

Zur Kritik und Erklärung von Euripides' Iphigenie in Aulis.

Von Dr. Anton Swoboda.

Im Folgenden sollen zwei Stellen besprochen werden, die, wie ich glaube, aus der Archäologie Licht empfangen.

I.

V. 573 ff. (Nauck)

Die Überlieferung des Anfanges der Epodos des ersten Stasimon lautet:

ἔμολες, ὦ Πάρις, ἦτε σύ γε
βουκόλος ἀργενναῖς ἐτράφης
Ἰδαίαις παρὰ μόσχοις,
βάρβαρα συρίζων, Φρυγίων
αὐλῶν Ὀλύμπου καλάμοις
μιμήματα πνέων,
εὐθηλοὶ δὲ τρέφοντο βόες,
ὅτι σε κρίσις ἔμενε θεῶν u. s. w.

Diese Verse sind verderbt, aber es ist Willkür, sie als interpoliert zu bezeichnen, wie Vitelli nach Dindorfs Vorgange thut, aus keinem andern Grunde als, weil das hier behandelte Thema noch an zwei andern Stellen dieser Tragödie berührt, aber nicht in gleicher Weise ausgeführt wird. Es unterliegt aber keinem Zweifel, dass ἔμολες, ἦτε unhaltbar ist, weil es keinen vernünftigen Sinn gibt. Dagegen darf man ἦτε an sich nicht, wie Hermann und Vitelli in ihren Commentaren und Rauchenstein, Jahrb. f. Philol. Bd. 103 (1871), S. 159 thun, damit verdächtigen, dass es keine attische Form sei. Denn schon Firnhaber hat mit Recht auf Ellendts Lexicon Soph. II. p. 380 verwiesen, wo gezeigt ist, dass zwar nicht ἦτε, aber andere Formen von ὅστε in melischen Partien der Tragiker vorkommen. Der Aorist ἔμολες aber, der an dieser Stelle, in dem überlieferten Zusammenhange, keinen Vertheidiger fand und keinen finden konnte, ist trotz vieler Besserungsversuche noch nicht durch eine überzeugende Conjectur ersetzt. Hermann wurde vom Irrlichte eines für den ersten Blick bestechenden Einfalles getäuscht, und andere folgten ihm nach. Er meinte nämlich, diese Stelle müsse den negativen, unerfüllbaren Wunsch enthalten, dass Paris auf dem Ida nicht aufgezogen worden wäre, und schrieb daher: ἔμολες, ὦ Πάρι, μήτε σύ γε βουκόλος ἀργενναῖς ἐτράφης Ἰδαίαις παρὰ μόσχοις, indem er den Sinn allgemein so angab: „utinam ne venisses illuc neve armenta pavisses, ubi iudex fuisti trium dearum!“ Aber gerade diese Umschreibung zeigt, dass man zu ἔμολες eine Ortsangabe vermisst, davon zu schweigen, dass die Behauptung, zu ἔμολες sei μήτε in Gedanken zu ergänzen, durchaus nicht unbedenklich ist. Was aber das Wichtigste ist: der

Wunsch, „wärest du nicht auf den Ida gekommen“, ist unsinnig, da wegen der Tradition, der Euripides folgt, und die er deutlich in unserem Stücke, V. 1285 ff. ausspricht, wonach Paris auf dem Ida ausgesetzt und von Hirten aufgezogen wurde und dort, zum Jüngling herangewachsen, den Wettstreit der drei Göttinnen entschied, an ein „Hingehen auf den Ida“ nicht zu denken ist, und da überhaupt, wie Firnhaber richtig entgegnet, die Göttinnen den zum Preisrichter bestimmten Jüngling jedenfalls zu finden gewusst hätten, wo immer er sein mochte. Wie der Wunsch hätte lauten müssen, zeigt die von Firnhaber angezogene Stelle der Andromache, V. 294 ff., und auch die soeben erwähnten Verse der Iphigenie; wenn diese nämlich sagt: μή ποτ' ὄφελεν (Subject ist Priamos) τὸν ἀμφι | βουσι βουκόλον τραφέντα | οἰκίσαι ἀμφι τὸ λευκὸν ὄδωρ, so heißt das, da die Erwähnung der Aussetzung vorhergeht, ungefähr soviel, wie die Worte des Chores in der Andromache: Εἶθε δ' ὑπὲρ κεφαλᾶς ἔβαλεν κακὸν | ἅ τεκοῦσά νιν, | πρὶν Ἰδαίον κατοικίσαι λέπας.¹⁾ Hermann erkannte später selbst die Unzulänglichkeit seiner Conjectur und machte eine zweite, indem er weder die Grundanschauung, von welcher er bei jener ausgegangen war, noch das Wort ἔμολες aufgab. Um nämlich den Chor wünschen zu lassen, dass Paris nie auf die Welt gekommen wäre, schlug er vor, die Stelle so zu schreiben: <μή μοι φῶς ποτ' ἐς ἀμέρας > ἔμολες, ὦ Πάρι, μηδὲ σύγε u. s. f. Aber die Hinzufügung einer ganzen Zeile kann doch nur das letzte Auskunftsmittel sein. Dies wird vermieden durch den übrigens auch sehr kühnen Vorschlag Weils, der allerdings, wenn man einmal das Princip billigt, inhaltlich am meisten befriedigt: εἶθ' ἔλου, ὦ Πάρι, μηδὲ Wecklein bemerkt dazu in seiner Recension, Jahrb. f. Philol. 1880, S. 395: „Muss auch ἔλου sehr zweifelhaft sein, so verlangt doch der Sinn diesen Gedanken. Könnte man dem Euripides . . . die Form τραφῆν zutrauen, so würde sich die Änderung ὄφελες, ὦ Πάρι, μή ποτε σὺ βουκόλος ἀργενναῖσι τραφῆν empfehlen.“ Ich leugne hingegen vollständig die Richtigkeit jenes Princip: Eine Verwünschung des Paris scheint mir durch den Zusammenhang ausgeschlossen, in welchem sowohl die Epodos mit der Strophe und Antistrophe, als der Anfang mit der Fortsetzung der Epodos steht. Was zunächst den letzteren Punkt betrifft, so wird nach den scheinbar zu ἐτράφησιν gehörenden Participien συρίζων und πνείων und dem Zwischensatze εὐθηλοὶ δὲ τρέφοντο βόες fortgefahren: ὅτι σε κρίσις ἔμενε θεῶν. Schon G. Hermann hat ἔμενε unzweifelhaft richtig in ἔμηνε (von μαινῶ) geändert. Auch für ὅτι ist die Verbesserung längst gefunden, nicht etwa in Hartungs ὄθι, das wohl nur passt, wenn ἔμολες ἦτε vorausgeht, was Hartung stehen ließ, nicht aber, wenn es sich nur auf das ziemlich weit entfernte und ganz nebensächliche Ἰδαίαις παρὰ μύσχοις beziehen könnte. Indes ist bereits in der Aldina ὅτι zu ὅτε verbessert. Aber weder ὅτι noch ὅτε passt, wenn jener Wunsch an der Spitze steht und nicht ein neuer Hauptsatz vor V. 579 ausgefallen ist. Freilich, ein hartnäckiger Anhänger Hermanns könnte darin eine Bestätigung seiner Ansicht von dem Zustande der Überlieferung in der Epodos erblicken und sogar triumphierend sich darauf berufen, dass Fritzsche, der in der Gestaltung des Anfanges der Epodos unbekümmert um Hermanns Forderung eines Wunsch-

