienen hier genannt zu werden G. C. Groddeck: *De scena et thymele in theatro Graecorum. Ad calcem Trachiniarum et Philoctetae*. Vilnae. 1806. 1808. Derselbe: *De theatri Graecorum partibus, imprimis de parasceniis et hyposceniis* in *Wolffs lit. Anal.* III p. 90—136. Ders. *De aulae et proedria Graecorum ad Poll. On.* IV, 123 in *Misc. crit. ed.* F. T. Friedemann et Seebode. Vor ihm C. A. Boettiger: *De deo ex machina* (eine Abhandlung ebendarüber von F. W. Frisiche enthält der *Mosf. Lectio* stat. 1843/44 15 S. 4): *Quid sit docere fabulam: De actoribus primarum et secundarum partium* in der von J. Sillig besorgten Sammlung mit dem Titel: *C. A. Boettigeri Opuscula*. Dresdae. 1837. 8 auf S. 284—362. Ebendamit beschäftigt sich auch Schlegel: *Ueber dramat. Kunst und Litt.* I. Vorles. 3. S. 76 ff. — Ueber die alten Bühnenschriftsteller berichtet G. C. Geppert in der Einleitung zu seinem Buche: *Die altgriechische Bühne*. Mit sechs Tafeln antiker Münzen und Vasengemälde. Leipzig. 1843. 288 S. 8. Recens. von Sommerbrodt in *Ztschr. f. Alterth.* 1845 S. 4 Nr. 44 f. und von Meier, *Hall. Sitzg.* 1845. Nr. 238—240.

nahme gekommen. ²⁾ Und man hat auf Grund vorgefundener alter Schriftzeugnisse ³⁾ und erhaltener Theaterüberreste ⁴⁾ nicht vergeblich geforscht. Allein die Trümmerhaftigkeit der letzteren, die noch dazu verschiedenen Zeiten und Gegenden angehören, läßt der Vermuthung oft einen weiten Spielraum, und die schriftlichen Berichte der Alten sind nicht immer ausreichend, ja enthalten widersprechende Elemente, so daß nicht überall mit Sicherheit entschieden werden kann. Diese Unmöglichkeit, in aller Hinsicht unbestrittene und unzweifelhafte Resultate zu ermitteln, weist auch der nachfolgenden, wesentlich auf eine leichte und sichere Orientirung in diesem Gebiete berechneten Uebersicht des Wissenswürdigsten über die in Athen für dramatische Aufführungen bestimmte Verhältnisse und die dazu gehörige Scenerie von selbst die Schranken an, innerhalb deren sie sich zu halten hat.

§ 1.

Bald nach dem Einsturze der alten Schaugerüste von Holz, welcher um 500 vor Chr. Geb. [Ol. 70] erfolgte, ⁵⁾ nahm man in der Nachbarschaft des frühesten Schauplatzes am Südbahnde der Akropolis unterhalb einer Felsenhöhle ⁶⁾ und unmittelbar nördlich vom Dionysostempel im Bezirke Limná, worin das Lenáon lag, ⁷⁾ Stadt und Hafen zur rechten, das Land Attika zur linken Hand der Zuschauer, ein neues Theater (*τὸ ἐν Διονύσου θέατρον* oder *τὸ Διονύσου θέατρον* oder *τὸ θέατρον τὸ Διονυσιακόν*) in Angriff, welches an Sicherheit, Umfang und Zweckmäßigkeit sammt allem Zubehör im Einzelnen jenes frühere weit übertraf. Denn wie die kunstgerechten Hauptbestandtheile, weil entweder gänzlich oder wenigstens mit den Unterlagen von und in Stein gearbeitet, ohne Vergleich fester und minder wandelbar waren, so nahmen auch die wohlgeordneten und bequem zugänglichen Sitzreihen in ihren enormen Dimensionen die ansehnliche Menge athenischer Bürger mit ihren Frauen, Sklaven und vielen Fremden, an 30000 Menschen, ⁸⁾ leicht auf. Der Bau selbst

²⁾ Hierher gehören folgende Schriften: Ueber die Antigone und deren Darstellung auf dem Königl. Schloßtheater im neuen Palais bei Sanssouci (zum ersten Male am 28. Octbr. 1841, später in Berlin, Leipzig, Dresden u. anderwärts). Drei Abhandlungen von A. Böckh, C. F. Tölkens, Fr. Förster. Berlin. 1842. gr. 12. — C. E. Geppert: Ueber die Eingänge zu dem Proscenium und der Orchestra des alten griechischen Theaters. Berlin. 1842. 8. (Sie ist wieder aufgenommen und weiter zu begründen versucht in dem vorhin angeführten größeren Werke.) — Hand: Ueber die Eingänge am alten griechischen Theater. Jen. Litztg. 1842. Nr. 42. 48. — Jul. Sommerbrodt: Disputationes scenicae im Progr. der Ritterak. zu Liegnitz. 1843. S. 3—14. 4. — Ph. Wagner: Die griechische Tragödie u. das Theater zu Athen. Einleitung zum Vortrage der Antigone des Sophokles in der Gesellschaft Albina. Nebst 1 lithogr. Grundriß des athenischen Theaters. Dresden u. Leipzig. 1844. gr. 8. — Das altgriechische Theatergebäude. Nach sämtlichen bekannten Ueberresten dargestellt auf neun Tafeln von J. H. Strack, Baumeister u. Potsdam. 1843. Fol. Recens. von G. Hermann in Jen. Litztg. 1843 Nr. 146 f. — Ausführlichere Angaben über Inhalt und Umfang dieser Schriften, zu denen noch einige von A. Wischel in Nbb. f. Phil. u. Pädag. 1848. B. 53 S. 2 S. 131—165 u. S. 3 S. 272—288 beurtheilt kommen, finden sich in des Verf. bibliographischem Berichte: Literatur der griech. Tragödie seit den letzten 12 Jahren (1833—1845) in Nbb. a. a. D. S. 429—435. ³⁾ Einen zahlreichen Vorrath davon bietet Schneider a. a. D. p. 60—104. ⁴⁾ Dem in Anm. 2 angeführten Werke von Strack ist eine Sammlung dieser Art beizufügen, welche meist nicht leicht zugängliche Schriften über das Architektonische der antiken Theater überflüssig machen will, mit dem Titel: Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens bei den Griechen und Römern von Friedrich Wieseler mit 14 Kupfertafeln. Göttingen. 1851. 118 S. 4. —

⁵⁾ Suid. v. Πρατίνας (coll. v. Αισχύλος) — ἀντηγανίζετο δὲ Αἰσχύλῳ τε καὶ Χοερίῳ ἐπὶ τῆς ἑβδομηκοστῆς Ὀλυμπιάδος. — ἐπιδεικνυμένοι δὲ τούτου συνέβη τὰ ἱερὰ, ἵφ' ἃν ἰστέκισαν οἱ θεαταί, πειεῖν, καὶ ἐκ τούτου θεατρον ἀποδομήθη Ἀθηναίσις. Vgl. dazu G. Hermann Opp. II, 151 und Schneider a. a. D. Nr. 71. — ⁶⁾ Arist. Eqq. 163—174. Geppert a. a. D. p. 94 f. Paus. I, 21, 4. — ⁷⁾ Thucyd. II, 15. Schneider a. a. D. Nr. 60. H. Kiepert's Topographisch-historischer Atlas von Hellas 2. Ausg. Ch. XI. —

⁸⁾ Plat. Sympos. 3 p. 175. e. Ueber die Bestandtheile der Zuschauer und ihre Veredlung im Theater zu erscheinen läßt sich Becker im Charikl. II S. 249 ff. des Weiteren aus. In Bezug auf die Frauen pflichtet er W. A. Passow bei, der sich in seinem Aufsage: Ueber den Theaterbesuch der Athenischen Frauen in der Blüthezeit des Staates. Ztschr. f. Alterth. 1837 Nr. 29 für die Anwesenheit der Frauen in der Tragödie, gegen dieselbe in der Komödie erklärt.

muß rasch so weit gefördert worden sein, daß er von dramatischen Künstlern, zunächst von Aeschylus, benutzt werden konnte, obgleich am innern Ausbau noch Manches fehlte. Erst nach einer Dauer von 30 Olympiaden, während der guten Finanzverwaltung des Redners Lykurgus, kam er zur Vollendung,⁹⁾ da die architektonische Decoration unter dem Einflusse der seit Agatharchos getriebenen, aber langsam vervollkommeneten Skenographie¹⁰⁾ nur allmählich fortschritt. Uebrigens hätte die Ausführung desselben auf altheiliger Stätte,¹¹⁾ von wo aus noch dazu süd- und ostwärts hin in weiterer Ferne das Meeresufer, die Häfen und die Inseln, jene so reichen Quellen des Wohlstandes der Athener und ihrer darauf gestützten Macht sichtbar waren und dem Auge die schönste Aussicht darboten, an einem geeigneteren und zur Hebung der Festfeier zuträglicheren Punkte kaum geschehen können. Aus Gesundheitsrücksichten für die Zuschauer soll zwar nach Vitruvius¹²⁾ kein Theater nach Süden hin angelegt werden, allein die Beschaffenheit der Vertlichkeit scheint auch anderwärts, wie in Syracus und Epidaurus¹³⁾ gegen dieses theoretische Princip überwiegend gewesen zu sein.

§ 2.

Nach der Eigenthümlichkeit seiner Construction zerfällt das altgriechische Theatergebäude in drei Hauptabtheilungen: 1) in den Zuschauerraum, *Theatron*, *Koilon*, 2) in die *Orchestra*, Tanzplatz, den Raum für den Gesänge und Tänze aufführenden Chor, vermuthlich auch für die Instrumental-Musiker, und 3) in das eigentliche Bühnenlocal, die gewöhnlich sogenannte *Skene*, den Platz für die Schauspieler. Ein einfacheres und schmuckloseres Aussehen wird es jedenfalls gehabt haben, wenn es zur Abhaltung anderer musischer Kämpfe z. B. der Rhapsoden, oder der Volksversammlungen benutzt wurde. In letzteren, die, wie es scheint, in Athen seit Aristophanes Zeit aus der alten, einfachen *Phyx* für alle Fälle des öffentlichen Lebens bis auf den der Beamtenwahl hierher verlegt waren,¹⁴⁾ betrat die Redner anstatt des *βήμα* auf jener, das *λογέδιον*.¹⁵⁾ Daß es sich auch mit dem Ausbau und der Benutzung des atheniensischen Theaters so verhielt, ist außer allem Zweifel. Dasselbe hat freilich dem Zahne der Zeit so wenig widerstanden, daß jetzt nur noch der Einschnitt in den Berg und einiges Mauerwerk an den Enden desselben erkennbar, alles Uebrige verwittert ist.¹⁶⁾ Es liegt indeß genug literarisches und archäologisches Material vor, um es reconstituiren zu können. Wir folgen dabei wegen des Zusammenhanges der Hauptbestandtheile unter einander der obigen Eintheilung. Eine historische Würde von der Orchestra ausgehen müssen, da diese als der ursprüngliche Theil für Anlage und Einrichtung des ganzen Bauwerkes maßgebend gewesen ist.

§ 3.

