Werk

Titel: Die Perser des Aischylos

Autor: Wilamowitz-Moellendorff, U. v.

Jahr: 1897

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?509862098_0032|log46

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

DIE PERSER DES AISCHYLOS.

Die Perser sind in ihrem Bau von allen erhaltenen Dramen eben so verschieden wie in ihrem Stoffe. Sie bestehen aus drei Acten, von denen jeder für sich ein ‚δρᾶμα', d. h. eine abgeschlossene ‚Action' von Chor und einem oder zwei Schauspielern sein könnte; die Verknüpfung ist nicht nur lose, sondern unzureichend. Es ist nicht erlaubt, die Regeln oder das Herkommen der modernen oder auch der späteren attischen Dramaturgie dem alten Dichter durch Deutungskünste aufzuzwingen, noch gar den Text durch Umstellungen oder Zudichtungen zu normalisiren, wie das mehrfach versucht worden ist. Aber diese Versuche waren verdienstlicher als die am einzelnen Verse klebende Exegese, die gar nicht merkte, welche Schwierigkeiten in der Tiefe lagen. Man muss sich die Thatsachen klar zum Bewusstsein bringen; vielleicht ergiebt sich etwas, das die Singularität begreiflich macht. Ich hoffe, das wird sich ganz ohne Polemik darlegen lassen.

Der erste Act beginnt mit dem Einzuge des Chors, der sich sofort selbst als den persischen Senat vorstellt, ohne den Ort der Handlung zu bezeichnen, weil sich jeder den Senat des Reiches in der Reichshauptstadt denkt, auf deren Namen gar nichts ankommt. Ausführlich wird die Grösse des Unternehmens geschildert, das den König und das Heer in die Ferne geführt hat; nach allen Seiten kommen die Stimmungen der zu Hause Harrenden zum Ausdrucke. Nach diesen langen Gesängen sagt der Chorführer 140 ‚nun wollen wir uns auf dieses altehrwürdige Gebäude setzen und darüber berathen, wie es dem Xerxes gehn mag'. Freilich, wenn ein Rath auftritt, so erwartet man, dass er zu einer ‚Sitzung' gekommen ist, also ins Rathhaus gehn, Platz nehmen und debattiren wird: ἕδρα βουλῆς sagt man auch in Athen, und die Sitzungen wurden in der Regel unter Dach gehalten: in scharfem Gegensatze zu der Volksversammlung, die unter freiem Himmel tagt, ursprünglich ohne Sitzgelegenheit. Aber das Rathhaus, das wir erwarten, wird mit

στέγος ἀρχαῖον sehr wenig präcis bezeichnet, und dass sie sich ‚darauf' setzen wollen (ἐνεζόμενοι), also doch wohl auf die Stufen, auf denen es sich erhebt, ist vollends seltsam. Nun kommt es nicht zu dem, was der Chorführer vorschlägt, weil die Königin dazwischen tritt, und von dem Setzen und dem alten Hause ist nirgends mehr die Rede. Die Rathsherren würden auch in arge Verlegenheit gerathen sein, wenn sie die Sitzung eröffnet hätten, denn die Tagesordnung ‚wie geht es dem Heere' bietet wohl zu Liedern, aber zu keiner wirklichen Debatte Stoff. Es ist offenbar, dass die Berufung zu einer Sitzung nichts ist als ein dramatischer Hebel, um den Chor auf die Bühne zu bringen; aber der Hebel ist nicht geschickt gewählt, denn er muss sofort ausser Thätigkeit gesetzt werden. So existirt denn auch das Rathhaus nicht mehr; dennoch muss dieses auf der Bühne eine Realität gewesen sein, und da der Dichter das Haus und das Setzen, vollends das ‚auf das Haus setzen' ohne Zweck und Nutzen einführt, so muss sich ihm dies Motiv bequem dargeboten haben.

Die Königin-Mutter kommt stolz zu Wagen[1]) in reichem Schmucke mit stattlichem Gefolge angefahren;[2]) der Chor wirft sich ihr zu Füssen; sie steigt ab, und als diese pomphafte Action sich vollzogen hat, begrüsst sie der Chorführer.[3]) Sie ist gekommen, um sich bei dem Rathe Raths zu erholen, hat ihn also gesucht, wo er zu finden war, also im Rathhause: insoweit ist das Local gut erfunden und wirkt weiter; der moderne Dichter würde die Scene wirklich im Rathhaussaale spielen lassen und auf den Wagen dafür gern verzichten. Der Chor giebt nun der Königin

1) Das Bild, wie der Plutos mit seinem Fusse den Wagen des Olbos umstürzt (163), wird der Königin durch ihre eigene Wagenfahrt eingegeben, dem Publicum durch das, was es sieht, erläutert. Ich habe also Her. II² 173 wohl zu streng geurtheilt.