¹⁾ Die Übereinstimmung der erwähnten zwei Stellen im Worte οἰκίσαι spricht allein schon gegen Roberts abweichende Auffassung der letzteren, „Bild und Lied“ S. 236.

satzes seinen eigenen Weg gieng (s. Philol. XII. S. 77), dennoch Kirchhoff das Compliment macht, er habe wohl daran gethan, vor ὅτι den Ausfall eines Gedankens anzunehmen; wenn nämlich etwa Worte wie *ἔνευ σου μεμονωμένοι* da gestanden hätten, dann sei die uns erhaltene Fortsetzung am Platze gewesen. Jeder Unbefangene aber wird dadurch nur auch gegen Fritzsches Conjectur von vornherein misstrauisch werden und sich nicht eher entschließen, eine angebliche Verbesserung für eine wirkliche zu halten, obwohl sie an einer zweiten Stelle eine einschneidende Änderung nothwendig macht, als wenn er in der That daran verzweifeln muss, dass die erste Stelle mit einem anderen, einfacheren Mittel zu heilen sei.

Der Gedankenzusammenhang der Epodos mit dem vorausgehenden Thema ist folgender: Während die Strophe das Glück mäßiger Liebe preist, die Antistrophe die Nothwendigkeit der Erziehung zur Tugend und das Wesen der Tugend der Frau und des Mannes in oberflächlicher Weise erörtert, singt der Chor in der Epodos vom lebendigen Gegentheile seines Ideales, von Paris, der, von einer unmäßigen Leidenschaft aus der Bescheidenheit seines Hirtenlebens gerissen, Helena verführte und Unheil über die Griechen und seine Vaterstadt brachte, ein Motiv übrigens, das Agamemnon in V. 463 f. gegeben hat. Der Zusammenhang mit der Strophe und Gegenstrophe aber würde durch einen Wunsch, wie ihn Hermann und andere sich dachten, nur gestört. Wenn dem Ideale ein bestimmtes Gegentheil in der Person des Paris gegenübergestellt werden soll, so erwartet man die Schilderung eines glücklichen Zustandes, aus dem ihn die einmal erwachte Leidenschaft herausriß: dann erhalten die Worte *βουκόλος ἀργενναῖς Ἰδαίαις παρὰ μύσχοις, βάρβαρα συρίζων, Φρυγίων ἀδλῶν Οὐλόμπου καλάμοις μιμήματα πνεύων*,¹⁾ und die folgenden: *εὔδηλοι δὲ τρέφοντο βόες*, ihre Bedeutung, während sonst die ersteren nur eine müßige Ausschmückung des Wunsches sind, dass Paris nicht aufgezogen worden wäre, der folgende Satz aber nicht mehr dazu gehört. Insbesondere machen erst die Worte *βουκόλος ἐτράφης* und auch *βάρβαρα συρίζων*, indem sie den Mangel an Erziehung andeuten, begreiflich, warum der Chor vorher in der Antistrophe die Wichtigkeit derselben betont. Die Berechtigung dieses Themas im Zusammenhange würde aber ganz verdunkelt, wenn ein Gedanke, wie „wärest du nie geboren“ oder „wärest du zugrunde gegangen“, dazwischenträte. Derselbe Einwand gilt auch gegen die an sich schon höchst unwahrscheinlichen Vermuthungen Firnhabers und Fritzsches, von denen jener *ἔμολον* schrieb und als Subject sich die drei Göttinnen dachte, dieser Folgendes vorschlug:

< Ἑρμᾶς τρεῖς προσάγων θεάς >
ἔμολεν, ὦ Πάρι, πρὸς σ', ὅπα.