Die *Sitzplätze* (*εὐαλία*) des schauenden Publicums, von denen die vorderste und zugleich tiefste Reihe aus den ältesten Zeiten her, obwohl ohne Bekleidung mit Holz, immerfort *πρώτων*

⁹⁾ Apsin. d. art. rhet. p. 708 Ald.: *ταχθεὶς (ὁ Λυκούργος) δ' ἐπὶ τῇ διοικήσει τῶν χρημάτων εὖρε πόρους, ἀποδόμῃσι δὲ τὸ θέατρον*. Paus. I, 29, 16 *ἰπιτέλιος μὲν (Α.) τὸ θέατρον, ἰτέραν ὑπαρχαμίνων*. Schneider a. a. D. Nr. 74. — ¹⁰⁾ Vitruv. VII praef. 11 ed. J. G. Schneider: *Primum Agatharchus Athenis, Aeschylo docente tragoediam, scenam fecit et de ea commentarium reliquit*. Doch Aristot. Poet. 4 § 13 ed. Ritter schreibt die Erfindung der Scenamalerei dem Sophokles zu, worunter ohne Zweifel nur eine größere Vervollkommenung derselben, die Anwendung der malerisch-künstlichen Perspective zu verstehen ist. So faßt es auch Ad. Schöll im Leben des Sophokles S. 73. — ¹¹⁾ Die Nachricht, daß die alten *ισθία* auf dem Markte gestanden hätten, scheint auf einer Verwechslung jener Pappel zu beruhen, von welcher die Benennung *ἡ ἀπ' αἰγείρου (παρ' αἰγείρου) θία* herrührt. Eine Schwarzpappel an den hintersten Sigen, welche in Ermangelung anderer Plätze wohl von Schaulustigen eingenommen wurde, und die bekanntere und mehr genannte Weißpappel auf dem Markte, an welche die Sykophanten ihre Anklagen befesteten, sind vermuthlich für dieselben gehalten worden. S. Geppert a. a. D. S. 36 f. Die Stellen über *αἰγείρος* sind bei Schneider a. a. D. Nr. 72 gesammelt. Bernhardt Eratosth. p. 229 entscheidet sich für die Bezeichnung *ἡ παρ' αἰγείρου θία*. — ¹²⁾ V, 3, 2. — ¹³⁾ Geppert a. a. D. p. 94. Strack a. a. D. p. 1 f. —

¹⁴⁾ Poll. VIII, 132 f. — ¹⁵⁾ Ebendasselbst trat Demetrius Poliorketes auf, um zum versammelten Volke zu sprechen, nach Plat. Demetr. 34; wahrscheinlich auch Aratus, nach ebendesselben Arat. 23. Und dann wird außer dem Sprechplatz auch Nichts weiter eingerichtet gewesen sein. — ¹⁶⁾ Schneider a. a. D. Nr. 76. Geppert a. a. D. —

ἔλλορ¹⁷⁾ hieß, alle in den Felsen der Akropolis eingehauen und daran gelehnt, erhoben sich in immer weiter schweifenden concentrischen Halbkreisen terrassenartig hinter und über einander bis zu einem sich rings herumziehenden Säulengange, dessen Dach nach Vitruvius¹⁸⁾ aus akustischen Gründen genau die Höhe des Scenengebäudes haben soll. Die äußersten Sitzstufen an den sogenannten Hörnern waren der Sicherheit wegen durch eine der jedesmaligen Sitzhöhe entsprechende, aber einer guten Aussicht in Nichts hinderliche Brüstungsmauer begränzt und gegen die Bühne hin abgeschlossen.¹⁹⁾ Mit einer ebensolchen, die jedoch an drei Stellen Durchgänge (κατόδοι) hatte, waren auch die untersten Sitzplätze umgeben. Ein breiter Absatz mit einem geräumigen Umgange zwischen den Sitzreihen, (κατατομαί, praecinctio, διάζωμα, cardo balteorum per ambitum),²⁰⁾ und etwas schmale, durch beide Abtheilungen in grader Linie fortlaufende Treppen, deren mehrere die Sitzreihen quere durchschneiden, machten die Plätze leicht zugänglich.²¹⁾ Durch diese Treppen entstanden keilförmige Ausschnitte (νερούβας, cunei), jener Absatz diente zur Trennung des doppelten Stockwerkes (ζώνη).²²⁾ Und einer solchen Trennung des weitläufigen Raumes bedurfte es, um ebenso bei Anweisung, wie bei Besichtigung der Plätze ein wohlgeordnetes und zuverlässiges Verfahren möglich zu machen. Billets oder vielmehr Marken (σύμβολα), welche bei dem großen Andränge schaulustiger schon vorher zu lösen nicht nur zulässig, sondern auch rätlich war, entweder an der Kasse selbst (in den unten näher bezeichneten Parodoi), oder an den andern Zugängen von Theaterdienern angesehen und in Empfang genommen, bedingten den Einlaß und die Ansprüche auf eine gewisse Sitzklasse.²³⁾ Leute von Verdienst und Würdenträger, als Feldherrn, Archonten, Priester, Kampfrichter, fremde Gesandte, Bürger befreundeter Städte, durch das Vorrecht der Proedrie ausgezeichnet,²⁴⁾ nahmen die allervordersten Plätze ein, abgesonderte wenigstens die Rathsmitglieder und Epheben.²⁵⁾ Aller andere Raum stand den übrigen Vollbürgern zur Verfügung, die hier jedenfalls ohne alle Rücksicht auf Standesunterschied, nur nach Maßgabe dessen, was ein jeder für einen wie an Güte, so auch im Preise verschiedenen Platz²⁶⁾ anwenden wollte und konnte, neben und durch einander saßen. Die Wohlhabenderen werden sonach voran, die Unbemittelteren, weil sie es nicht dazu hatten, weiter hinten gesessen haben.²⁷⁾ Alle hatten als gleichberechtigte Glieder eines demokratischen Staates sicher den Vorrang vor Metöden, zufällig anwesenden Fremden, Hetären und Sklaven, von welchen die entlegensten Plätze eingenommen wurden und die ersteren in keinerlei Art beeinträchtigt werden durften. Ob übrigens die Wahl der Plätze innerhalb der durch die Marken bestimmten Rangabtheilungen ganz freigelassen war, bleibt ungewiß.²⁸⁾ Nicht anders verhält es sich in Bezug auf alle noch erkennbaren Ueberreste der

17) Passow im Lex. v. ἔλλορ. Schneider a. a. D. Nr. 197. Geppert meint auf S. 96 a. a. D., der Ausdruck sei von der Pnyx hergenommen, wo von Seiten der Behörde für hölzerne Sitze gesorgt war, und mißbräuchlich auf die Sitzplätze des Theaters übertragen. — 18) V, 6, 4. — 19) Den bisher streitigen Punkt, wie weit man mit ihnen vorging, sucht Geppert a. a. D. Einleit. XXII durch die Zergliederung eines Vasengemäldes auf Taf. II zu erledigen und kommt zu folgendem Ergebnisse: „Wir sehen, daß die Sitzplätze den Eingang nicht überdeckt haben und daß man sie nicht bis zum Scenengebäude fortgeführt hat.“ — 20) Hier mögen auch in Nischen oder Nischen die Schallgefäße (ἡχώια), wo solche zur besseren Resonanz der Töne vorhanden waren, ihren Platz gehabt haben. Nur Vitruv. I, 1, 9 vgl. V, 8 nennt und kennt sie. — 21) So ist es wenigstens nach dem das Theater des Dionysos zu Athen darstellenden Reverse einer Bronzemonnaie des britischen Museums, welcher sich bei Wieseler a. a. D. auf Taf. I, 1 findet. — 22) Schneider a. a. D. Nr. 90—92. — 23) Strack a. a. D. p. 2 sagt darüber: „Die Sitze waren durch Linien abgetheilt und numerirt und die aufgefundenen Theaterbillets sind von Bronze mit erhöhter Schrift oder von Elfenbein und enthalten den Namen des Dichters und die Nummer des Platzes.“ — 24) Schneider a. a. D. Nr. 197. — 25) Es gab nach dem bei Geppert a. a. D. S. 111, 3 angeführten Schol. ad Aristoph. Av. 795 und den ebendasselbst genannten Lexikographen für jene einen τόπος βουλευτικός, für diese einen τ. ἐφηβικός. — 26) S. d. Verf. Progr. von 1844. Ausführung der Trag. § 2. 8. Becker im Charikt. II, S. 269. — 27) Es hat gewiß auch nicht an Ausnahmen gefehlt und Geizige wägen für einen geringeren Preis mit minder guten Plätzen zufrieden gewesen sein, während ein Aermere entweder durch falsche Scham verleitet oder aus besonderer Vorliebe zum Schauspieler über seine Kräfte ging, um sich einen bessern Platz zu erkauften. Wenn aber Geppert a. a. D. aus dem Herkommen in der Volksversammlung folgert, daß der Solonischen Klasseneintheilung gemäß auch hier die ἄριστοι ihren eigenen Platz gehabt hätten, so dürfte dagegen einzuwenden sein, daß er zwei ihrem Wesen nach ganz verschiedene Fälle in Vergleich gestellt hat, da es sich in jenem um Ausübung eines politischen Rechtes handelt, wovon in diesem gar nicht die Rede ist. — 28) Strack's Urtheil darüber s. Ann. 23. —

Zuschauerplätze mit unserem Wissen von der Höhe und Bequemlichkeit der Sitzstufen,²⁹⁾ von der Breite und Zahl der Umgänge, von der Menge der auf- und abführenden Treppen, da sich Vitruvs Vorschriften mit den verbliebenen Denkmälern nicht vereinigen lassen.³⁰⁾ Für ausgemacht darf nur gelten, daß eine Zeltbedachung über dem Zuschauerraum (velarium s. velum), wie sie bei den Römern erst in Gebrauch kam, den altgriechischen Theatern alle Zeit fremd geblieben ist. Die Gewalt der brennenden Sonnenstrahlen suchte man durch großkrämpige Hüte (πέτασοι der Epheben), andere Unannehmlichkeiten der Bitterung durch Mäntel möglichst unwirksam zu machen;³¹⁾ vor plötzlichen Regengüssen fand man zu Athen in den hinter dem Scenengebäude und oberhalb der Sitzplätze angebrachten Bauten Schutz.³²⁾ In dieselben gelangte man aber leicht und ohne Mühe durch die verschiedenen entweder dorthin oder ganz in der Nähe mündenden Zugänge.

Die namhaftesten unter ihnen sind die breiten, wohl immer offenen, auch für den Einzug des Chores benutzten Seitengänge zwischen den Sitzplätzen und dem Scenengebäude, die Parodoi,³³⁾ durch welche man in gewölbte Räume (ἀψίδες, ψαλλίδες) eintrat, von denen weiterhin es nach den Stiegen ging, die zu den vorderen Sitzabtheilungen emporführten. In die oberen Stockwerke derselben dagegen stieg man von der Höhe des Berges her aus den mehreren Oeffnungen jenes den Schluß der Sitzreihen bildenden Säulenganges mittelst der darauf stoßenden oder noch dazwischen angebrachten Treppen. Wie also beim Schlusse der Aufführungen, so werden auch in gedachtem Nothfalle die Einen treppaufwärts, die Anderen nach den Parodoi hinab ihren Rückzug genommen haben.

§ 4.

Inmitten und unterhalb jener concentrischen Sitzplätze, und zwar mit ihnen aus demselben Mittelpunkte beschrieben, lag die überall fast unter Trümmern vergrabene Orchestra, welche späterhin wegen ihrer halbkreisförmigen Gestalt Sigma³⁴⁾ genannt worden ist.³⁵⁾ Ihre Anwendung und Einrichtung zu scenischen Zwecken hing von der jedesmaligen Bühnenhandlung ab, in Bezug auf welche sie den Vordergrund des Draußen gegen das Innere der Scene darstellt. Während sie aber nach ihrer ganzen Ausdehnung vermuthlich nur von den zahlreichen dithyrambischen Chören eingenommen wurde, blieb ein Theil von ihr bei dramatischen Aufführungen unbenutzt.

Daraus ergibt sich von selbst die doppelte Bedeutung des Namens ὄρχήστρα.³⁶⁾ Sie umfaßt nämlich entweder den ganzen Raum jenes zur Größe des Gebäudes verhältnismäßigen Kreisstückes, in dessen Mitte die terrassenartig erhöhte Thymele³⁷⁾ steht, oder bloß die an die Bühne stoßende Hälfte. Außerhalb letzterer zieht sich auf ebenem Boden eine Art arena, die mit Sand bestreute κοιλίτρα³⁸⁾ herum, welche an den Dionysischen Festtagen zu Athen ohne Zweifel nur von der

²⁹⁾ Daß dieselben alle mit Brettern und Polstern belegt gewesen seien, ist für Griechenland wenigstens eine unerweisliche Annahme. Reichere nur mögen sich bisweilen durch Sklaven matrugenartige Kissen mit rothem Ueberzuge (φοινικίδες) haben unterbreiten lassen. (Schneider a. a. D. Nr. 200.) „Die vordere Hälfte der Sitzstufen“, berichtet Strack a. a. D., „war zum Sitz der Zuschauer selbst, die hintere etwas vertieft für die Füße der höher Sitzenden bestimmt. Nur bei dem Theater zu Tauromenium und zu Catania sind besondere Stufen für die Füße und andere für den Sitz bestimmt gefunden worden.“ In diesem Falle werden jene zugleich als Rücklehne gedient haben. Ausdrücklich wird solcher gar nicht gedacht; Spuren davon sind bloß an der zunächst den Gängen sich hinziehenden Sitzreihe in wenigen Theatertrümmern zu erkennen. —

³⁰⁾ Geppert a. a. D. p. 93. — ³¹⁾ S. des Verf. Progr. a. a. D. § 1. — ³²⁾ Vitruv. V, 9, 1 führt als zu diesem Zwecke mitbestimmt namentlich an die Halle des Cumes und das Heiligthum des Bacchus. —

³³⁾ Es sind *αι κατά παράδοι*, wogegen durch *αι ἀνω παράδοι* die Seiteneingänge aus den Paraskenien (s. unten Anm. 73) bezeichnet werden. In Bezug auf jene bemerkt Geppert a. a. D. der Einleitung: „Zwei Säulen, an ihrem Fuße mit Masken verziert, bezeichnen allein den Weg in das Heiligthum des Dionysos, welches von keiner Thür verschlossen wird.“ Abgesehen vom Verschließen derselben, äußert sich darüber Strack p. 4 ähnlich: „Der Eingang zum griechischen Theater wurde durch ein Paar Pfeiler mit darüber gelegtem Sturze gebildet, so daß er mit einem Gitter oder einer festen Thür verschlossen werden konnte, und bildete den einzigen architektonischen Zusammenhang zwischen dem Zuschauerraum und dem Scenengebäude.“ —

³⁴⁾ Man hat dabei natürlich nicht an Σ als die Unzialform dieses Buchstabens, sondern an C zu denken. —

³⁵⁾ Belegstellen bei Schneider a. a. D. Nr. 93. — ³⁶⁾ Auf diese Unterscheidung dringt mit Recht G. Hermann in Jen. Litztg 1843 Nr. 146 f. u. Ueber D. Müllers Cumeniden p. 152 f. — ³⁷⁾ S. unten Anm. 46. —

³⁸⁾ Suid. v. *σκηνή* und Etym. M. 743, 30 *ταύτητι τὸ κάτω ἕδαφος τοῦ θεάτρου*. —

Ruhe und Ordnung gebietenden und, wo es Noth that, persönlich eingreifenden Aufsichtsbehörden³⁹⁾ betreten ward.