2) Wir erfahren das 607 ff., wo sie ihren veränderten Aufzug beschreibt. Auf den Costümwechsel wird unsere Exegese noch mehr achten müssen. Es ist wohl wahrscheinlich, aber nicht sicher, dass die Königin am Schlusse des ersten Actes zu Wagen die Bühne verlässt.

3) Zwar heisst es ausdrücklich 154, dass alle sie anreden sollen, allein es ist nicht denkbar, dass die Tetrameter 155 anders vorgetragen worden wären als die 173. Der Chorführer ist eben ideell mit dem Chore identisch. Der Uebergang von 153 zu 154 würde allerdings unerträglich sein, wenn nicht die lebhafte und zeitraubende Action dazwischen träte, dass der Chor sich zur προσκύνησις niederwirft und dann wieder aufsteht.

wirklich Anweisung, wie sie sich gegenüber dem schweren Traumgesichte zu verhalten habe, das sie gesehen hat; bald aber tritt der Bote dazwischen, der natürlich auch den Rath in seinem Hause sucht, und die Unheilskunde, die Erfüllung des Traumgesichts, macht eigentlich die Opfer, die dessen Folgen beschwören sollten, überflüssig. Die Königin sagt das selbst 525; sie will aber trotzdem zu Hause den Himmlischen opfern und dann mit dem Nöthigen für Todtenopfer kommen — sie sagt nicht ausdrücklich ‚hierher', aber es muss so verstanden werden, obwohl wir nicht begreifen, wie sie jene Opfer hierher führen könnten. Den Chor weist sie scheidend an, Rath zu halten, was er ja thun wollte und noch nicht gethan hat; jetzt hat er auch Stoff dazu.[1]) ‚Und wenn mein Sohn vor mir hierher kommen sollte, so tröstet ihn und geleitet ihn in das Haus (also auch zu mir), damit kein weiteres Unglück geschieht'. Der Fall, der ihr selbst nicht wahrscheinlich ist, tritt nicht ein. Xerxes war zwar nicht nur gerettet, sondern schon in Asien, als ihn der Bote verliess (299. 510), aber sie hatte keinen Anhalt, sein Erscheinen so bald zu erwarten: aber das werden wir der Mutter[2]) doch nicht verdenken, zumal wenn die Befürchtung vor einem neuen Unheil nicht eitel ist, dem er ausgesetzt wäre, wenn er ohne den Zuspruch und die Begleitung des Rathes nach Hause käme. Was damit gemeint ist, lässt sich aus dem folgenden Liede abnehmen, das den Act abschliesst und die Berathung des Rathes ersetzt. Seine Klagen, die sehr unverblümte Vorwürfe gegen den König einschliessen, gehen in die Schilderung der Folgen aus, die die Niederlage für die innern Zustände haben muss: die Völker weigern Gehorsam, Tribut, selbst die Zeichen der äusseren Ehrerbietung, denn die Macht des Königs ist gebrochen; das Volk murrt, denn mit dem Joche der militärischen Gewalt ist der Knebel des Mundes gelöst. Also Revolution droht: die Mutter fürchtet für die Sicherheit ihres Sohnes in den Strassen der Stadt und will ihn

1) Dass das gesunde Gefühl und die alte Bühnenpraxis gleichermaassen hier ein letztes Wort an den Chor und eine Anweisung für sein weiteres Verhalten verlangen, sollte unmittelbar einleuchtend sein. Die Aufforderung zur Berathung passt nur an dieser Stelle in den Mund der Königin, da sie ja eine Sitzung des Rathes aufgesucht und unterbrochen hatte.

2) Das mütterliche ἦθος hat dem Dichter besonders am Herzen gelegen, nirgend feiner als 296, wo sie auf einem Umwege nach dem Sohne fragt, und der Bote feinfühlig merkt, wo sie hinaus will.

durch das Geleit des Rathes sichern. Das ist alles durchaus angemessen, nicht minder, dass sie eine solche Sache nur von fern andeutet;[1]) aber ihre Anweisung ist etwas seltsam, wenn der Rath im Rathhause sitzt: ging da der Weg zum Schlosse vorbei, oder sollte der König nicht geraden Wegs nach Hause gehen? Wäre es nicht besser, ihm eine Bedeckung entgegen zu schicken?