So bleibt denn von den bisher gemachten Conjecturen²⁾ nur die Rauchensteins übrig, welche im Principe ansprechend, in der Wahl des Ausdruckes aber nicht gelungen ist. Er schreibt nämlich (a. a. O.

¹⁾ Οὐλόμπου und πνεύων erfordert das Metrum.

²⁾ Über den kaum ernst zu nehmenden Vorschlag des Cambridger Herausgebers:
*ἔμολες, ὦ Πάρις, <ἐκλιπῶν
Δαρδάνου γὰρ,> ἔνθα σὺ δὴ . . .*

brauche ich kein Wort zu verlieren, sondern nur auf die Tautologie mit V. 581 f. hinzuweisen: *ἃ σ' Ἑλλάδα πέμπει τῶν ἐλεφαντοδέτων πάροιθεν δόμων*. Man beachte das Präsens!

S. 159): ἔμεινες, ὦ Πάρις, ἔνθα σόγης, „du weiltest, wo du als Rinderhirt erzogen wurdest. als“ u. s. w. ἔνθα für ἦτε zu schreiben, halte ich, wie schon gesagt, für unnöthig. ἔμεινες aber wäre, wenn es das, was Rauchenstein will, schon in Euripides Zeit heißen könnte, ebenso nichtssagend, wie das deutsche „du verweilst“. Soll man also wirklich an der Heilung dieser Stelle verzweifeln? Ich glaube nicht. Vielmehr scheint mir ein Mittel sich darzubieten, um ohne große Änderung den Sinn zu treffen: wenn man nämlich statt ἐμολες ἔμελες schreibt, so hat man in der ganzen Stelle von V. 573—579 eine anschauliche Schilderung der Situation, in welcher sich Paris befand, als die Versuchung an ihn herantrat, der er nicht widerstehen konnte. Diese Schilderung erinnert uns, nicht zum Nachtheile meines Vorschlages, an gewisse Darstellungen der Ankunft der drei Göttinnen bei Paris, wie wir sie auf schwarzfigurigen und besonders auf rothfigurigen Vasen des fünften Jahrhunderts finden: wir sehen da Paris in derselben Situation, nicht nur als Hirten unter seiner Rinder- oder Ziegenherde, sondern auch musicierend;¹⁾ ich hebe besonders das Vasenbild des Brygos (Wiener Vorlegebl. VIII 3) hervor, wo Paris singt und sich auf der Lyra begleitet. Das Instrument des Paris ist auf diesen bildlichen Darstellungen durchwegs die Lyra, nicht die Hirtenflöte, wie an unserer Stelle. Es stimmt ganz zur Art des Euripides, dass er auch in diesem nebensächlichen Punkte, wie in vielen andern, mit Absicht von der Tradition abweicht. Und er kann ja auch nicht anders, da es ihm nicht mehr etwas ganz Gewöhnliches ist, wenn der Königssohn auf dem Ida die Herden seines Vaters hütet;²⁾ dies erklärt sich ihm vielmehr aus dem besonderen Schicksale des Paris, das der Dichter — nach wessen Erfindung, bleibe dahingestellt³⁾ — zum Gegenstande seines Dramas „Alexandros“ gemacht hat: Paris wurde sogleich nach seiner Geburt im Gebirge ausgesetzt und dort von Hirten als Hirte aufgezogen; als solcher aber spielt er die Syrinx. Wenn die Vasenmaler ihn die Leier spielen lassen, so unterscheiden sie ihn eben dadurch von einem gemeinen Hirten, mit anderen Worten: sie folgen einer einfacheren, älteren Fassung der Sage, welcher die Aussetzung des Paris fremd ist. So scheint mir die Ansicht Roberts eine Bestätigung zu finden, dass im Epos, im besonderen in den Kyprien, von einer Aussetzung des Paris noch nicht erzählt worden sei.⁴⁾

Doch kehren wir zu unserer Stelle zurück! Die Form des Glykoneus mit zwei Daktylen und Anakrusis, welche durch meine Conjectur hier eingeführt wird, ist zulässig, es ist die fünfte unter den von Rossbach=Westphal, Metrik¹ S. 478 aufgezählten, ja sie erscheint dem Anfange des Systems besonders angemessen.

Ein Bedenken gegen meinen Vorschlag ließe sich nur erheben, wenn σπρίζων wirklich in den Nebensatz zu ἐτράφησθε gehörte. Dann könnte es allerdings auffallen, dass Paris' musikalischer Zeitvertreib

¹⁾ S. die Tabelle bei Arthur Schneider „Der troische Sagenkreis“ p. 94 und 97, sowie dessen richtige Bemerkung p. 102, dass die Vorstellung vom Leierspiel des Paris aus dem Epos stamme.

²⁾ Treffend urtheilt darüber und bringt Analogien bei Robert „Bild und Lied“ p. 234.

³⁾ Vgl. Robert a. a. O. p. 237 f.