Ungleich wichtiger und in die Augen fallender ist die von dieser umgränzte Orchestra,⁴⁰⁾ jener für den dramatischen Chor bestimmte Tanzplatz auf einem von den beiden Seiten der *πάροδοι* her erstreichbaren und mit breiten Stufen versehenen⁴¹⁾ Brettergerüste über einem steinernen Grundbau, dessen Tiefe im Verhältniß zur Bühne 10—12 Fuß betragen soll.⁴²⁾ Dieser Behufs der Schauspiele gedielte, auf Gebälk ruhende Boden selbst⁴³⁾ durfte weder zu hoch aufgeführt werden, um durch den hier befindlichen Chor nicht etwa die Aussicht auf die Bühne zu benehmen oder wenigstens zu stören, noch konnte er stüßlicher Weise bedeutend tiefer liegen, weil sonst der Chor, der sich ja überall lebhaft an der Handlung theilhaftig, außer Stande sein würde, den Ort der Handlung bequem zu übersehen und, wo es angemessen erschien, mit den Agirenden leicht in Verbindung zu treten.⁴⁴⁾ Vor Allem mußte er für die chorischen Evolutionen nach Breite und Tiefe hin geräumig genug sein. Daß diese nun durch die Elasticität des schwunghaften Fußbodens an Leichtigkeit gewonnen, ist offenbar; wie sehr man aber auch auf die Möglichkeit einer durchgehends kunstgerechten Ausführung Bedacht genommen hat, geht nicht undeutlich aus der Nachricht⁴⁵⁾ hervor, daß durch gezogene Linien die gleichmäßige Aufstellung und Schwenkung des Chores und seiner Theile geregelt war.

Die chorischen Tanzbewegungen selbst, sicherlich der cyklischen Chöre, geschahen alle nach strophischen Gesetzen und unter melischer Begleitung um einen viereckigen hölzernen Suggest von mäßiger Höhe, die *Thymele* genannt,⁴⁶⁾ welche nach dem jedesmaligen Bedürfnisse eingerichtet, bei der Vorstellung von Tragödien wenigstens nicht nothwendig ein Opferheerd zu sein brauchte, ja in einzelnen Fällen ganz entbehrlich war und dann vielleicht nur als hergebrachtes Ornament der Orchestra beibehalten wurde, wofür man sie nicht für ganz identisch mit der dramatischen Orchestra halten will.

³⁹⁾ Inwiefern diese *εαβδοῦχοι, εαβδοφόροι* heißen, möchten sie den Constablern der Engländer, inwiefern *μαστιγοφόροι*, den chinesischen Mandarinern vergleichbar scheinen. S. des Verf. Progr. a. a. D. S. 3. Anm. 22. — ⁴⁰⁾ Das Räumliche verdeutlicht einfach Tim. lex. Plat. *ὀρχήστρα τὸ τοῦ θεάτρον μίσον χωρίον καὶ τόπος ἐπιφανὴς εἰς πανήγυριν, ἔνθα Ἀρμόδιον καὶ Ἀριστογείτονος εἰκόσσις*. Vielleicht nahmen hier gewisse Versiecke einen *Souffleur* (*ὕποβελύς, monitor*) und den oder die Flötenbläser auf. Wo dieselben sich aber daselbst befunden haben mögen, bleibt ungewiß, da ausdrückliche Angaben darüber fehlen. Schneider a. a. D. Nr. 97 weist dem *Souffleur* seinen Platz in der Mitte zwischen den auf dem *Logeion* befindlichen Personen und dem Chorführer auf der *Thymele* und ganz in ihrer Nähe an. Bernhardt, Griech. Lit. II S. 648 läugnet einen solchen entschieden. „Für die Flötenbläser, deren es früher nur einen gab“ sagt jener, „konnte ein schicklicherer Platz wohl nicht ausgemittelt werden, als in jenem Winkel des *Hypostenion* (s. unten Anm. 86 f.) hinter der *Thymele*, der sie wahrscheinlich den Rücken zuehrten, vor sich ein Pult zu den Noten habend.“ Ebendahin scheint sie auch Geppert a. a. D. p. 100 posiren zu wollen, wenn nicht das dort Gesagte vielmehr von einem musikalischen Wettkampfe zu verstehen ist, zu welchem die Musiker aus dem *Hypostenion* als dem Raume hinter der Bühne (s. unten Sommerbrodt Anm. 88) vor das *Publicum* zu treten pflegten. — ⁴¹⁾ Poll. IV, 126. — ⁴²⁾ Diese Angabe des Vitruvius (V, 7, 2 — *logei altitudo non minus debet esse pedum decem, non plus duodecim*) gilt aber bloß von dem aus Stein erbauten Fußboden, nicht von der für dramatische Spiele erforderlichen Zurichtung. — ⁴³⁾ Suid. und Etym. M. a. a. D. *ὀρχήστρα ἢ δὲ ἴστιν ὁ τόπος ἐκ σαινῶν ἔχει τὸ ἔδαφος, ἐφ' οὗ θεατρίζουσι οἱ μῦθοι*. — ⁴⁴⁾ G. Hermann spricht darüber Jen. Litztg a. a. D. p. 596 (vgl. Opp. VI, P. II, p. 152) seine Meinung dahin aus: „Es leuchtet ein, daß im Schauspiele, wo überall der Chor Theil an der Handlung nimmt, mit den Schauspielern sich unterredet, wohl auch ihnen die Hand reicht, er nicht so tief stehen konnte, daß er mit den Köpfen fast noch eine Mannslänge von den Füßen der Schauspieler entfernt gewesen wäre.“ Für das Gerüst der Orchestra nimmt er daher nur eine Höhe von 8—10 Fuß an, so daß dieselbe zwischen 2—4 Fuß tiefer lag, als der Raum für die agirenden Schauspieler. Schneider a. a. D. Nr. 94 vermuthet, daß jenes nicht höher, als höchstens 5 Fuß, die Hälfte der Höhe des *Logeion*, gewesen sei. — ⁴⁵⁾ Hesych. v. *ὀρχήστρα* *γραμμαὶ δὲ ἐν τῇ ὀρχήστρᾳ ἦσαν, ἃς τὸν χορὸν ἐν στοιχῇ ἰστυοῦσθαι*. — ⁴⁶⁾ Wir lesen darüber im Etym. M. a. a. D., mit dem Suid. zusammenstimmt, nur daß die Worte *τετράγωνον* — *μίσον* fehlen, Folgendes: *(εἶτα) μετὰ τὴν ὀρχήστραν βῆμος ἦν τοῦ Διονύσου, τετράγωνον οἰκοδόμημα κενὸν ἐπὶ τοῦ μίσου, ὃ καλεῖται θυμέλη παρὰ τὸ θεῖον*. Dieses Wort nun, welches ursprünglich wo nicht den ganzen Opferplatz, doch einen Opferalter bezeichnet, während der daneben stehende Tisch, welcher zum Schlachten und Zertheilen der Opferrthiere diente, von welchem herab auch die Sprecher und Erzähler redeten, nach Poll. IV, 123 *ἱεὸς* heißt, war in der

Ihre Stellung ist unbestimmt und nirgends eine sichtbare Spur davon vorhanden. Gewöhnlich setzt man sie an die Scheidelinie der Konistra und des Tanzplatzes, so daß sie im Mittelpunkte einer von der Mitte der Bühne aus über die Orchestra nach der entferntesten unteren Sitzstufe gezogenen Linie gestanden hätte. Und auf diese Weise würde ihr unbedingt ein Platz angewiesen, für dessen Zweckmäßigkeit sowohl die Symmetrie, als auch das Zeugniß der Alten sprechen.⁴⁷⁾ Allein faßt man den dramatischen Zweck der Orchestra (im engeren Sinne) schärfer ins Auge, so scheinen neuere Forschungen dem Richtigen noch näher geführt zu haben. Gepperts Ansicht darüber lautet: „Man wird der Thymele vielleicht am besten den Ort geben, wo die beiden Wege, die die Eingänge in die Orchestra bilden, vor demlogeion zusammentreffen.“ Nicht viel anders urtheilt Strack. „Die architektonische Benützung des Raumes verlangt“, sagt er, „daß die Thymele den Mittelpunkt bezeichnet, woraus die Begrenzung der Orchestra und alle concentrischen Sitzbänke des Zuschauerraumes beschrieben sind. Hiernach steht sie der Bühne näher, als der untersten Sitzreihe, läßt den größtmöglichen Raum für alle künstlichen Tanzverschlingungen und der Altar bildet zugleich den schönsten Mittelpunkt des Reigens.“

Die Thymele diente also, wo sie zur Anwendung kam, dem sich um sie gruppirenden Chore als fester Stütz- und Haltepunkt, ihre Stufen⁴⁸⁾ dagegen gaben höchst wahrscheinlich für den Koryphäos⁴⁹⁾ einen so erhabenen Stand ab, daß er von da sowohl die Chorglieder gut übersehen konnte, als auch

Zeit des attischen Dramas schon veraltet und findet sich nur noch in lyrischen Stellen bei Aeschyl. und Eurip., die D. Müller im Anhang zu dem Buche: Aeschylus Cumeniden p. 35 gesammelt hat. Die Thymele heißt hiernach „Altar“, begreift aber außerdem die oft sehr geräumige Terrasse, auf welcher der Altar sich erhob und die bei dem großen Altar zu Olympia *πεδίον* hieß. Schneider a. a. D. Nr. 96 sieht ihre Außenseite ohne Zweifel für zu geringfügig an, wenn er mit Berufung auf des Poll. a. a. D. schwankende Meinung darüber (*ἢ ἴτι βῆμα τι ὄρα, ἴτι βῆμος*) bemerkt: „Man hat sich unter der Thymele keinen Altar, sondern bloß ein vielleicht einen Fuß über dem 5 Fuß hohen Gerüste der Orchestra erhabenes Gestell oder einen Dritt zu denken. Sommerbrodt stellte in seinen Dispp. scen. p. XI die von ihm später modificirte Vermuthung auf, daß die alte Thymele in den Tragödien entweder selten oder gar nicht zur Anwendung gekommen sei und daß dieser ursprünglich Dionysische Altar unter mancherlei Gestalt und mit verschiedener Bedeutung bald auf der Scene, bald in der Orchestra seinen Platz gehabt habe. G. Hermann hat in Jen. Litztg. a. a. D. die Existenz einer Thymele in der Orchestra überhaupt in Zweifel gezogen und fragt, wie man einen solchen Altar im Prometheus in der scythischen Einöde, im Philoktet auf der wüsten Insel Lemnos, im Cyclopen vor der Höhle des Polyphem nur denkbar finden könne. Noch weiter geht Fr. Wieseler in seiner Schrift über die Thymele des griech. Theaters (s. oben Anm. 1), welcher die Bedeutung „Altar“ für den scenischen Gebrauch ganz verwirft und den Ausdruck Thymele gleichzeit mit dem altarähnlichen, freistehenden Brettergerüste in der Orchestra (im weiteren Sinne), das für die lyrischen und dramatischen Chöre bestimmt war. Damit keineswegs einverstanden erklärt sich G. Hermann als Recens. von Sommerbrodts *De Aeschyli re scenica* P. I (s. oben Anm. 1) in *Mbb. f. Phil. u. Pädag.* 1848 B. 54 H. 1 S. 9 in seiner zunächst gegen Wieseler gerichteten Erörterung dahin, daß *θυμῆλαι* den Opferplatz mit dem Altar bedeute und im Theater die Mitte des leeren Platzes zwischen den Sitzreihen und dem Proscaenium ganz eigentlich unter dem Namen *θ.* zu verstehen sei. Ueber den gegenwärtigen Stand dieser Streitfrage hat endlich Sommerbrodt in Uebereinstimmung mit G. Hermann am Schlusse seiner Recension der Wieseler'schen Schrift in *Mbb. f. Phil. u. Pädag.* 1847 B. 51 H. 1 S. 32 sein Urtheil in folgenden Worten zusammengefaßt: „Thymele war in den Anfängen der dramatischen Kunst ein Altar des Dionysos in der Orchestra, um welchen der Chor sich bewegte. Allmählich — der Zeitpunkt bleibt noch näher zu bestimmen übrig — verschwand der Opferaltar aus der Orchestra; der Name Thymele aber blieb zur Bezeichnung des Gerüsts, auf welchem der Altar gestanden, und auf welchem nach wie vor der Chor seine Tänze ausführte. Endlich brauchte man das Wort überhaupt für jedes Gerüste, namentlich für die zu musikalischen oder dramatischen Aufführungen benutzten, woher es kam, daß im römischen Theater, in welchem die Orchestra den Senatoren eingeräumt worden war und seine frühere Bestimmung ganz verloren hatte, selbst die Scene mit dem Namen „Thymele“ bezeichnet wurde.“ — ⁴⁷⁾ Die Hauptstelle derselben und die dahin einschlagenden neueren Erklärungsschriften sühret Geppert a. a. D. p. 113, 2 auf. — ⁴⁸⁾ Daß Stufen zu ihr emporführten, bezeugt ausdrücklich Artem. II, 3 p. 84 mit den Worten: *τοῖς ἐνὶ θυμῆλαι ἀναβαίνουσιν*, doch diese ihre Beweisraft würde zweifelhaft, wenn das Wort *θυμῆλαι* mit *ὀρχήστρα* im engeren Sinne gleichbedeutend gefaßt wird. — ⁴⁹⁾ Sommerbr. *Rerum scen. epp. sel.* p. 9 sqq. —

aus ihnen genug hervortrat, um als Organ des ganzen Chores die nöthigen Gespräche mit den agierenden Bühnenpersonen zu führen.