Ehe wir weiter gehen, um schliesslich auch diese Fragen zu beantworten, wird es gut sein, die ersten Scenen des Agamemnon zur Vergleichung heranzuziehen. Auch sie werden von dem Rathe als Chor und der Königin gespielt; auch dort harrt man einer wichtigen Entscheidung und erfährt sie. Aber der Aufbau der Handlung beweist, wie viel der Dichter gelernt hat. Es ist ein festes Local gegeben, der Platz vor dem Schlosse; dorthin eilt der Chor, weil er an allen Tempeln Vorbereitungen zu Dankopfern gesehen hat; dort trifft er die Königin beim Opfer, und da diese den Gottesdienst nicht unterbrechen darf, so hat er für die Lieder, mit denen die Empfindungen der Harrenden zum Worte kommen, reichlich Zeit, so dass auch diese durch den Prolog des Wächters, der dem Publicum sofort die Entscheidung mittheilt und die Handlung in Gang bringt, nicht beeinträchtigt werden. Auch die drohende Volksstimmung wird ausgeführt, sehr viel breiter und sehr viel bedeutender, da sie sich nicht wider den schmählich Besiegten, sondern wider den Sieger richtet. Man erkennt überall denselben Dichter, aber erst im Agamemnon steht er auf der Höhe der Kunst.

Der zweite Act wird ohne Vermittelung durch das Erscheinen der Königin eingeleitet, die schon durch ihr Aeusseres, das sie selbst beschreibt, den Umschlag des Geschickes zur Anschauung bringt. Sie kommt zu Fuss, in Trauerkleidern, ihr Gefolge trägt die Trauerspenden: es sind χοηφόροι. Aber während sie vorher nur ‚der Erde und den Todten' opfern wollte (523), beschwört sie jetzt allein den Dareios, den der Chor allerdings namhaft gemacht hatte; der Chor singt das Beschwörungslied, das durch fremdartige Färbung der Rede, der Rufe, der Rhythmen das Exotische markirt, und wir sehen den Geist des Dareios ‚über der Krönung seines

1) Vorher (213) hat sie mit Emphase gesagt, dass Xerxes als unverantwortlicher Souverain für eine Niederlage nicht zu büssen hätte. So ist es auch wirklich. Indessen ist das nur fein empfunden, dass sie im Momente des Unglückes besorgt ist, ob auch das Recht seiner Stellung unangetastet bleiben werde.

Grabes' (659) aufsteigen. Also es hat sowohl die Absicht des Opfers gewechselt als auch das Local: denn Gräber sind nicht im Innern der Stadt, geschweige vor dem Rathhause. Natürlich aber reden die Personen nicht im mindesten so, als existirten diese Widersprüche: der moderne Dichter (und, wollten wir die undankbare Aufgabe versuchen und die Perser jetzt insceniren, der Regisseur) müsste den zweiten Act auf dem Friedhofe vor den Königsgräbern spielen lassen, und wenn ein Vorhang und damit die Möglichkeit wirklicher Actschlüsse existirt hätte, so würde auch Aischylos die beiden Acte anders, als er es jetzt thun musste, verbunden haben. Aber das versteht man nun vollkommen, wesshalb die Königin mit dem Opfer wiederkommen wollte und das doch nicht begründen konnte und nicht einmal ausdrücklich sagte. Man begreift auch, dass der Traum eine doppelte Bedeutung hat. Sein Inhalt erfüllt im ersten Acte vollkommen seinen Zweck, das kommende Unheil voraus zu deuten; aber äusserlich soll er auch den zweiten Act vorbereiten, indem ein Opfer für die Todten und darunter für Dareios angeordnet wird: jetzt, wo es gebracht wird, ist von dem Traume keine Rede mehr, und das, was jetzt dem Dareios vorgetragen wird, würde allein seine Beschwörung hinreichend motiviren. Man kann die Verbindung der Acte unmöglich loben; man muss aber weiter gehen: auch nach dem Folgenden zu wird sich die Verbindung sofort als dürftig herausstellen; dagegen bedürfte es dort nur eines formellen Abschlusses, am Anfange nur einer kurz exponirenden Rede der Königin, dann wäre der Act ein Drama für sich, eine Einheit, ein ebenso grossartiges Bild der Persergrösse und Hellenengrösse wie der erste Act, der sich auch mit leichten Mitteln, durch ein anderes Schlusslied, zu einem Ganzen abrunden liesse.