⁴⁾ A. a. O. p. 94 und im Excurse IV. Dass freilich Euripides in der Andromache noch der alten, epischen Sagenversion gefolgt sei, glaube ich nicht.

im Haupt- und Nebensatze, und zwar verschieden, angegeben würde. Allein dann müssten auch die Worte εἰδηλοὶ δὲ τρέφοντο βόες zum Nebensatze bezogen werden, während doch dasselbe schon mit den Worten Ἰδαίαις παρὰ μύσχοις ausgedrückt ist; überdies hätte das folgende ὅτε keinen guten Anschluss. Und nicht mit Unrecht hat sich der neueste englische Herausgeber, England,¹⁾ gewundert, dass die Erklärer die Participien συρίζων und πνείων von ἐτράφησιν abhängen lassen, in der That eine sonderbare Zusammenstellung. Ich bin daher der Meinung, dass der Nebensatz nur bis zum Periodenschlusse Ἰδαίαις παρὰ μύσχοις reicht, und dass das Imperfectum τρέφοντο auf einer Linie mit ἐμελπεσ steht, indem es, wie dieses, die Situation ausmalt, während βάρβαρα συρίζων, selbst wieder ausgeführt mit den Worten Φρυγίων ἀλλῶν Οὐλύμπου καλάμοις μιμήματα πνείων, das vorausgeschickte ἐμελπεσ, „du liebest deine Lieder erschallen“, näher bestimmt; so sagt Sophokles Philokt. 213: οὐ μολπᾶν σύριγγος ἔχων, Euripides Herc. fur. 683 f.: παρὰ τε χέλυκος ἐπτατόνου μολπᾶν und im Ion V. 881 f. sogar: ὦ τὰς ἐπταφθόγγου μέλπων κιδάρας ἐνοπᾶν.

II.

In V. 590 ff. (Nauck) geht der Chor oder vielmehr nur die Chorführerin²⁾ zu anapästischem Rhythmus über, der hier, wie sonst öfters, dazu dient, das Auftreten neuer Personen, der Klytaimestra und Iphigenie, anzukündigen, die Agamemnon unter dem Vorwande der Verheiratung seiner Tochter mit Achilleus aus der Heimat nach Aulis lockte. Die Verse 590—597, welche nur eine Lobpreisung des Glückes der Reichen im allgemeinen und der Klytaimestra und Iphigenie im besondern enthalten, sind durch den angegebenen Zweck sowie durch ihre fast vollkommene metrische und grammatische Tadellosigkeit³⁾ hinreichend gegen die ungerechte, aber von Rauchenstein a. a. O. und Vitelli (im Commentar) und mit Vorbehalt schon von Hennig⁴⁾ gebilligte Verdächtigung W. Dindorfs geschützt. Oder gibt dazu etwa der Sinn dieser Verse ein Recht? Ich glaube nicht. Vielmehr hat doch schon Firnhaber darauf aufmerksam gemacht, dass die ersten Worte der Klytaimestra (V. 607 f.): ὄρνιθα μὲν τόνδ' αἴσιον ποιούμεθα, | τὸ σὸν τε χρηστὸν καὶ λόγων εὐφημίαν, ein freundliches Entgegenkommen des Chors in Wort und That, wie es eben der überlieferte Text ausdrückt, zur Voraussetzung haben. Wenn auch Firnhaber (in seinem IV. Excursus) zu weit geht, indem er behauptet, τὸ σὸν τε χρηστὸν beziehe sich auf die Worte des Chores: τὴν βασιλείαν δεξώμεθ' ἔχων | ἄπο... (V. 599 f.), λόγων εὐφημίαν aber auf das Folgende, so musste doch auch Vitelli zugeben, dass die Verse, an deren Stelle die Interpolation getreten sei, einen ungefähr ähnlichen Inhalt gehabt haben müssten, wie V. 590—606. Warum sollen aber von diesen nicht wenigstens die Verse 590—597

¹⁾ Er selbst betrachtet den Anfang als hoffnungslos verderbt und nimmt nach μύσχοις eine Lücke an.

²⁾ Vgl. V. 608, in der Antwort Klytaimestras auf die Begrüßung: τὸ σὸν τε χρηστὸν.

³⁾ Die wenigen Ausstellungen, die Dindorf zu machen wusste, sind von seinem Vorurtheile eingegeben; so ist die Bedeutung von ἀλβοφόροι in V. 596 nicht auffälliger als die gewöhnliche von μισθοφόρος; zu εὐμήκεος τόχας hat schon Porson treffend als Analogie eine Stelle des Empedokles (Clem. Alex. Strom. IV 4, 13) beigebracht: ἐξ ὅτης τιμῆς τε καὶ οἴου μήκεος ἄλβου. Klotz fügt hinzu Soph. Antig. V. 392. Naucks Vorschlag εὐμεγέθεισ ist also überflüssig.