In die Nähe der Thymele ist vermuthlich auch die Charonische Stiege zu verlegen, mittelst welcher die Wesen des Schattenreiches als Geister, Erinnyen, Thanatos auf- und abstiegen. Zwar scheint dieser Annahme eine anscheinend klare Stelle bei Pollux⁵⁰⁾ zu widersprechen, derzufolge Strack⁵¹⁾ sie bei der die unterste Sitzreihe abschließenden Mauer anbringt, allein dagegen erinnert sein Recens. G. Hermann mit Recht, daß sie dann gar nicht mehr auf der Orchestra der Schauspiele gewesen wäre. Mit weit mehr Wahrscheinlichkeit behauptet dieser Alterthumsforscher, daß obiger Ausdruck nur ein anderer Name für eine von den beiden Versenkungen (*ἀναπίσματα*) sei, von denen nach derselben Stelle des Poll. die eine auf der Bühne, die andere nach der Orchestra hin angebracht war. Und er stützt sich auf einen ziemlich unzweifelhaften Fall der theatralischen Praxis, welchen Böhlen⁵²⁾ in folgender Art zur Ausführung gelangen läßt: „Der Geist des Polydor in der Hecuba des Euripides verschwand durch die Versenkung auf der Bühne, trat aus dem Hypostenion neben dem Altar des Todesgottes und versank hier durch jenes zweite Anapiesma, das zuverlässig sofort sich wieder schloß.“⁵³⁾ Nach seiner Vorstellung hat man sich nämlich die Charonische Stiege nicht offen, sondern durch ein Anapiesma verschlossen, nicht unter den Sitzen der Zuschauer, sondern dicht an der Thymele vor den Eingängen zu denken, vermöge welcher die Orchestra und der Raum unter der Bühne in Verbindung standen, die aber durch Säulen verdeckt wurden. Dazu würde auch J. Sommerbrodt's Ansicht⁵⁴⁾ stimmen, welcher sie aus der Orchestra ganz entfernt wissen will und in das eigentliche Hypostenion versetzt, wo sie dann dem Auge unsichtbar mit den Versenkungen zusammengehangen hätte.

Vielleicht ward sie den Blicken der Zuschauer nicht weniger entzogen durch jene Treppe⁵⁵⁾ von unbestimmter Höhe und Stufenzahl, welche aus der Orchestra auf die Bühne führte. Diese war, so viel sich auf dem Wege der Vermuthung ermitteln läßt,⁵⁶⁾ nach der Breite hin jedesmal dem Bedürfnisse angepaßt und konnte, weil auf Rollen ruhend, beliebig angelegt und weggenommen werden.⁵⁷⁾ Eine solche scheint aber sowohl um äußerer Zwecke willen nothwendig gewesen zu sein, als auch um die gegenseitige Verbindung des Chores und der Handelnden, welche factisch getrennt waren, sinnlich zu vermitteln. Und vom Chore wenigstens steht fest, daß er bisweilen allerdings auf die Bühne gekommen ist.⁵⁸⁾

Die weiteren derartigen Fragen, ob dasselbe umgekehrt von den Schauspielern geschehen sei, ob ferner der Koryphäos oder einer und der andere der Choreuten im Gespräche mit den Bühnenpersonen jene betreten haben, fallen noch zu sehr dem Gebiete der Muthmaßungen anheim, als daß sie hier

⁵⁰⁾ IV, 132 *αἱ δὲ χαρώνιοι κλίμακες κατὰ τὰς ἐν τῶν ἰδωλίων καθόδους κείμεναι τὰ ἰδωλα ἀπ' αὐτῶν ἀναπίμπονσι* — τὰ δὲ ἀναπίσματα τὸ μὲν ἴσθι ἐν σκηνῇ, ὡς ποταμὸν ἀνιλεῖν ἢ τι τοιοῦτον πρόσωπον, τὸ δὲ περὶ τοὺς ἀναβαθμούς, ἀφ' ὧν ἀνέβαινον Ἔρινύες. — ⁵¹⁾ Er sagt a. a. D. S. 4 darüber: „Der schicklichste Platz für sie bleibt in der Mitte des die Orchestra begrenzenden Umganges, unter den Treppen, die zu diesem und den Sitzstufen hinaufführen.“ Davon weicht Geppert a. a. D. p. 146 nur insofern ab, als er sie bei den Niedergängen an den beiden Hörnern der Sitzplätze sucht. — ⁵²⁾ Ueber die Eingänge zu dem Proscenion und der Orchestra des alten griechischen Theaters auf S. 70 der Sammelschrift: Ueber die Antigone des Sophokles von Böckh, Böhlen und Förster. (S. oben Anm. 2.) — ⁵³⁾ Die wenigen Fälle der Anwendung der Charonischen Stiege hat Schneider a. a. D. Nr. 124 f. verzeichnet. Hinzuzufügen ist Eur. Alc. 24 ff. — ⁵⁴⁾ De Aesch. re scen. P. I p. 39. — ⁵⁵⁾ Grundriß e. Diese meint Pollux ohne Zweifel, wenn er a. a. D. die Erinnyen von gewissen ἀναβαθμοῖς zur Bühne aufsteigen läßt. — ⁵⁶⁾ Geppert a. a. D. p. 116 nimmt z. B. in des Aeschylus Persern an, daß sie die ganze Breite des Prosceniums eingenommen, um zu dem prachtvollen Palaste zu Susa im Hintergrunde zu stimmen, während sie in Euripides' Ion und Elektra nur einen schmalen Felsenweg angedeutet haben werde. — ⁵⁷⁾ So war es nach einer Stelle des Mechanikers Athen. p. 8, wo es heißt: Κατεσκευάσθη δὲ τινες ἐν πολιορκίᾳ κλιμάκων γῆνη παραπλήσια τοῖς τιττεμίοις ἐν τοῖς θεάτροις πρὸς τὰ προσκήνια τοῖς ὑποκρίταις (oder vielmehr χορευταῖς). Für das Vorhandensein von Treppen zeugt Poll. IV, 127 — εἰσιδόντες δὲ εἰς τὴν ὀρχήστραν ἐπὶ τὴν σκηνὴν διὰ κλιμάκων ἀναβαίνουσιν. Die aus wenigen Stufen (*κλιμακτῆρες*) bestehende Treppe wird *κλίμαξ* genannt. — ⁵⁸⁾ In den auf uns gekommenen Tragödien finden sich ein paar solche Fälle. In des Aesch. Cum. B. 226 ff. steigt der Chor, nachdem er in Apollo's Tempel erwacht ist, in die Orchestra hinab: umgekehrt zieht derselbe in Eurip. Hel. nach B. 331 ff. und 315 ff. über die Bühne in das Haus und läßt die Orchestra leer. —

zu einem Abschlusse gebracht werden können. Tölken, G. Hermann und Sommerbrodt stellen das Betreten der Orchestra durch die Agirenden in Abrede, finden aber die Erscheinung von Choreuten im eigentlichen Bühnenraume ganz natürlich.⁵⁹⁾

§ 5.

Immer unverschlossen und nach der innern Seite des Theatron hin offen war der dritte, für die Action bestimmte Raum, die **Bühne** in unserem Sinne, so lange sich das alte und ursprüngliche Verhältniß des Chores zum Drama erhielt. Erst nach Abschaffung desselben (seit Menander) und nach Erweiterung der Scene mag es einen Vorhang (*παρπέτασμα, αὐλάα*) gegeben haben⁶⁰⁾ und das der modernen Art widersprechende Aufziehen desselben (*aulaeum tollere*) beim Ende der theatralischen Vorstellungen üblich geworden sein. Es scheint sonach, als ob in der Blüthezeit derselben die Anordnung des Ganzen ohne Weiteres vor den Augen der Zuschauer eintrat. Und daß dem so war und nachmals erst ein Vorhang die Bühne bis zum Beginn der dramatischen Aufführung den Blicken jener entzog, geht sowohl daraus hervor, daß dieser Punkt ganz unbezeugt ist, als auch aus einzelnen Beispielen. So beginnt bei Sophokles im König Oedipus die Handlung mit dem Anschlusse an ein Sühnopfer, welches die Priester eben auf dem Altare bereiten, der vor dem Königs-palaste in Theben steht, nachdem sich vor Aller Augen das tief betrubte Volk versammelt hat. Ähnlich verhält es sich in den Schutzlehen des Euripides.⁶¹⁾ Was also nur an unmittelbarer Vorbereitung zur Eröffnung eines Stückes nothwendig war, geschah ohne Zweifel Angesichts des schon versammelten Publicums.

Der mehr breite, als tiefe Bühnenraum (Grundriß Taf. 1), gleichwie die in § 4 geschilderten Stücke von Holz mit steinernem Unterbau, welcher mit Dielen überdeckt war und darum nicht minder wandelbar, als jene, aus den wenigen Trümmern aber sich nicht mehr recht erkennen läßt, bestand aus einem schmalen Segment der anderen nur bei Gelegenheit der Schauspiele ausgebauten und dazu eingerichteten Kreishälfte, woran sich Erweiterungen in Form eines Rechtecks, dessen Länge den Durchmesser der Orchestra übertraf, nach beiden Seiten hin angeschlossen. Derselbe zerfällt wiederum in mehrere nach ihrem Plaze und Zwecke benannte Theile. In der Theatersprache bediente man sich dafür gewöhnlich schlechthin des Ausdruckes *σκηνή*, welches Wort ursprünglich „Zelt, Laube“ bedeutet und die Wohnung der Hauptperson darstellt, während man im weiteren Sinne den *ὀψίθιας* (früher) oder das *λογεῖον* (später)⁶²⁾, was sonst *προσκηνίον* (Vordergrund) heißt,⁶³⁾ darunter versteht.⁶⁴⁾

Jene eigentliche Scene nun, in der Ausbildungsperiode der Dramaturgie eine Mauer den Zuschauern gegenüber, war auf der dem Durchmesser, welcher durch die beiden Hörner ging, parallelen Sehne des Halbkreises errichtet und sollte mit der Bekleidung ihrer Fagade die Localität der im Freien und öffentlich vor sich gehenden Handlung bezeichnen. Wie ist sie aber beschaffen gewesen und im Laufe der Zeit umgewandelt worden? Aus dem dürftigen Aufbau einer Laubhütte oder eines Zeltes war allmählich eine große reichgeschmückte den Hintergrund abgränzende Wand entstanden, wodurch wohl meistens ein Herrscherpalast mit Säulenhallen, Zinnen, Thürmen und allerlei Nebengebäuden, wie es der Character des antiken Drama's verlangt, immer mit der Fronte, nicht im Innern dargestellt wird. Daß oftmals aber auch ganz andere Ansichten diesen Hintergrund gebildet haben müssen, sehen einige uns erhaltene Tragödien außer Zweifel. Im Prometheus des Aesch. sah man dort jedenfalls diesen an Felsen geschmiedet, im Sophokl. Philoktet eine felsige Uferlandschaft, in der taurischen Iphigenie des Euripides den Tempel der Artemis.