Die Ueberleitung vom zweiten zum dritten Acte geschieht auch nur mit äusserlichen Mitteln, aber angemessen. Die Königin musste entfernt werden, da der Dichter sie in dem ganz lyrischen letzten Acte nicht brauchen konnte;[1]) das ging nicht ohne ein besonderes

1) Vornehmlich weil ihr Trost dem ganzen Tone des Schlusses, völliger Verzweiflung, entgegengewirkt haben würde. Aber da die Königin in den beiden ersten Acten nicht singt, war der Schauspieler, der sie gab, schwerlich für Gesang geeignet, so dass auch daher diese Rolle unterdrückt werden musste. Dann würde man annehmen müssen, dass den Xerxes ein neben den Schauspielern eingeführter Sänger spielte. Die beiden Schwestern in den

Hülfsmotiv, da die Mutter die Nächste dazu ist, einen unglücklichen Sohn zu empfangen. Also weist Dareios sie an, nach Hause zu gehn und ihrem Sohne neue Kleider zu bringen, da er nur noch Lumpen auf dem Leibe hätte. Damit sind wir auf das Costüm vorbereitet, in dem Xerxes auftreten wird, als Gegensatz zu der majestätischen Pracht des Dareios. Ferner ist es für die Frau bezeichnend, dass ihr die äussere Vernachlässigung ihres Sohnes so unerträglich ist, dass sie eilt ihm frische Kleider zu bringen, auch auf die Gefahr hin, dadurch das Wiedersehen hinauszuschieben. Wenn sie selbst so wenig zuversichtlich sagt, ‚ich will den Versuch machen, meinem Sohne zu begegnen',[1]) so ist das ein Wink an

---

Sieben singen auch nur (vom Schlusse sehe ich ab). Die Kinderrollen in der Alkestis, der Andromache, den Hiketiden des Euripides, der Phryger des Orestes (der auch ein paar Verse spricht) sind Gesangparthien, die den Schauspielern nicht mit zugetheilt waren. Wir haben keine Ueberlieferung, aber diese Verwendung besonderer Sänger dürfte von Alters her in der Tragödie bestanden haben. Denn der Sprecher, der doch aus der ionischen recitativen Poesie geholt ist, hat seiner Natur nach mit dem antistrophischen, wirklich melodischen Gesange nichts zu thun. Dagegen konnte zu dem Chorgesange ebenso gut ein Einzelsänger treten, wie ihn namentlich die Aulodik ausgebildet hatte. Ganz etwas anderes ist die Recitation nichtrespondirender Parthien in andern als den gewöhnlichen Maassen, namentlich Anapäste, deren Composition, soweit sie bestand, nur jener gesteigerte Vortrag mit dem seiner eigenen Natur nach musikalischen Accente ist, den die Kitharodik entwickelt hatte und der später alle Cantica beherrscht. Der Art ist der herrliche Monolog des Prometheus, in den zwei anapästische Parthien eingelegt sind, weil dieses Maass, das man an dieser Stelle erwartete, für den Chor, der zu Wagen kam, unverwendbar war. Anapäste der Schauspieler vor der Parodos sind auch später, bei Sophokles in der Elektra, bei Euripides häufig angewandt. Dem Wechsel der Rhythmen entspricht so wie es nur einem Meister gelingt der Wechsel des Tones. Und dass ein bakcheischer Tetrameter und ein Bakchius und Dochmius (117, derselbe Vers Eur. *Or.* 179) in dem Momente, wo der Titan staunend das Nahen eines lebenden Wesens in der Einöde spürt, eintritt, dürfte selbst als Singularität nicht Befremden, sondern Bewunderung hervorrufen. Aber die ersten Rufe Kassandras *Ag.* 1072. 1080 sind ganz ähnlich. Uebrigens bietet jedes Drama des Aischylos Singularitäten, und gerade wer die feste Praxis der späten Tragödie sich klar zu machen sucht, wo wir reiches Beobachtungsmaterial haben, sollte in der Zeit der Entwickelung, für die wir leider nur ein paar Belege haben, das Generalisiren scheuen.

1) 850 *ὑπαντιάζειν ἐμῷ παιδί*, oder *παιδὶ ἐμῷ, πειράσομαι* ist überliefert; über die Elidirbarkeit des Iota debattire ich nicht (über die von *αι* übrigens auch nicht). Es genügt in *ἐμῷ* Verderbniss zu suchen, und ich habe mich längst gewöhnt *παιδί πως πειράσομαι* für richtig zu halten, die

die Zuschauer, die keine solche Begegnung schauen werden und nicht erwarten sollen. Als Ergänzung tritt nach des Dichters Absicht der Auftrag hinzu, den die Königin am Ende des letzten Actes dem Chore gab: ‚sollte Xerxes vor mir hierher kommen, so tröstet und geleitet ihn'. Das sollte den dritten Act mit dem ersten verbinden, äusserliche Verknüpfung statt inneren Zusammenhanges. Hier würde dieser Auftrag unerträglich sein, denn hier sind wir am Grabe, wo der Chor weder verweilen noch Xerxes erwartet werden konnte. In Wahrheit müsste Ortswechsel eintreten; der Noth gehorchend hilft sich der Dichter durch Schweigen. Sein Chor bleibt, weil er Chor ist, singt ein Lied, in dem jeder Hinweis auf die gegenwärtige Situation vermieden ist, und wird durch das Erscheinen des Xerxes vollkommen überrascht; das Auftreten der neuen Person reisst die Handlung gewaltsam in ein neues Fahrwasser.