⁴⁾ De Iphigeniae Aulidensis forma ac condicione' (Berl. 1871) p. 80.

echt sein? Die übereinstimmende Antwort Hennigs, Rauchensteins und Vitellis ist, dass ein ästhetisches Moment dagegen spreche, in dessen Beweiskraft jedoch Hennig selbst Zweifel setzte, wenn er auch die Stelle lieber dem jüngeren Euripides zuschrieb. Das ästhetische Bedenken aber fasste Rauchenstein in die Worte, es erzeuge die größte Verwunderung, wie der Chor, der doch die Verhandlung über Iphigenias Opferung angehört habe, beim Erscheinen der beiden Fürstinnen ihr hohes Glück preisen könne. Denn dass der Chor, durch ihren Glanz und ihre Schönheit gleichsam geblendet, ihr tiefes Unglück, dem sie entgegengehen, vergessen habe, sei nicht denkbar. Das ist allerdings undenkbar. Nicht aber darf man es von vornherein als den Absichten des Dichters widersprechend ausschließen, dass der Chor, gehorsam dem kurzen, aber wohl in eindringlichem Tone gegebenen Befehle des Oberkönigs: *ὕμεις τε σιγήν, ὦ ξένοι, φυλάσσετε*, von der nahen Zukunft der Fürstinnen schweigt und nur ihre glanzvolle Gegenwart preist, dabei aber, bezeichnend genug, des ihm bekannten Zweckes, wozu sie kommen, der Vermählung Iphigenias mit Achill, mit keiner Silbe Erwähnung thut, um ja nicht etwa sein Bewusstsein der Unwahrheit zu verrathen. Es ist eine unleugbare Schwäche des Stückes, dass seine Weiterentwicklung ganz davon abhängt, dass die Absicht Agamemnons vom mitwissenden Chore, der doch kein Interesse an ihrer Verheimlichung hat, menschlichem Empfinden entgegen nicht vorzeitig an Klytaimestra verrathen wird. Diese Schwäche sucht Euripides selbst möglichst zu verdecken, indem er Agamemnon über diesen Punkt jene wenigen Worte sagen lässt (V. 542), zu denen Weil die feine Bemerkung macht: *Le poëte n'insiste pas; il glisse rapidement sur un détail, dont il n'y avait pas d'autre motif à donner que les conventions du théâtre grec. Si les chœur n'étais pas discret, la pièce ne pourrait pas marcher.*¹⁾ Wie kann man nun verlangen, der Dichter solle das, was er einerseits zu vertuschen sucht, andererseits durch Zweideutigkeit des Ausdrucks, die erkennen lassen würde, dass der Chor anders denkt, als er spricht, erst recht auffällig machen?

Während den Vv. 590—597 auch von denen, welche sie für unecht erklären, ein hohes Alter zuerkannt wird, sind die Vv. 598—606 nach L. und W. Dindorfs von vielen, so auch von Hennig, getheilte Ansicht bedeutend jüngeren Ursprunges. Dagegen haben nicht nur Firnhaber und der Cambridger Herausgeber auch diese Verse dem Euripides zugeschrieben, sondern Weil klammert erst V. 601—606 ein, während er die ersten drei Zeilen 598—600 hält, und zwar fast ganz in der Form, wie sie überliefert sind:

*στῶμεν, Χαλκίδος ἔκγονα θρέμματα,
τὴν βασιλειαν δεξώμεθ' ὄχων
ἄπο μὴ σφαλερῶς ἐπὶ γαίαν.*

¹⁾ Schon Firnhaber sagt im Commentar zu der Stelle: „Die Bitte an den Chor um Stillschweigen ist in der Tragödie stereotyp“, und verweist auf seine Abhandlung „Verdächtigungen euripid. Verse . . .“ p. 83. Man vergleiche z. B. Eur. Hippol. V. 710 ff., wo Phaidra sagt: *ὕμεις δὲ, παῖδες εὐγενεῖς Τροϊζήναια, τοσόνδε μοι παράσχετε' ἔξαιτουμένη, | σιγῇ καλύπτειν ἀνθάδ' εἰσηκούσατε;* der Chor schwört: *Ὅμνομι σεμνήν Ἄρτεμιν Διὸς κόρην, | μηδὲν κακῶν σῶν εἰς φάος δεῖξειν ποτέ,* und hält später in V. 800 f. seinen Schwur, indem er Theseus gegenüber behauptet: *τοσοῦτον ἴσμεν. ἄρτι γὰρ κατὰ δόμοις, | Θησεῦ, πάρειμι, σῶν κακῶν πενθήζτρια.* Zum Schwure bemerkt der Scholiast treffend: *Ὅμνῶσιν οἰκονομικῶς καὶ σιωπᾶν ἐπαγγέλλονται. λῴβοιο γὰρ ἂν τὰ τῆς ὑποθέσεως.*

Δεξόμειθ' ist in der Handschrift B überliefert; C hat δεξόμειθ' mit σ in Rasur (s. Vitelli, Osservazioni intorno ad alcuni luoghi . . . S. 68). Ὀχλων hat schon Canter aus ὄχλων hergestellt. In Z. 600 ist in beiden Handschriften vor γαῖαν der Artikel erst nachträglich über der Zeile eingefügt.