Zur Befestigung solcher Decorationen diente vermuthlich ein bretterner, jene ganz verdeckender Vorbau, der je nach dem Bedürfniß bald in ihrer unmittelbaren Nähe blieb, bald weiter vorgeückt

⁵⁹⁾ S. Sommerbr. De Aesch. re scen. I p. 10 f. —

⁶⁰⁾ Von Gruppe's Bemerkungen darüber im archäologischen Vereine in Berlin berichtet Zen. Sitzg 1843 Nr. 201 S. 815. — ⁶¹⁾ Dieser Ansicht ist auch Geppert a. a. D. p. 153. — ⁶²⁾ Im Grundriß d. Es ist der Sprechplatz, auch nach des Hesych. etymologischer Deutung: *λογεῖον ὁ τῆς σκηνῆς τόπος, ἐφ' ᾧ οἱ ὑποκρίται λέγουσιν.* — ⁶³⁾ Servius gibt davon zu Virg. Georg. II. 281 die Erklärung: *Proscenia sunt pulpita ante scenam, in quibus ludicra exercentur.* Die Möglichkeit, daß *λογεῖον* eine engere, *προσκηνίον* eine weitere Bedeutung gehabt habe, bespricht Sommerbr. De Aesch. re scen. I p. 23 f. — ⁶⁴⁾ Ueber Entwicklung und allmähliche Erweiterung der *σκηνή* handeln ausführlicher D. Müller, Lit. Gesch. II, 49 ff. Geppert a. a. D. p. 172. Sommerbrodt a. a. D. p. 9 ff. —

wurde.⁶⁵⁾ Diese Decorationswand ist in jenem Falle, den wir in Gemäßheit zu den dramatischen Stoffen wohl als Regel anzusehen haben, mit drei Thüren versehen, mit der Königspforte in der Mitte und mit zwei Nebenspforten zu beiden Seiten derselben, die zu den Fremdenzimmern und Frauengemächern oder anderen anliegenden Localen geringerer Art führten.⁶⁶⁾ Nirgends werden von Schriftstellern fünf Thüren bezeugt, welche sich in kleinasiatischen Theatern befunden haben sollen. Denn die aus verschiedenen Quellen compilirte Stelle bei Pollux⁶⁷⁾ ist anders zu fassen und auf die Oeffnungen zwischen der Scenenwand und den Periakten⁶⁸⁾ zu beziehen.

Letztere bilden den zweiten wesentlichen Theil der Decoration und vollenden dieselbe. Sie sind um einen in den Nischen ruhenden Zapfen drehbare Maschinen in Form eines dreiseitigen Prismas, Tapetenwände oder Tafeln mit Abbildungen perspectivischer Ansichten⁶⁹⁾, welche den jedesmaligen Seitenprospect der Bühne darstellend sicherlich die Stelle unserer Coulissen vertraten und an dem oben angebeuteten Orte zwischen der hinteren und vorderen Abschlusswand des Prosceniums vor den Paraskenien ihre Stelle hatten, ohne mit diesen oder jenen irgendwie in Berührung zu kommen.⁷⁰⁾ So entstanden zu ihren beiden Seiten jene Seiteneingänge, welche *αι κάτω παράδοι* heißen.

Man nimmt gewöhnlich an, daß die eine Wand für die Tragödie, die andere für die Komödie, die dritte für das Satyrspiel bestimmt gewesen sei. Und wahrscheinlich war dann die zum Stück gehörige Wand etwas schräg gegen das Publicum hingerichtet, von den anderen beiden dagegen Nichts zu sehen.⁷¹⁾ Die rechte Periakte soll aber, wie Pollux⁷²⁾ bezeugt, außerhalb der Stadt Befindliches, die linke auf dieselbe und den Hafen Bezügliches darstellen. Und das kann seine Richtigkeit haben. Es fragt sich hierbei nur, von welchem Standpunkte aus das Rechts und Links zu bestimmen scheinende Gewohnheit war.

Man sollte meinen, die Sache verhalte sich nicht anders, als mit dem Chore, welcher vom Theatron aus ins Auge gefaßt durch die unteren Eingänge⁷³⁾ links her vom Lande (Auslande), rechts her von der Stadt (dem Inlande) einzieht. Allein nach einer anderen Interpretation heißt es: Die Ankunft rechts her bedeutet die Ankunft über Land oder aus der Fremde, die links her aus der Nähe oder aus der Stadt. Dieser scheinbare Widerspruch läßt sich indeß lösen. Beide Angaben enthalten das Richtige und besagen im Grunde dasselbe, da sie nur von verschiedenen Gesichtspunkten aus zu betrachten sind. Damit ist auch des Pollux obiger Bericht in Einklang zu bringen, wenn man nur ebenso wie G. Hermann das Gesagte von einer *περιελατος*, nicht von einer *θύρα* versteht und weiter bedenkt, daß der Berichterstatter den gehörigen Standpunkt verwechselt hat. Er hätte von den Zuschauern aus, was das Gewöhnliche ist, nicht von der Scenenwand her, wie hier geschehen, sagen sollen: *η μὲν ἀριστερὰ τὰ ἔξω πόλεως δηλοῦσα, η δὲ δεξιὰ κτλ.* Von den Sühreihen aus hatte man nämlich Stadt und Hafen rechts, das Land Attika links.⁷⁴⁾ Demnach stellt die rechte Periakte die Gegend der Stadt dar, die linke dagegen die innere Landschaft, gleichwie es nach der gewöhnlichen Weise vom Chore heißen muß: „Rechts her kommt derselbe aus der Stadt durch die unteren Eingänge, links her vom Lande oder aus der Fremde.“⁷⁵⁾ Das Richtige hat derselbe Pollux in dem aus einem anderen

⁶⁵⁾ Wie hätte sonst auch, wenn z. B. ein Ekkykema eintrat, der Raum hinter ihr für die Wohnung der auftretenden Personen gelten, wie dann ein leichtes Auseinanderschieben jener Wand möglich gemacht werden können? — ⁶⁶⁾ Geppert a. a. D. p. 99. 123. D. Müller a. a. D. S. 52 ff. — ⁶⁷⁾ IV, 127 — *παρ' ἑκάτερα δὲ τῶν δύο θυρῶν τῶν περὶ τὴν μέσην ἄλλαι δύο εἰς ἅν, μία ἐνατίωντι* — ⁶⁸⁾ Grundriß c. — ⁶⁹⁾ Auf ihnen ist z. B. in Aesch. Agam. B. 1647 eine Ansicht von Argos zu sehen. Pollux läßt sich darüber IV, 131 also vernehmen: *καταβλήματα δὲ ὑφάσματα ἢ πίνακες ἦσαν, ἔχοντες γραφὰς τῆς χρείας τῶν δραμάτων προσφόρους· κατεβάλλετο δὲ ἐπὶ τὰς περιελάτους ὄρος δεικνύντα ἢ θάλατταν, ἢ ποταμὸν, ἢ ἄλλο τι τοιοῦτον.* — ⁷⁰⁾ Wären sie an der Scenenwand befestigt gewesen, so würde ein bloßes an diese geheftetes Stück Tapete vollkommen genügt haben. Strack hat nach G. Hermanns Urtheil a. a. D. S. 598 f. die Periakten nicht weit genug rückwärts, sondern unrichtig noch vor die Bühnenwand gesetzt. — ⁷¹⁾ Sommerbr. De Aesch. re scen. I p. XXI cl. Rerum scen. opp. sel. p. 33 sqq. Geppert a. a. D. p. 125 f. — ⁷²⁾ IV, 126 — *η μὲν [περιελατος nach G. Hermann, nicht θύρα] δεξιὰ τὰ ἔξω πόλεως δηλοῦσα, η δ' ἀριστερὰ τὰ ἐκ πόλεως, μάλιστα τὰ ἐκ λιμένος.* — ⁷³⁾ *αι κάτω παράδοι*. S. oben Ann. 33. — ⁷⁴⁾ S. § 1 Ann. 7. — ⁷⁵⁾ Damit stimmt denn auch, was Schneider a. a. D. Nr. 185 über die Einzüge des Chores und Nr. 76 namentlich über die Himmelsgegenden vom Theater aus bemerkt. „In den Stücken wird bisweilen“, sagt er, „Rücksicht auf die Lage des Theaters genommen, doch so daß das eigentliche Theatron als nach Norden, die Bühne nach Süden und von den Eingängen die aus der Heimath nach Westen, die aus dem Auslande nach Osten zu liegend gedacht werden.“ Jene Oeffnungen führen also rechts her, diese links her. —

Schriftsteller entnommenen Excerpte, welches dahin lautet: τῶν μέντοι παρόδων ἢ μὲν δεξιά ἀγρόθεν ἢ ἐν λιμένος ἢ ἐν πόλεως ἄγει· οἱ δὲ ἀλλαχόθεν περὶ ἀφικνούμενοι κατὰ τὴν ἐτέραν εἰσίσαι, worin περὶ den Gegensatz der Fremden überhaupt zu den im Hafen Gelandeten ausdrückt, die ebendeshalb auch wie die Einheimischen von der Stadtseite her, demnach durch die rechts gelegenen παρόδοι eintreten, während jenen die Eingänge links her gehören.⁷⁶⁾

Durch diesen feststehenden Gebrauch erhielten Eingänge und Periakten für den Zuschauer eine bestimmte Bedeutung von Beziehungen, auf die nun im Stücke selbst nicht mehr hingewiesen zu werden brauchte. Insbesondere erfahren wir von den Periakten, daß sie zur Veränderung von Vertikalitäten dienten, wie in Aesch. Cum. V. 235, wo vermittelst ihrer die Handlung von dem Drakel des delphischen Apollo vor den Tempel der Pallas nach Athen verlegt wird. „Wurde bloß eine gedreht, so verwandelte sich nur ein Punkt der Umgebung (τόπος) und die übrige Scene blieb, z. B. wenn bei einer Göttererscheinung die umgedrehte Maschine Wolken vorstellte, oder wenn in den Choephoron des Aeschylus da, wo im Agamemnon etwas Anderes vorgestellt wurde, das Grabmal des Agamemnon und dessen Umgebung angebracht war. Wurden beide zu gleicher Zeit gedreht, so veränderte sich eine ganze Gegend (χώρα), ein ganzes Land; es kam eine neue Scene zum Vorschein, wobei auch der Hintergrund Veränderungen erfahren mußte.“⁷⁷⁾

Wenn nun auch weiter ausgemacht ist,⁷⁸⁾ daß nach den vorhandenen griechischen Tragödien Tempel, Heiligthümer, Paläste, Stadtthore, Gehöfte, Lager, Waldgegenden, Felsenthäler und Meeresstrand vorzustellen gewesen sind, so fragt sich doch, inwieweit dies Alles zur Anschauung kam, ob nicht Manches bloß symbolisch angedeutet, Anderes der Phantasie der Zuschauer zur Ergänzung überlassen blieb. Da bestimmte, dahin einschlägige Zeugnisse fehlen, liegt es in der Natur der Sache, daß die Meinungen darüber auseinandergehen. D. Müller⁷⁹⁾ z. B. entscheidet sich mit Berufung auf die griechische Lebhaftigkeit für das Letztere. „Die Griechen“, sagt er, „verlangten im Theater keine getreue und ausführliche Nachbildung, sondern schon eine geringe Andeutung genügte, ihre leicht bewegliche Phantasie in die gewünschte Thätigkeit zu setzen.“ Ein ähnliches Urtheil fällt G. Hermann⁸⁰⁾ über die Auffassung topisch-geographischer Gegenstände, wobei man sich zu Athen sowohl in Bezug auf ihre Darstellung, als auch auf ihre Lage habe Abweichungen von der wahren Gestalt der Dinge erlauben dürfen. Geppert⁸¹⁾ will dies aber nur in Einzelfällen gelten lassen und meint, die localen Verhältnisse seien in den meisten Stücken festgehalten worden, schwerlich habe man sich Willkürlichkeiten erlaubt.

Die übrigen Abtheilungen des Bühnenraumes und seiner Umgebung, welche noch zu besprechen sind, heißen σκηνή, παρασκηνία, ὑποθήριον und ἐπισκηνίον.

Der allgemeine Ausdruck für den ganzen Raum hinter und seitwärts der Bühnenwand, den nach außen hin die Umfassungsmauer des gesammten Bühnenlocales abgränzt, ist σκηνή.⁸²⁾ Hier wurden sowohl die Maschinen nebst Zubehör aller Art aufbewahrt, als auch hatten daselbst der Chor und die Schauspieler ihren zeitweiligen Aufenthalt und Verkehr. Ueber die innere Beschaffenheit selbst wissen wir nichts Näheres.