Dareios giebt seiner Gattin noch einen andern Auftrag, der über das Drama hinausreicht. Sie soll den Sohn trösten, der nur für ihren Zuspruch empfänglich sein würde. Darin liegt, dass wir uns nicht zu wundern haben, wenn der Chor seinen König nicht zu beruhigen vermag und es kaum versucht,[1]) und dass wir von dem Bilde des Verzweifelnden nicht ohne die Beruhigung scheiden müssen, die Mutter werde dieser Verzweiflung Herr werden. Es hat aber noch mehr zu bedeuten und gehört mit den Weisungen zusammen, die Dareios für die künftige Haltung der persischen Politik giebt, der er jede Expedition wider Hellas verbietet (790). Als der Dichter sein Drama schrieb, war Xerxes wieder der *εὐδαίμων βασιλεύς*, der stolze und mächtige Herr von Asien, zu dem die Hellenen wohl oder übel mit Respect, manche mit Neid und Begehrlichkeit aufblickten. Diese Gegenwart musste mit dem Bilde der tiefsten Demüthigung, das der Schluss giebt, irgendwie vermittelt werden; aber diese Vermittelung durfte nimmermehr selbst zur Darstellung kommen. Es war dramatisch und menschlich das beste, die Mutter, deren Majestät sich gezeigt hatte, mit ihr zu beauftragen. Von dem Einflusse,

---

Unsicherheit der Erwartung verstärkend. Aischylos liebt diese Indefinita und sie sind öfters entstellt.

1) Es bietet natürlich gar keinen Anstoss, dass die Königin 530 dem Chore denselben Auftrag giebt, den Xerxes zu trösten. Nur wenn sie es hier hinter den Worten des Dareios thäte, würde es unerträglich sein.

den Atossa factisch auf Xerxes ausübte, hat Aischylos schwerlich etwas gewusst, da er ihren Namen verschweigt, so viele Namen von Satrapen und Feldherren er auch erfand. Nicht minder bedeutsam ist das Verbot eines Rachekrieges, das natürlich der Wirklichkeit entsprechen musste und wirklich der Ruhe entspricht, die nach dem Falle von Eion thatsächlich geherrscht hat, bis Persien den Rachezug doch versuchte und sich die neue Demüthigung durch die Niederlage am Eurymedon zuzog. Wir wollen uns merken, dass wir das Drama durch richtige Interpretation auf die Jahre 474—68 etwa richtig datiren könnten, wenn die Didaskalie fehlte.[1])

Der letzte Act zeigt das Zusammentreffen des einzelnen Flüchtlings Xerxes mit den Vertretern seines Volkes. Wo sie sich treffen, ist nicht gesagt; irgendwo vor der Stadt geschieht es, auf der Landstrasse. Wir haben gesehen, wie passend es wäre, wenn der Rath seinen König eingeholt hätte, um ihn zu geleiten. So hat der Dichter es sich wohl gedacht; aber er durfte es nicht geradezu sagen. Ohne eine eigentliche Begrüssung finden sie sich sogleich in Klagen um die Gefallenen zusammen; dann stellt sich Xerxes an die Spitze des Chores als ἐξάρχων θρήνου und sie setzen sich mit den wilden Gesten und Weisen eines Leichenzuges[2]) in Bewegung. Von Dareios, der Mutter, dem Volke, der Zukunft Persiens ist keine Rede. Als eine Art Cantate könnte dieser Act sehr wohl für sich bestehen; er liesse sich auch ohne viele Mühe an den ersten schliessen: nur folgen könnte nimmermehr etwas auf ihn, da er eine ἔξοδος ist.

So stellt sich dieses Drama dar, im Sinne der späteren und schon im Sinne der Orestie wahrlich keine Tragödie, sondern drei in Wahrheit selbstständige Acte, in denen sich die Wirkung der Niederlage auf das Volk der Perser im Wesentlichen lyrisch darstellt, gedichtet allerdings von einem geborenen Dramatiker, der in jedem Acte tragische Rührung und scenisch wirksame Bilder zu erzeugen versteht. Aber die Einheit der Handlung hat er noch nicht erreicht. Man denkt an die Komödie, die selbst noch unter den Händen des Aristophanes in den lustigen Scenen hinter der Parabase viele Einzelbilder giebt, die sich auf dem Boden einer

1) Die Acht des Themistokles, den die Perser noch verherrlichen, würde die Grenzen noch enger, 474—71 ziehen.