Weil vertheidigt die Verse nicht ausführlich, sondern sagt nur, dass er sie, weil sie ihm gut scheinen, nicht auf eine Linie mit der schlechten Erweiterung stellen wolle, die darauf folge.¹⁾ Diesem Urtheile schließe ich mich an und glaube die Begründung dafür geben zu können. Diese drei Verse sind nämlich geradezu unentbehrlich. Euripides lässt in der „Iphigenie in Aulis“ wie in den „Phönizierinnen“ einen Chor von fremden Frauen — hier allerdings von Griechinnen aus der dem Lager der Hellenen benachbarten Stadt Chalkis — auftreten, deren Anwesenheit am Orte der Handlung während derselben er nur in gesuchter Weise motivieren kann. Aber wenn auch der Dichter es in dieser Beziehung mit der Motivierung nicht sehr genau nahm, so konnte er doch die Unwahrscheinlichkeit nicht so auf die Spitze treiben, dass Personen des Stückes mit dem Chore in nahe Berührung kommen, ohne ihn zu kennen oder im Gespräche zu erfahren, wer oder woher er sei. Was zu geschehen hat, wenn eine der handelnden Personen mit einem ihr fremden Chore zusammentrifft, lehrt deutlich das Beispiel in den Phoenissen: Polynikes kommt zur Unterhandlung in die von ihm bekriegte Vaterstadt; er sieht nur den fremden Frauenchor vor sich und sagt (V. 277 ff.): καὶ τὰςδ' ἔρωμαι, τίνες ἐφεστᾶσιν δόμοις. | Ἐέναι γυναῖκες, εἶπατ', ἐκ ποίας πάτρας | Ἑλληνικοῖσι δώμασιν πελάζετε. Der Chor gibt genaue Antwort. Jokaste aber, die später aus dem Palaste tritt, zeigt durch ihre ersten Worte, dass sie den Chor schon kennt: Φοίνισσαν, ὦ νεάνιδες, βοᾶν ἔσω δόμων κλύουσα τῶνδς . . . Ebenso ist der Chor chalkidischer Frauen den Personen, welche seit Beginn des Stückes im Lager sind, bereits bekannt, und Agamemnon spricht ihn schlechtweg mit ὑμεῖς, ὦ ξένοι, an. Wie nun Klytaimestra in der Empfangscene? Freilich, wollte man mit W. Dindorf die ganzen Verse 607—630 streichen, so würde sie zum Chor überhaupt gar nichts sagen. Aber kein anderer Herausgeber war so unbesonnen wie Dindorf; Kirchhoff und Nauck streichen nur V. 619 ff.; indes gilt auch davon das mit Hennigs Ansicht übereinstimmende Urtheil Weils, dass durch solche Kritik dem Interpolator zu viel Ehre angethan wird. Halten wir uns also unbefangen an die überlieferten Verse, so dankt Klytaimestra dem Chor für die freundliche Begrüßung, die sie als gutes Vorzeichen anzunehmen erklärt, dann wendet sie sich an das Gefolge von Dienerinnen, ohne welches keine Fürstin im griechischen Drama auftritt, mit dem Befehle, die Mitgift aus dem Wagen in den Palast zu schaffen, hierauf fordert sie ihre Tochter auf auszusteigen und verlangt dazu die wegen der Höhe des Reisewagens nothwendige Unterstützung vom Chor (V. 615 f.); jetzt erst schickt auch sie sich an, den Wagen zu verlassen, und will gleichfalls die Hilfe des Chores in Anspruch nehmen (V. 617 f.), gibt aber noch den einen den Auftrag, zur Beschwichtigung der Pferde vor diese hinzutreten, den anderen, den kleinen Orestes zu ergreifen.

¹⁾ Die Verse 601—606 sind in der That aus den von Weil in Kürze angeführten Gründen als das Machwerk eines Fälschers anzusehen.

Keine Frage nach der Herkunft des Chores! Wie kann Klytaimestra so zu demselben sprechen, wenn sie ihn nicht kennt, wie kann sie von den fremden Frauen Dienstleistungen verlangen, wenn sie sich nicht selbst dazu erboten haben? ¹⁾ Aber der Chor hat sich eben schon mit den Worten *Χαλκίδος ἔκγονα θρέμματα* gleichsam vorgestellt; er hat seine Bereitwilligkeit ausgesprochen: *τὴν βασιλείαν δεξώμεθ' ὄχων ἄπο μὴ σφαλερώς ἐπὶ γαίαν*. Hermann und Hartung konnten also kein schlechteres Mittel zur Verdächtigung dieser Verse wählen als die Behauptung, sie seien aus den nachfolgenden Worten der Klytaimestra „entlehnt“. Vollends aber muss jeder Zweifel daran, dass der Chor wirklich den Fürstinnen seine Heimat genannt hat, angesichts einer bisher unbeachteten Thatsache schwinden: Iphigeneia selbst verräth später durch zwei Worte, dass sie weiß, woher der Chor gekommen ist; sie singt nämlich V. 1491 ff.: *ὦ ὦ νεάνιδες, συνεπαίδεται Ἄρτεμιν, Χαλκίδος ἀντίπορον*. Wie immer man sonst diese Stelle kritisch oder exegetisch behandeln mag, das steht fest, dass sie von Iphigenie und nicht vom Chor gesungen wird, und dass Iphigenie Chalkis nur erwähnt, weil sie Frauen aus dieser Stadt vor sich hat, was der Zuschauer schon von der Parodos (V. 168) her weiß, Iphigenie aber aus den oben citierten Worten des Chores erfahren hat.