Neben der σκηνή, wie der Name sagt, jedoch hinter den Periakten befanden sich die Paraskenien,

⁷⁶⁾ A. Wigschel's Irrthum in Pault's Real-Encyclopädie Art. Theatrum S. 1769, welcher auch in dessen Vorschule zum Studium der griechischen Tragiker [Jena, Mauke. 1847. 186 S. 8] S. 144 übergegangen ist, beruht lediglich auf einer Verwechslung des Standpunktes. Dem Wortlaute nach zu urtheilen, ist das daselbst Gesagte aus D. Müller's Lit. Gesch. II, 51 entnommen. Dieser sagt aber ausdrücklich: „Das Theater von Athen war so an die Südseite des Burgfelsens angebauet, daß man auf der Bühne stehend den größten Theil der Stadt und den Hafen links, das Land Attika aber fast ganz rechts hatte“ u. s. w. Dabei hat jedoch W., indem er den gewöhnlichen Standpunkt von den Zuschauern aus substituirt, verabsäumt nimmehre ebenfalls umzukehren, was dort rechts und links heißt. — ⁷⁷⁾ So hat Schneider a. a. D. Nr. 113 die nach G. Hermann's Dafürhalten nur von einem einzelnen Falle hergenommenen Worte des weiteren Berichtes von Pollux a. a. D. — *ἢ δὲ ἐπισκηνίον αἱ περιὰκτοι, ἢ δεξιά μὲν ἀμείβει τόπον, ἀμφοτέρω δὲ χώραι ὑπαλλάττουσι* — ausgeführt. — ⁷⁸⁾ Strack a. a. D. p. 5. — ⁷⁹⁾ Lit. Gesch. II, 62. — ⁸⁰⁾ Soph. El. 4 Vehementer falluatur, qui tragicorum verba in hujusmodi rebus ad veros locorum situs exigunt. Nam secus Athenis, quam hodie apud omnes, qui theatra habent, illud spectabatur, quod in scena repraesentatum erat, ubi satis erat cerni quae fama nota essent, etiamsi et specie et situ multum a veris differrent. — ⁸¹⁾ a. a. D. p. 137. — ⁸²⁾ Grundriß b. —

welche zu beiden Seiten das Proskenion abschlossen und durch eine zwischen ihnen und dem Theatron queervorgezogene Wand den Zuschauern verdeckt wurden. Diese Nebenwände (etwas Anderes sind sie eigentlich nicht) bilden nun die innere Abgränzung der σκηνή, allmählig mag sich aber der Begriff davon erweitert haben, und man verstand darunter ohne Weiteres die Nebengänge oder Seitenflügel der Skene, also genau genommen zwei Abtheilungen der σκηνή. Daher kommt es denn auch, daß es von ihnen gleichwie von dieser heißt, sie seien theils zum Umkleiden und Sammelplatze der Schauspieler und des Chores, theils zur Aufbewahrung der Costüme, Masken und Maschinen im Gebrauche gewesen.⁸³⁾ — Ferner steht über sie fest, daß von da sowohl Schauspieler vor die σκηνή auf das überallher bequem zusehende λογεῖον hervortraten,⁸⁴⁾ als auch der Chor in die unteren πάροδοι zur Orchestra hinabzog.⁸⁵⁾ Es kann also nicht befremden, wenn man kurzweg die einen wie die anderen Eingänge παρασκήνια nannte.

Von dem Hyposkenion⁸⁶⁾ berichtet Pollux⁸⁷⁾, es sei unter dem Logeion gelegen, den Zuschauern zugewendet, und mit Säulen und anderem Bildwerke geschmückt, wovon natürlich ein Theil, wenn das Theater zu scenischen Zwecken ausgebaut war, durch die davor errichtete Orchestra verdeckt sein mußte. Man hat sich sonach darunter erstens ganz wörtlich den hohlen Raum unter dem Holzboden der Bühne, sodann auch die nicht ganz sichtbare Vorderwand derselben zu denken. In Sommerbrodt⁸⁸⁾ sucht es wahrscheinlich zu machen, daß ὑποσκήνιον nicht nur den Raum „unter der Skene“, sondern auch „hinter der Skene“ (postscenium) bedeute, in welchem Falle demnach ὑποσκήνιον mit σκηνή identisch wäre. Ueber die scenische Verwendung desselben ist bereits oben⁸⁹⁾ gesprochen worden.

Das Episkenion endlich, außer von Hesych.⁹⁰⁾ nicht weiter bezeugt, der Ort über der Skene, eine Art Oberstock, stand ohne Zweifel hinterwärts in Verbindung mit dem ὑποσκήνιον = σκηνή, da hier die Flug- und Hebemaschinen, wie γέρανος, αἰώρημα u. und andere Requisite z. B. κεραινοσκοπεῖον, θεολογεῖον aufgestellt und befestigt waren.⁹¹⁾ Daraus ließe sich vielleicht folgern, daß wo nicht das Ganze, doch ein Theil der eigentlichen Bühne überbaut gewesen sein möchte, um für jenen Apparat Raum zu gewinnen. Doch etwas nur einigermaßen Sicheres zu ermitteln, ist selbst nicht einmal mehr möglich bei Theatern, deren Scenengebäude, weil aus dem natürlichen Felsen gearbeitet, wie in Sikyon und Syrakus, noch ursprünglich sind.⁹²⁾

§ 6.

Hieran reiht sich in natürlicher Folge das der Bühne und ihren Abtheilungen zugehörige Beiwerk, die **Maschinerie**. Und Andeutungen über das Vorhandensein gewisser scenischer Hilfsapparate finden sich bereits unter den Angaben von den eben besprochenen Localitäten. Auch geschieht bei den Alten selbst eines Maschinenmeisters (μηχανοποιός) Erwähnung.⁹³⁾ Nur muß im Voraus bemerkt werden, daß wie die Quellen für die vorstehenden Nachrichten von den verschiedenen Räumen der Bühne oft genug trüb und spärlich fließen, dies hinsichtlich der Maschinerie noch weit mehr der Fall ist; doch mit völligem Stillschweigen soll und darf sie nicht übergangen werden.

Die beiden namhaftesten Apparate dieser Art sind das ἐκκύλημα und die κατ' ἐξοχήν sogenannte μηχανή. Außer denselben wird aber auch mit einigen Worten der ἐξώστρα, des ἡμικύκλιον, des στροφεῖον, des αἰώρημα, der γέρανος, des θεολογεῖον, des κεραινοσκοπεῖον, des βροντεῖον und endlich der ἀναπίεσματτα gedacht worden müssen.⁹⁴⁾

Das ἔκκλημα bestand aus einem auf Rädern ruhenden hölzernen Gerüste in Gestalt einer

⁸³⁾ Daß der Begriff davon schwankend gewesen sein muß, geht aus den Worten des schol. Bav. zu Demosth. Mid. VII p. 520 hervor: Ἐοικε καλεῖσθαι παρασκήνια, ὡς Θεόφραστος ἐν εἰκοστῇ παρασημαίνει, ὁ παρὰ τὴν σκηνὴν ἀποδιδειγμένος τόπος ταῖς εἰς τὸν ἀγῶνα παρασκευαῖς. — ⁸⁴⁾ S. oben Num. 33. Das ist auch aus dem Etym. M. v. παρασκήνια ersichtlich, wo sie αἱ εἰς τὴν σκηνὴν ἀγοῦσαι εἰσοδοὶ heißen. — ⁸⁵⁾ So war es wenigstens zu Demosthenes' Zeit nach d. a. St. zu der Rede gegen Mid. — ⁸⁶⁾ Grundriß a. —

⁸⁷⁾ IV, 124 — τὸ ὑποσκήνιον κίσι καὶ ἀγαλματίοις ἐκκόσμητο πρὸς τὸ θέατρον τετραμμήνιοις ὑπὸ τὸ λογεῖον κείμενον. — ⁸⁸⁾ Ztschr. f. Alterth. 1845 Nr. 44 S. 352. De Aesch. re scen. I p. 25 sq. —

⁸⁹⁾ S. oben § 4 gegen Ende. — ⁹⁰⁾ Ἐπισκήνιον τὸ ἐπὶ τῆς σκηνῆς καταγωγίον. — ⁹¹⁾ S. folg. §. —

⁹²⁾ Strack a. a. O. p. 6. —

⁹³⁾ Bei Aristoph. z. B. im Frieden B. 174 redet ihn Trygäos an: ὦ μηχανοποιεῖ, πρόσθε τὸν νοῦν ὡς ἐμὲ. — ⁹⁴⁾ Ueber ihre Verwendung in der älteren Zeit nebst den darauf bezüglichen Zeugnissen handelt Sommerbr. De Aesch. re scen. I pag. 34 — 39. —

kleinen Bühne, welches ähnlich wie wenn auf der Bühne unserer Theater noch ein hinterer Vorhang aufgezo-gen wird, zur Anwendung kam. Wo nämlich Behufs der Darstellung eines lebenden Bildes das Innere eines Hauses, ein Zimmer mit seinen Decorationen, den Blicken der Zuschauer offen gestellt werden sollte, ward dasselbe durch eine der Thüren in der hinteren Scenenwand, während diese selbst vermuthlich auf beiden Seiten ein Wenig aus einander ging, nach dem Vordergrunde hin vorgerollt (*ἐκκυκλεῖν*) und bildete den Mittelpunkt aller Handlung, bis die dramatischen Zwecke sein Verschwinden (*ἐσκυκλεῖν*) geboten. Es mag aber durch die Perspective in weiter Ferne gehalten worden sein aus ebenderselben Scheu, welche in Athen alle blutigen, grausamen und das Gefühl verletzenden Handlungen, als Mord, Verwundungen und dergl. von der Bühne verbannte. Im Dienste der plastischen Kunst also traten solcherlei ganz fertige Gruppen oder Einzelercheinungen plötzlich vor die Augen der Zuschauer, was nur dann *παρεκκύλημα* geheißen zu haben scheint, wenn diese Verwandlung einmal durch eine Nebenthür geschah. So stellt sich in des Aesch. Agam. 1345 das Badegemach des Königs dar, „mitten darin die silberne Wanne, dabei der in das betrügerische Gewand verwickelte Leichnam, und Klytämnestra, die blutige Waffe in der Hand, selbst blutbesprägt, in stolzer Haltung über der vollbrachten That stehend.“ Ebenso wird in der Sophokl. Antigone B. 1293 der Leichnam der Eurydike zur Schau gestellt.⁹⁵⁾

Vermuthlich dem Ekkyklema ähnlich⁹⁶⁾ und mit Walzen zum Vorschieben versehen war die Erostra, nach G. Hermann's Meinung eine Art von Balkon im oberen Stockwerke. Sie ist aber zu wenig bekannt und ihr Gebrauch läßt sich für Einzelsfälle der Tragödie gar nicht mehr nachweisen. —

Nicht anders steht es mit unserem Wissen um das Hemikykliön, welches Schneider⁹⁷⁾ für eine große, nischen- oder blendenartige gemahlte Wand hält, die bis zum Augenblicke ihres Erscheinens hinter der gewöhnlich den Hintergrund bildenden Scenenwand verborgen gewesen wäre. „Es stellte“, sagt er, „entfernte Gegenstände dar, die der Perspective wegen etwas hoch gemahlt sein mußten, z. B. einen Theil einer Stadt, wie vielleicht in den Persern und Hiketiden des Aeschylus und im Oedipus auf Kolonos des Sophokles. Auch wurden hier die Verkörperungen der zur Göttlichkeit gelangten Heroen dargestellt, die also von einem Heiligenscheine umstrahlt, aufwärts gehoben wurden (vgl. Soph. Phil. 726 ff.), und im Meere schwimmende und daselbst oder im Kriege umkommende. Denn Ermordungen entfernte man entweder ganz von der Bühne, oder ließ sie ganz im Hintergrunde vorkommen, wie z. B. in des Soph. Aias 815 ff., wo das Hemikykliön ebenfalls angewendet worden zu sein scheint.“

Auch über die Beschaffenheit der μηχανή im engeren Sinne ist man nicht recht im Klaren. Ihr Zweck erscheint zwar unzweifelhaft nach dem sprüchwörtlich gewordenen *deus ex machina* (*ἀπὸ* oder *ἐκ μηχανῆς λύσις*) in Fällen gewaltsamer Hebung verwickelter Verhältnisse.⁹⁸⁾ Aeschylus hat zu diesem Mittel, den geschürzten Knoten zu lösen und die Katastrophe der Handlung gleichsam zu erzwingen niemals, Sophokles nur einmal gegriffen, weit öfterer dagegen Euripides.⁹⁹⁾ Ueber die Art der Vorrichtung selbst aber steht Nichts fest. Nur soviel läßt sich etwa aus dem davon üblichen Ausdrucke *μηχανήν* oder *θεοῦ αἶψιν* entnehmen, daß sich die plötzlich eingreifende Gottheit hoch in der Schwebe zeigte und zwar nach einem Zeugnisse des Scholiasten zu Lucian¹⁰⁰⁾ über der linken Nebenthür der Hinterwand zum Vorschein kam. Wir müssen hierbei dahingestellt sein lassen, ob, wie Geppert auf eine Stelle des Pollux gestützt, annehmen zu müssen glaubt, das *στροφεῖον*, eine Drehmaschine, wodurch „Heroen, die vor den Augen der Zuschauer ankamen, in die Sphäre der Himmlischen entrückt wurden“, sich im Gegensatze zu obiger Maschine wirklich oberhalb der rechten Nebenthür befunden, und ob dasselbe laut der Worte des Scholiasten — *ἢ ἐξ ἀριστερῶν (θύρα) θεοῦ καὶ ἥρωας ἀνεφάνισε* — mit jener (*μηχανή*) Nichts gemein gehabt habe.