2) Das habe ich näher ausgeführt *Comment. metr.* II 21. 32.

Erfindung (der ὑπόθεσις) leicht und hübsch entwickeln, deren es aber eben so gut auch mehr und auch weniger geben könnte. Von Kratinos wissen wir und würden es auch sonst annehmen, dass der Bau seiner Komödie noch viel loser war. Es ist sehr beherzigenswerth, dass Aischylos noch 472 eine Tragödie ohne jede Einheit der Handlung bauen konnte. Man wird seinem Prometheus den Vorwurf des ἐπεισοδιῶδες nicht ersparen können; die Sieben haben überhaupt nicht erreicht, dass die zwei Stoffe, die Rettung Thebens und der Untergang des sündigen Hauses, mit einander verschmolzen; selbst bei den Choephoren hat sich gezeigt, dass ein grosses lyrisches Stück mehr eine Parallele als eine nothwendige Ergänzung des Dialoges ist.[1]) Daran erkennen wir die mühevolle Arbeit, durch die sich der Schöpfer der Tragödie erst zu der Höhe der Kunst emporgearbeitet hat; wir müssen uns das namentlich für die Reconstruction der verlorenen Dramen gegenwärtig halten. Es ist aber auch zu begreifen, dass Euripides, als er gegen Ende seines Lebens vielfach in Rhythmen und Stoffen und Bühneneffecten auf die älteste Tragödie zurückgriff, sich berechtigt glaubte, Dramen von so episodischem Charakter zu bauen wie seine Phoenissen.

Der dritte Act ist nur ein grosser Threnos; das war ein gewöhnliches Motiv. Der zweite giebt eine prächtige Todtenbeschwörung, die voraussetzt, dass die scenische Vorkehrung dafür auf dem Theater möglich war; da Aischylos in seiner Odysseustrilogie ein Drama *Ψυχαγωγοί* verfasst hat, aus dem Worte des Teiresias erhalten sind, also die Hadesfahrt des Odysseus in eine Todtenbeschwörung umgesetzt hat,[2]) ist anzunehmen, dass ihm dieser

1) Das ist in meiner Ausgabe S. 38 gezeigt.

2) *Ψυχαγωγοί Πηνελόπη Ὀστολόγοι Κίρκη σατυρική* schliessen sich so gut zu einer Tetralogie zusammen, dass ich mich darauf verlasse. Einen der ersten Titel auf ein Satyrspiel zu beziehen ist moderne Verkehrtheit: Aischylos scheute sich nicht einen Nachttopf zu nennen und die Excremente des Seevogels bezeichnet er mit tragischer Periphrase. [Dieterich Pulcinella 21. 63 vertritt die entgegengesetzte Ansicht und hält auch die Kilissa der Choephoren für eine komische Figur. Dann müsste es auch der Wächter des Agamemnon sein, der gar einen Luftsprung thut. Dieterich hat eben grelle Charakteristik, die die Dinge und die Menschen schildert wie sie sind, mit beabsichtigter Lächerlichkeit verwechselt. Sind Edgar und Kent im Lear komische Figuren? Auch der Herold der Hiketiden müsste dann komisch sein. In Wahrheit erhält der Barbar um ihn zu charakterisiren niedrige Züge ganz

scenische Effect zu Gebote stand und nicht für diesen Stoff erfunden ward. Der Aufbau des ersten Actes geschieht auch mit ziemlich gewöhnlichen dramatischen Mitteln, und doch lässt sich noch erkennen, dass Aischylos ihn auf fremdem Grunde angelegt hat. Phrynichos, der den Ruhm überhaupt verdient, die vaterländischen Siege im Reflexe, den sie auf Asien warfen, zur Darstellung gebracht zu haben, hat seine Phoenissen mit einem Prologe begonnen, den ein Eunuch sprach, während er die Sitze für die persischen Rathsherren bereitete.[1]) Also kamen die Personen