Doch audiatur et altera pars! Zwei Verdachtsgründe bringt Hennig S. 80 f. gegen die Echtheit der Verse 598—600 vor. Zunächst leugnet er geradezu, dass der Chor den Fürstinnen beim Aussteigen behilflich ist. Die Befehle der Klytaimestra gehen nach seiner Meinung nur die von ihr mitgebrachte Dienerschaft an und sind missverständlich vom Interpolator auf den Chor bezogen worden. Dass diese Meinung Hennigs irrig ist, ergibt sich, wie ich glaube, für einen vorurtheilsfreien Leser schon aus der Aufeinanderfolge der Befehle Klytaimestras: *ἀλλ' ὀχημάτων ἔξω πορεύεσθ', ἅς φέρω φερνάς κόρη, καὶ πέμπεται εἰς μέλαθρον εὐλαβούμενοι. σὺ δ' ὦ τέκνον, μοι λείπε πωλικούς ὄχους . . . ὑμεῖς δὲ . . . δέξασθε* u. s. w. Der erste Befehl ist offenbar an die Begleitung der Fürstinnen gerichtet, die sich nun, beladen mit der kostbaren Aussteuer, in prächtigem Zuge entwickelt. Hennig ist also im Unrechte mit der ironischen Frage (p. 80): „an nihil agentes ancillas adstare putabimus trepidantibus ingenuis eisque peregrinis?“ Eben deshalb aber, weil die Schlawinnen hier anderes zu thun haben, sind nicht sie es, welche der Klytaimestra aus dem Wagen helfen wie in Eur. Elektra 998 ff., sondern die Frauen des Chors. Sie scheinen mir mit *ὑμεῖς δὲ* in diesem Zusammenhange schon unzweideutig genug angeredet zu werden; noch deutlicher aber ist der Zusatz *νεάνιδες*, den ich aber nicht zugleich mit dem Übrigen citiert habe, weil ihn Hennig nicht gelten lässt. *Νεάνιδες*, *νιν* ist nämlich eine Verbesserung Piersons; überliefert ist *νεανίδαισιν*, was in *C* eine alte Hand zu *νεανίδεσσιν* corrigiert hat. Hennig nimmt nun einen Einfall Lobecks, den dieser selbst später verworfen zu haben scheint (s. Paralipom. p. 268), wieder auf und schreibt (p. 85) die Stelle so: *νεανίαις νιν ἀγκάλαις ἐπι | δέξασθε*. Wenn er aber für den Gebrauch von *νεανίας* als Attribut bei einem Femininum keine andere Analogie anzuführen weiß als Stellen, wo *σωτήρ* so gebraucht erscheint, so ist damit schon die Hinfälligkeit jener Vermuthung bewiesen. Denn diese einzige Aus-

¹⁾ Das letztere besonders hat schon Firnhaber in seinem vierten Excurse hervorgehoben, ist aber mit seiner Beweisführung nicht durchgedrungen, wohl hauptsächlich deshalb, weil er zu viel beweisen wollte.

nahme erklärt sich daraus, dass *σώτεια* eine jüngere Bildung war, neben der *σώτηρ* noch für das Femininum verwendet wurde, wie in der von Hennig selbst erwähnten Stelle der Antigone, V. 1074, die Erinyen *λωβητήρες ὕστεροφθόροι* genannt sind.

Der zweite Verdachtsgrund Hennigs hat nicht mehr Beweiskraft als der erste. Er beruht darauf, dass der Chor sich mit dem Worte *σῶμεν* zum Stehenbleiben auffordert. Wie das? fragt Hennig: Der Chor hat doch eben nicht getanzt! Dieser Einwand setzt ebenso wie der andere eine Ansicht von der griechischen sog. Bühne und der Orchestra voraus, die nunmehr sammt den neuesten Handbüchern über scenische Alterthümer, die dieselbe noch enthalten, veraltet ist. In der That, wenn man mit Alb. Müller (Bühnenalterth. S. 134) und andern den Wagen, der die Fürstinnen bringt, auf der „Bühne“ einfahren lässt, dann hat es geringe oder gar keine Wahrscheinlichkeit, dass der Chor jenen beim Absteigen hilft; wenn die chalkidischen Frauen in der Orchestra vor der bedeutend höheren Bühne stehen, auf der Klytaimestra und Iphigenie erscheinen, oder wenn sie, wie Müller wegen des zu großen Höhenunterschiedes und des Mangels einer Verbindung zwischen „Bühne“ und Orchestra annehmen muss, auf einem Gerüst vor der Bühne ihren Platz haben (S. 129 ff.), so kommt man durch die Frage, was unter *σῶμεν* zu denken sei, in Verlegenheit. Man stelle sich nur vor, wie der Chor eine nach der andern die schmalen Treppenstufen (s. Müller S. 129) zur Bühne emporsteigt, um dann, auf dem nur $2\frac{1}{2}$ Meter tiefen Podium angelangt, vor dem Wagen zu sagen: *σῶμεν*! Sollte nicht vielmehr die Situation des Chors ein *ἀναβῶμεν* erfordern? Nimmt man aber ein geräumiges Podium des Chores in gleicher Höhe mit der „Bühne“ an, so ist die Aufforderung an den Chor zum Stehenbleiben immer noch recht müßig, wo doch der Wagen die Bühne nicht verlässt und also die Bewegung des Chores ohnehin an der Bühne ihre natürliche Grenze findet. Ganz anders aber wird die Sachlage durch die neue Erkenntnis vom attischen Theater des 5. Jahrhunderts, wie sie Dörpfeld und Reisch in ihrem lange sehnüchlich erwarteten, 1896 endlich erschienenen Werke „Das griechische Theater“ begründet haben. Es gab zu Euripides' Zeit noch keine Bühne, sondern nur eine Decorationswand und davor eine kreisrunde Orchestra; Schauspieler und Chor befanden sich in der Orchestra. Jetzt erscheint die Stelle, um die es sich uns handelt, in einem anderen Lichte. Der Hergang bei der Ankunft der Fürstinnen ist also einfach folgender: Der Wagen fährt in die Orchestra ein, der Chor geht mit Begrüßungsworten entgegen, bleibt dann stehen, um seine Dienste anzubieten und, nachdem der Wagen vor ihm gehalten, zu leisten. Wenn der Chor nun durch den Chorführer zu sich selbst sagt: *σῶμεν*, so ist es nicht auffälliger als das *προσπίνωμεν* in Aisch. Pers. V. 152.