⁹⁵⁾ Die übrigen Fälle des Ekkyklema in den vorhandenen Tragödien aus Aesch. Choeph. 967. Soph. El. 1450. Aj. 346. Oed. Tyr. 1297. 1429 (*ἐκκυκλεῖν*). Eur. Herc. Fur. 1030. Hipp. 818. Med. 1314. sind näher besprochen von S. Müller in Nisch. Eumeniden S. 103 f. Ausführlicheres ebendartüber in der Allgem. Encyclop. von Ersch und Gruber v. Ekkyklema. Vgl. dazu Geppert a. a. D. p. 172 ff. — ⁹⁶⁾ Pollux IV, 129 sagt sogar: *τὴν δὲ ἐξώστραν ταύτων τῶ ἐκκυκλήματι νομίζουσι*. — ⁹⁷⁾ a. a. D. Nr. 120. — ⁹⁸⁾ Eingehender erörtert diesen Gegenstand die werthvolle Abhandlung Wöttiger's: *Deus ex machina in re scenica veterum illustratus* in Opp. ed. Sillig p. 348—362. — ⁹⁹⁾ S. des Verf. Enarrat. de poetamur trag. apud Graecos principibus part. II p. 6 im Progr. des Torgauer Gymnas. 1843. — ¹⁰⁰⁾ Philops. VII p. 357 ed. Lehmann. Dazu Geppert a. a. D. p. 177. —

oben offenen, nur von dem ätherischen Himmelszelte überdachten und demnach allen Witterungseinflüssen preisgegebenen Theater der Akropolis¹⁰⁸⁾ mit seinen steinernen Sitzreihen, dessen Baulichkeiten nebst der dazu gehörigen Maschinerie und Decoration für Empfang des Theorikon (Schauspielgeld) ein Theaterpächter (θεατρώνης, θεατροπώλης, ἀρχιτέκτων)¹⁰⁹⁾ im Stande zu erhalten hatte. Hierher rief kein Theaterzettel, jenes den Alten ganz unbekanntes Einladungs- und Auskunftsmittel; seiner bedurfte es nicht, wo der Besuch dramatischer Darstellungen, wie eines heiligen Gottesdienstes, weil für Pflicht gehalten, allgemein war und weder ein Privilegium gleichsam der durch Rang und Reichthum bevorzugten Stände, noch ein Mittel, die müßigen Stunden des Tages auszufüllen und sich angenehm zu unterhalten. Der Kostenpunkt, für den minder Bemittelten unter uns bei theatralischen Vorstellungen immer eine Hauptfrage, kam in Athen bei solchen Gelegenheiten, die sich ja jährlich nur selten, besonders an den großen Panathenäen,¹¹⁰⁾ boten, um so weniger in Anschlag, als das Eintrittsgeld (θεωρικόν) sowohl überhaupt nicht eben viel betrug, wenn auch nach dem Werthe der Plätze ein Wenig variierte (zwischen 2 Obolen und einer Drachme für zwei Spieltage), als auch seit Perikles aus der Staatskasse gewährt wurde, eine zunächst nur zu Gunsten der Kerneren getroffene Einrichtung, um diesen die Möglichkeit zu geben, sich ebenfalls an der allgemeinen Dionysischen Festfeier harmlos zu betheiligen, die aber späterhin auch die reicheren Bürger sich ohne Ausnahme zu Nuße machten.¹¹¹⁾ — Die Ehrenplätze befanden sich in den vordersten Sitzreihen; unmittelbar hinter und über diesen saßen sicherlich die attischen Vollbürger mit den Ihrigen neben- und durcheinander ohne einen weiteren Unterschied, als zu welchem der größere oder geringere Aufwand für die Lösung eines Platzes berechnete. Alle hatten unzweifelhaft den Vorrang vor Metöken, Hetären, Fremden ohne Distinction, und Sklaven, von denen, was nach Befriedigung jener an Raum seit- und oberwärts übrig blieb, eingenommen ward.

Die Konistra (im engeren Sinne), ungefähr unser Parterre, ließ man unbenutzt, Logen gab es nicht. Der Einlaß geschah ähnlich wie bei uns gegen meistens schon früher gelöste Marken, welche Theaterdiener (χαλκολόγοι) in den zahlreichen Eingängen abnahmen, nur daß man in Athen ebensowohl von oben, als von untenher eintreten konnte, je nachdem von da oder dort leichter zu der durch die Marken bestimmten Sitzklasse und Nummer des Platzes zu gelangen war.¹¹²⁾

Die Orchestra (Tanzplatz), dieser erste und historisch wichtigste Bestandtheil des griechischen Theaters, ist als solche aus dem modernen Theater verschwunden, nur der Name hat sich mit veränderter Bedeutung erhalten. Ihre Stelle nimmt das Parket und ein mehr oder weniger zahlreiches Musikchor ein, das ebendaher Orchester heißt, an dessen Statt aber zu Athen wenigstens (vielleicht in einem Versteck) ein oder später einige den Vortrag der Schauspieler und des Chores begleitende Flötenspieler ihr bescheidenes Plätzchen haben mochten. Die moderne Schauspielkunst würde die Orchestra auch nicht einmal mehr zur Anwendung bringen können. Denn der jetzige Gesang oder Tanz durch einen Chor, welcher mit jenem ursprünglichen Träger des antiken Drama's als fortwährend betheiligten Zeugen der sich entwickelnden Handlung außer dem Namen kaum noch eine Aehnlichkeit hat, der Oper und dem Ballet, sehr beliebten Spielarten der Neuzeit, überwiesen, wird auf der Bühne ausgeführt, und der Versuch Schillers, den alten Chor in einem modernen Drama, der Braut von Messina, auftreten zu lassen, dient bloß zum Beweise, wie derselbe mit seiner Bestimmung zu unserer Tragödie, die auf ganz anderen Grundbedingungen, als die antike beruht, nicht recht passen will. Um also jenes oft aus einer ziemlichen Menge bestehende Opern- und Balletpersonale aufzunehmen und zu den Evolutionen der letzteren tauglich zu sein, um für große Aufzüge und zahlreiche Gruppen von Schauspielern, die der Geschmack der Gegenwart fordert, Platz zu gewinnen, bedarf das moderne Theater einer umfanglicheren, namentlich tieferen Bühne, als dies bei den Alten, die dergleichen Gepränge von diesem Raume fern hielten und gefesselt über nicht mehr, als drei Schauspieler zu verfügen hatten, nothwendig und der Fall war. Nehmen wir dazu die übrige Ausstattung ihres so schmalen, mehr breiten Proskenions, wie wenig findet sich da von den modernen Apparaten! Da dasselbe nämlich einen öffentlichen Platz darzustellen pflegte, würde weder

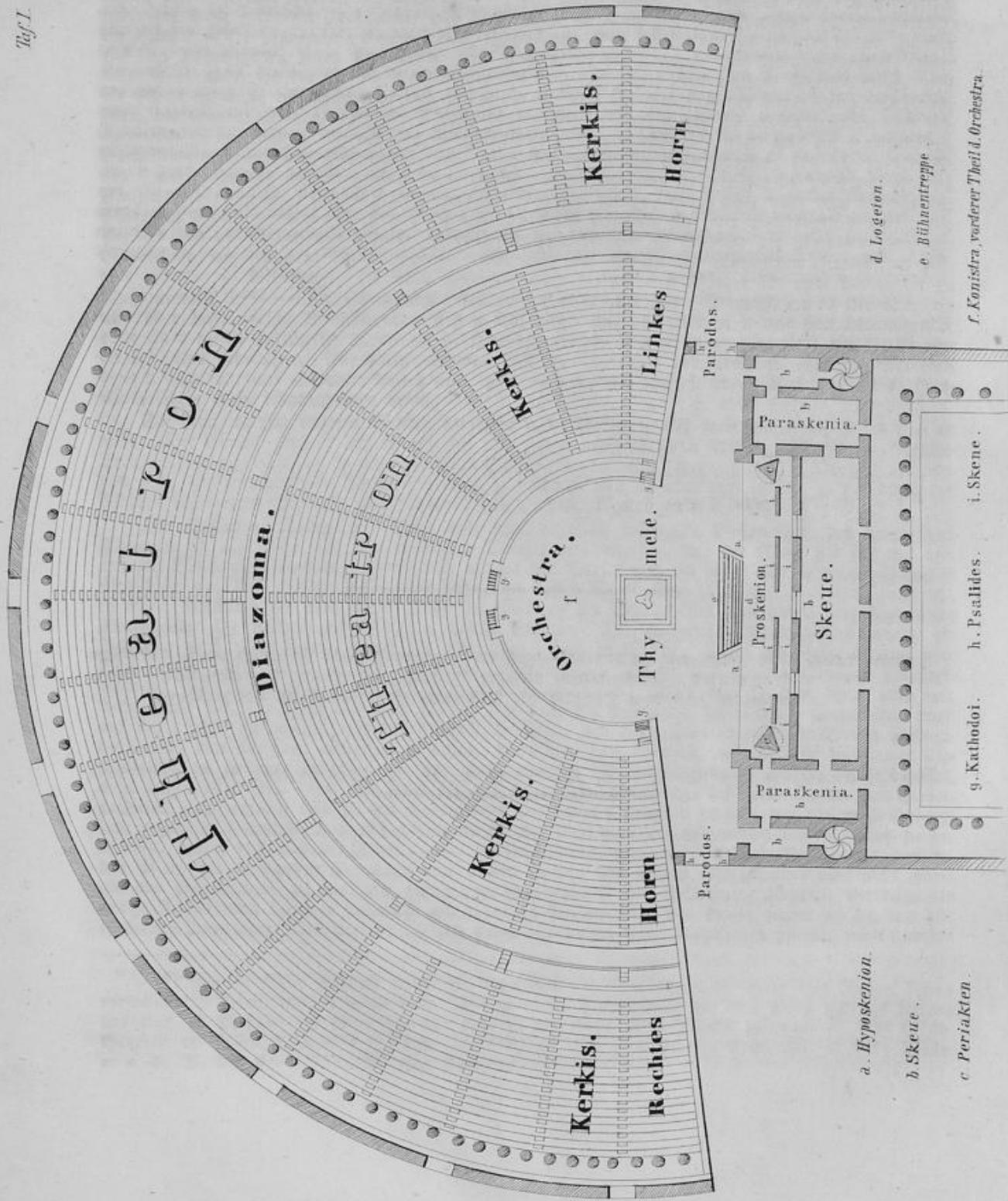
¹⁰⁸⁾ Nur in dieser Hinsicht haben die vornehmlich in Süddeutschland unter dem Namen Arena vorkommenden Sommertheater Aehnlichkeit. Die mächtigen Amphitheater mit ihrer Arena z. B. zu Verona aus alter, zu Mailand aus neuer Zeit sind nicht zu rein theatralischen Zwecken bestimmt. — ¹⁰⁹⁾ Böckh, Staatsk. der Athen. 2. Aufl. I S. 308. — ¹¹⁰⁾ S. § 1 zum Citat in Anm. 26. — ¹¹¹⁾ Böckh, a. a. D. S. 306 ff. — ¹¹²⁾ S. oben Anm. 23. —

ein Vorhang gerechtfertigt erscheinen, noch der im Vordergrunde unserer Theaterbühnen befindliche und etwa zur Hälfte versteckte Souffleurkasten sich nicht süglich haben anbringen lassen, dessen es ohnehin kaum bedurfte, weil weder oft gespielt wurde, noch anders, als nachdem Alles gehörig eingeübt war. Ueberflüssig wären ferner auch alle Vorrichtungen zur Beleuchtung gewesen, die bei uns hinwiederum einen wesentlichen Theil der scenischen Mittel ausmachen. Eine Illusion durch Lichterglanz hätte dem Geiste des antiken Drama's, dessen Aufführung immer bei hellem Tage Statt fand, und schon am frühen Morgen (*ἑωθιν*) begann, ebensosehr widersprochen, wie es zufolge der herkömmlich festgehaltenen Einheit des Ortes in der Regel¹¹³⁾ unstatthaft war, im Verlaufe einer dramatischen Aufführung an der einmal gemachten Decoration eine Aenderung vorzunehmen, während die moderne Bühne in Ermangelung jener Einheit mittelst häufigen Wechsels der Decorationen grade eine große Mannigfaltigkeit der Prospective liebt. Diese ist aber der attischen Tragödie ganz fremd, inwiefern sie durch Aufziehen und Herablassen von Vorhängen und durch Veränderung der den Griechen unbekanntem Coullissen hervorgebracht wird: sie begnügt sich mit bloßen Andeutungen durch die seitwärts von der Skenenwand und vor den Paraskenien aufgestellten, um einen Zapfen beweglichen und mit Abbildungen versehenen Periakten, die natürlich zu den topischen Ornamenten der anstoßenden Scenenwand stimmen müssen.