wie die Sklaven; der Theoklymenos der Helena geht darin sehr weit, der Phryger des Orestes bis zum äussersten. Auch der Wächter der Antigone ist keineswegs ein Unicum: der Alte der Trachinierinnen, der mit Lichas zankt, schwächer der Korinther des Oedipus, ist mit Zügen seiner niedern Sphäre ausgestattet, die freilich nicht heroisch, nicht σπουδαία ist. Der Contrast zu den Heroen ist beabsichtigt, aber nichts Lächerliches. Wer über Kilissa lachen kann, mag auch über den alten Daniel in den Räubern lachen. Zusatz bei der Correctur.] Die Todtenbeschwörung der Ψυχαγωγοί fand an dem See Φορκίς statt, dessen Anwohner der Dichter zu Verehrern des Hermes machte, weil sie die Kunst besassen, mit dessen Hülfe die Todten zu beschwören (Homer. Unters. 173f.). Da der See des Phorkos bei Kyme liegt, wo ein Eingang zur Unterwelt ist, wird Aischylos erst nach der sicilischen Reise die Odyssee dramatisirt haben, wenn auch schwerlich auf der Bühne mit fester Hinterwand. Damals dichtete und spielte auch Sophokles die Nausikaa. Den Tod durch den Rochenstachel in einer so seltsamen Weise bedurfte der Dichter gerade, weil er die homerische Odyssee dramatisirte, also den Tod durch Sohneshand nicht brauchen konnte: er musste die Telegonie eliminiren. Sophokles hat den äusserst dankbaren Stoff in seinem Alter gesondert behandelt. Auch die Kirke war für ein lüstiges Spiel nur dann recht geeignet, wenn Telegonos ignorirt ward. — Dass Sisyphos aus der Unterwelt, d. h. aus seinem Grabe, heraus kam und die Satyrn sagten: ‚sollte das eine Feldmaus sein bei der ungeheuren Grösse' (Frgm. 227), glaube ich zwar, aber es ist nicht zwingend. Andere Erscheinungen aus der Unterwelt kenne ich nicht, aber sie werden zahlreich gewesen sein; wir haben allen Grund, einen gewaltigen Reichthum scenischer Mittel anzunehmen, gerade weil die Behandlung noch frei und gar kein fester Ort gegeben war. Fliegende Wesen sind eingeführt gewesen, z. B. Schlaf und Tod in den Karern (nach dem *Π* der Ilias), die ‚Phorkiden', doch wohl auch Perseus, Eos im Memnon, die Boreaden im Phineus. Verwandlungen in Thiere, wie bei Io, mussten doch wohl in Kallisto und Kirke sichtbar werden. Mischwesen sind Glaukos, Proteus, Sphinx. Aischylos beschränkt die Tragödie noch selbst auf das Menschliche: die Komödie thut diesen Schrit erst im vierten Jahrhundert nach.

1) Die Hypothesis, die dies berichtet, kannte die Phoenissen nicht mehr selbst, sondern nur durch ein Citat des Glaukos aus Rhegion. Die Citate in den Aristophanesscholien (auf die Hesych zurückgeht) und bei dem Antiatti-

vor, die bei Aischylos den Chor bilden, aber wenn ihnen Sitze bereitet wurden, so sassen sie auch, tanzten also nicht, sondern waren Statisten wie die Areopagiten in den Eumeniden. Das bestätigt sich dadurch, dass der Chor aus Phoenikerinnen, also den Wittwen der gefallenen Seesoldaten, bestand. Da schon der Eunuch die Niederlage erwähnte, war für die Rathssitzung in den durch sie erforderlich gemachten Maassnahmen eine geeignete Tagesordnung gegeben. Es ist klar, dass Aischylos Rathsherren und Sitzung herübernahm, aber das letztere Motiv denaturirte, dafür aber unendlich reichere Gefühle erregte, da er sein Drama vor dem Bekanntwerden der Entscheidung beginnen liess. Im Uebrigen wissen wir von der Handlung und den Personen des Phrynichos gar nichts, und es ist übel das zu erträumen.[1]) Sein weiblicher Chor sang Lieder, die noch nach funfzig Jahren als honigsüss berühmt waren.[2]) Indem Aischylos Greise wählte, hat sein männlicher Sinn das ganze Ethos geändert. Er bediente sich des Motives der sehnsüchtig harrenden Frauen gelegentlich (132. 537),[3]) aber sonst war ihm die Mutter eine erwünschtere Trägerin der weichen Gefühle, und auch sie bewahrt bis zum Schlusse die Würde der Königin. Das Local

---

cisten gehen in die alte alexandrinische Zeit hinauf; Frgm. 11 scheint aus Didymos zu stammen, der auch viel abschreibt. So war dies Drama wohl zwar nach Alexandreia gelangt, aber dann verschollen.