Ein anderes Verdachtsmoment wurde aber in diesen Versen nicht gefunden und ist auch nicht vorhanden. Die metrische Gestalt des anapästisch zu messenden Dimeters (V. 598) *σῶμεν, Χαλκίδος ἔκγονα θρέμματα* ist zwar ungewöhnlich, aber nicht ohne Beispiel (Christ, Metrik² S. 251), ja vielleicht mit Absicht gewählt, um diesen Vers von den vorausgehenden Marschanapästen zu unterscheiden. Wie diese durch ein Paroimiakon (597) abgeschlossen sind, so auch die dem Inhalte nach selbständige Versgruppe 598—600. Denn in der Fassung des V. 600 als Paroimiakon stimmt der Codex C nach der Rasur des ursprünglich vor *γαῖαν* geschriebenen *τῆν* mit B überein.

Wenn ferner die Chorführerin sagt: τὴν βασιλείαν δεξώμεθα und nicht etwa τὰς βασιλείας, so musste, falls überhaupt ein Zweifel möglich war, welche von beiden Fürstinnen vorzugsweise βασιλεία heiße, die Darstellung ihn beseitigen, in der ohne Zweifel Klytaimestra, die sich wohl zuerst vom Sitze erhob, und die dann vom Wagen herab zum Chore spricht und ihre Anordnungen trifft, dominierte.

Statt also diese Stelle zu verdächtigen, sehen wir in ihr vielmehr eine Bestätigung dafür, dass Wagen, welche neuankommende Personen des Dramas brachten, in die Orchestra einfuhren. Dass Schauspieler und Chor sich auf der Ebene der Orchestra bewegten, erhellt aus zahlreichen andern Stellen der erhaltenen Dramen, von denen nur die wichtigsten Reisch in dem erwähnten Werke besprochen hat. Zu diesen kommt also unsere Stelle hinzu, neben die man die Worte halte, welche Elektra im gleichnamigen Stücke des Euripides zu der auf dem Wagen, also in der Orchestra ankommenden Klytaimestra spricht, V. 1004: οὐκ οὐν ἐγὼ, δούλη γὰρ ἐκβεβλημένη δόμων πατρίων δυστυχεῖς οἰκῶ δόμους, μητρὶ, λάβωμαι μακαρίας τῆς σῆς χερσός; worauf Klytaimestra erwidert: δοῦλαι πάρειςιν αἴδε' μὴ σὺ μοι πόνει.

Noch eine Bemerkung möchte ich an unsere Stelle knüpfen, um zu zeigen, wie uns erst durch die neue Lehre von der griechischen Theatereinrichtung das volle Verständnis für gewisse Scenen des attischen Dramas erschlossen wird. — Die von uns besprochenen Begrüßungsverse der Chorführerin haben sich uns als wirkliche Marschanapäste herausgestellt, unter deren Rhythmus der Chor dem Wagen entgegengieht, und es bestätigt sich so an unserer Stelle eine alte Ansicht Boeckhs, die er mit den Worten äußerte: ¹⁾ „Diese mit der Ankündigung der auftretenden Personen verbundenen Anapäste, welche der Chorführer vorträgt, scheinen immer mit einer marschartigen Bewegung des Chores verbunden zu sein, der beim Auftreten einer Person natürlich in Bewegung geräth.“ Diese Ansicht ist in der That in den meisten Stellen nicht nur möglich, sondern wahrscheinlich, besonders dort, wo sich dem Chor nicht der Anblick von neu auftretenden Personen, sondern von Leichen bietet. Wo Personen auftreten, erklärt man die Anapäste, welche sie ankündigen, gewöhnlich als rhythmische Begleitung ihres taktmäßigen Eintritts, ²⁾ eine Erklärung, die auch erst jetzt ihren guten Sinn erhält, da wir den wahren Zweck der sogenannten Begrüßungsanapäste erkennen. Die Bewegung des Herankommenden durch ein halbes Dutzend oder mehr anapästischer Verse des Chorführers rhythmisch zu malen, war nicht nur unnöthig, sondern störend, wenn der Schauspieler auf einer Bühne von geringer Tiefe auftrat, die er mit wenigen Schritten durchmessen hatte, ehe der Chorführer mit seinen Dimetern zu Ende war. Dagegen waren jene Dimeter nothwendig zur Ausfüllung der Zeit, welche der durch die Parodos eintretende Schauspieler und der Chor brauchten, um in der kreisrunden Orchestra, die einen Durchmesser von ungefähr 24 m hatte, sich einander zu nähern.

¹⁾ Ber. d. Berl. Akad. d. Wiss. Abth. I. 1824, S. 86.

²⁾ Rossbach - Westphal, Metrik ¹ S. 102; Christ, Metrik ² S. 260; Gleditsch in Müllers Handb. II. ¹ S. 581.