So viel in der Kürze von den Unterschieden und Aehnlichkeiten der altathenischen und modernen Theaterlocalitäten und ihrer Beschaffenheit. Für die in § 6 besprochene Maschinerie finden sich fast gar keine oder bloß sehr zweifelhafte Vergleichungspunkte. Denn das Ekkyklema und die durch die uns übrig gebliebenen Tragödien unbezeugte Grostra sind dem modernen Drama entbehrlich, da sich dasselbe in das Innere des Hauses zurückgezogen hat; zu dem Theologeion und der *κατ' ἔξωθεν* so genannten *μηχανή* kann und darf der christliche Dramendichter seine Zuflucht nicht nehmen, und über die außerdem in Erwähnung gebrachten Maschinenwerke ermangelt unsere Kenntniß zum größten Theile einer sichern Begründung. —

¹¹³⁾ Eine Ausnahme s. oben § 5 S. 13.

Bemerkung. Die Zeichnung zu den beifolgenden lithographischen Abbildungen hat College Lehmann, Zeichenlehrer unserer Anstalt, mit großer Bereitwilligkeit übernommen und dem Inhalte der Abhandlung entsprechend ausgeführt.

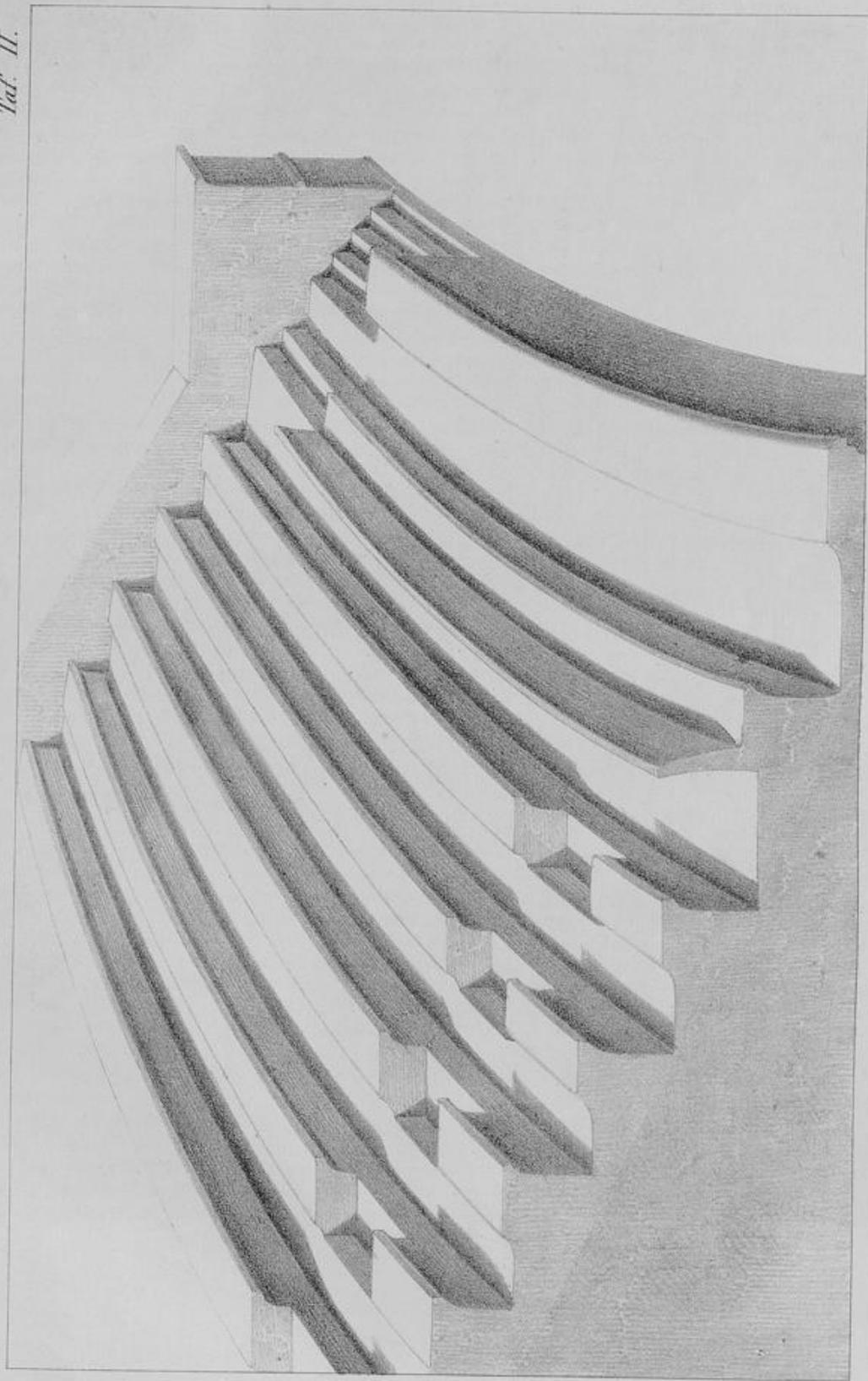


GRUNDRISS DES GRIECHISCHEN THEATERS.

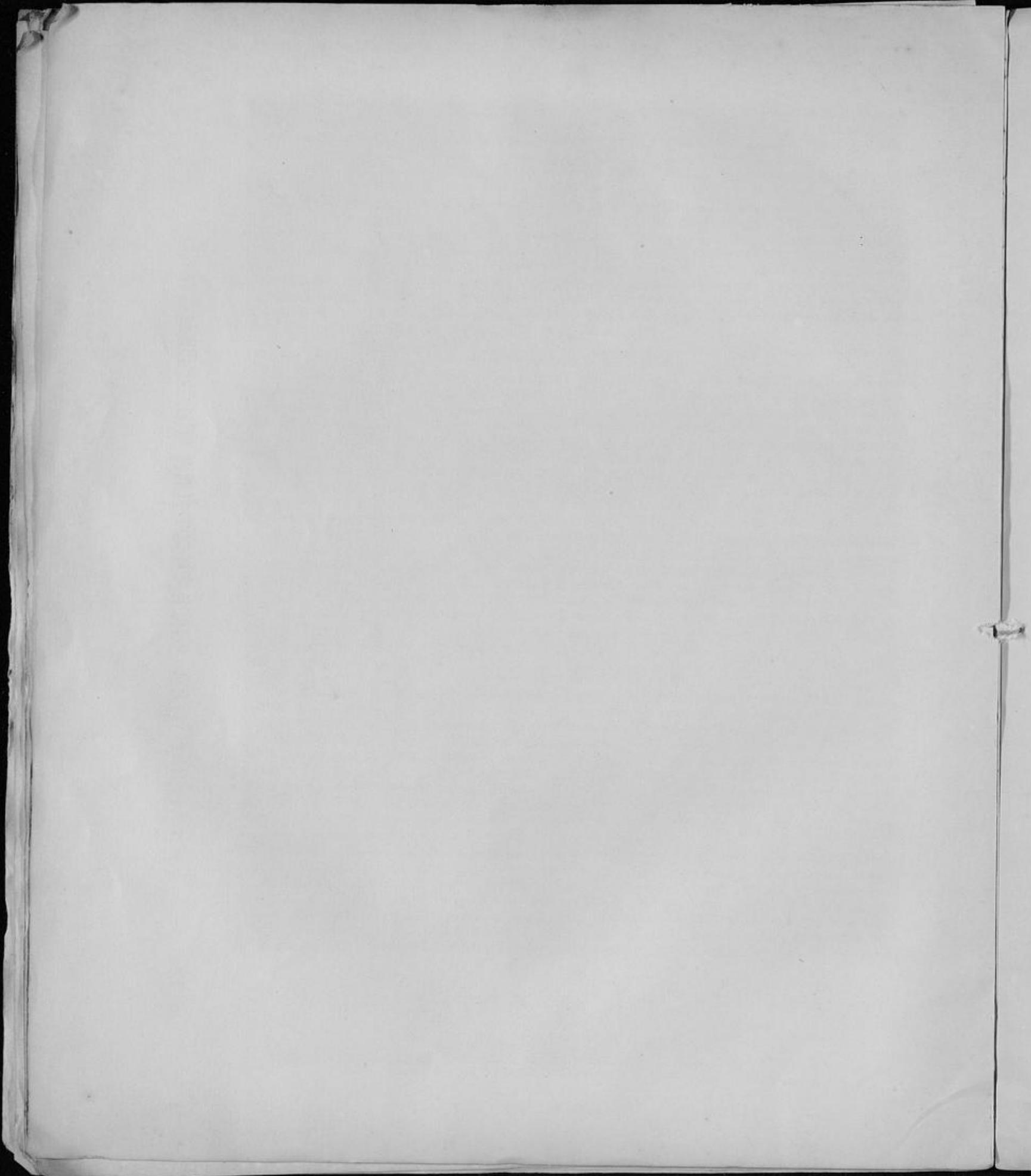
UNIVERSITÄTS- UND
LANDESBIBLIOTHEK DÜSSELDORF



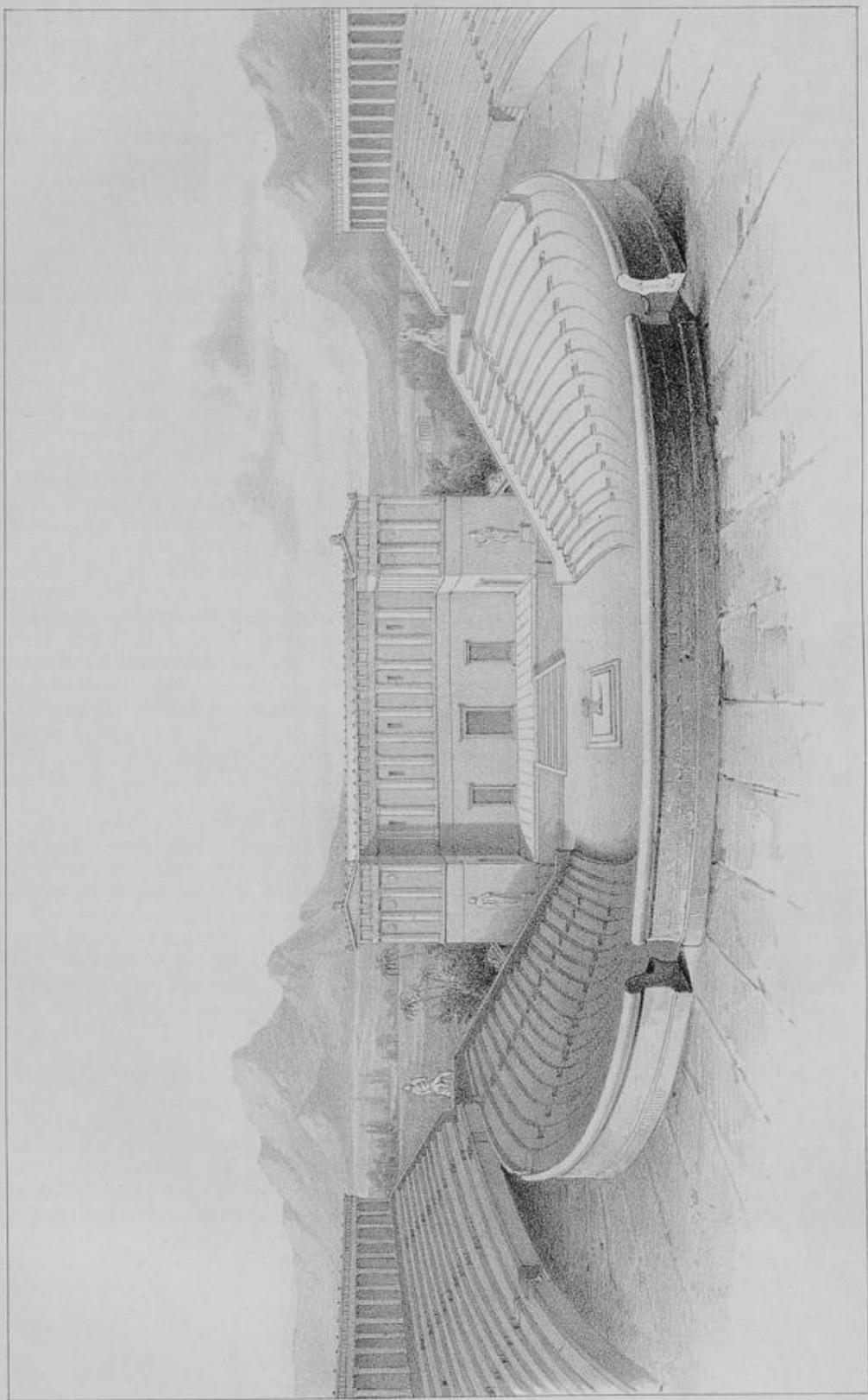
Taf. II.



SITZREIHEN VOM LINKEN HORN DES THEATRON.



Taf. III.



ANSICHT DES GRIECHISCHEN THEATERS.