1) Es mag wahrscheinlich sein, seine Aufführung 476 anzusetzen, wo Themistokles dem Phrynichos einen siegreichen Chor ausgestattet hat. Wie man Salamis behandeln kann, ohne den Ruhm des Mannes zu erhöhen, dem der Sieg verdankt ward, weiss ich nicht: Aischylos verherrlicht ihn ja direct. Aber wer behauptet, dass der Dichter sein Drama mit Rücksicht auf den Choregen gemacht habe, der beweise erst, dass der Chorege bestimmt ward, ehe das Drama geschrieben ward. So ist das ein haltloses Gerede.

2) Man kommt immer wieder darauf, in den Phoenissen des Euripides, deren Chor so seltsam gewählt ist, noch Beziehungen zu dem gleichnamigen Drama des Phrynichos zu suchen, zumal Euripides dort so stark archaisirt. Es wird wohl in den ‚honigsüssen' Rhythmen oder Melodien gelegen haben.

3) An dieser Stelle ist eine Lücke. ‚Zeus, du hast Persien in Trauer gestürtzt, ⟨denn die am schwersten getroffene der Mütter ist eben von uns in tiefem Schmerze geschieden⟩, und viele geben sich wilder Trauer hin, an dem Leide Theil habend. Aber die Wittwen klagen um die verlorne Liebe mit dem unersättlichsten Schmerze. So will auch ich ein Klagelied singen'. Dies zu erkennen ist nicht nur darum wichtig, weil nun *πολλαί — ἄλγους μετέχουσαι* und *ἁβροκόοι Περσίδες — πενθοῦσι κόοις ἀκορεστοτάτοις* sein scharfes Verständniss findet, sondern es ist für die Dramaturgie erwünscht, dass der Chor der eben abgetretenen Person gedenkt.

war bei Phrynichos noch viel weniger bestimmt, denn sitzen mussten die Rathsherren eigentlich im Rathhause, und in diesem und überhaupt in Susa oder Babylon oder wo immer der Perserhof gedacht ward, konnten die Frauen aus Arados und Sidon eigentlich nicht eingeführt werden. Dem Dichter rückte das ganze Perserreich und seine Hauptstädte zu hellenischer Enge zusammen, und die Bühne war ihm ein ideeller Schauplatz, so dass alle Rücksichten örtlicher Probabilität von vornherein wegfielen.

Es würde keinen Anstoss bieten, wenn Aischylos es auch so gehalten hätte; wir haben aber gesehen, dass er in einem Verse des ersten Actes ein ‚altes Gebäude' als gegenwärtig erwähnt, ‚auf das' sich die Rathsherren setzen sollen, und im zweiten Acte Dareios ‚über dem Rande der Krönung' seines Grabes erscheint. Also war auf der Bühne ein Grabbau, hoch genug, dass der Schauspieler in ihm Platz hatte; man denkt ihn sich am leichtesten in der Form eines Tempelchens, das die Stufen liefert, auf denen der Chor sich im ersten Acte setzen will, als dies Gebäude noch kein Grab bedeutete, sondern das Rathhaus. Da es dieses aber auch bedeuten kann (doch so, dass der Dichter sich vor dieser präcisen Bezeichnung scheut), so wird es nicht in der Mitte des Spielplatzes gestanden haben, sondern auf einer Seite, so dass die Zuschauer den runden Platz nicht mehr von allen Seiten umstanden. Dann konnte der Bote, der den Dareios zu spielen bekam, auch bequem hinter und in dieses Gebäude treten, ohne dass Jemand auf ihn achtete; sein Abgang wird nirgend bezeichnet. Ob aber dieses Bauwerk innerhalb des kreisrunden Spielplatzes stand, oder seine Stufen den Kreis tangirten, oder innerhalb oder ausserhalb so oder so weit weg von der Peripherie, das weiss ich nicht zu sagen und begehre es auch nicht sehr zu wissen. Dass dieses Bauwerk die ‚Bude' ist, nach der die scenischen Spiele heissen, und dass diese Bude manchmal so klein gemacht ward wie hier, wo sie ein Grab darstellen kann, manchmal so gross, dass der ganze Chor und eine Person darauf Platz hat (und demnach mit der Holzdecke hinuntergelassen werden, verschwinden kann),[1]) das habe ich aus den lebhaften Debatten

1) Der ganze Chor der Danaiden sammt Gefolge und Danaos befindet sich von etwa 220—520 auf der Erhöhung (der hier also sehr umfänglichen Bude) und singt dort ein kretisches Chorlied 419—37 (das einzige in allen erhaltenen Dramen; seltsam, dass es dem Dichter desshalb noch nicht abgesprochen ist):

der jüngsten Zeit gern gelernt, ebenso dass die in der ältesten Zeit beliebten Wagen, auf denen die Personen oder auch der Chor erscheint, aus dem currus navalis des Dionysos und Thespis stammen. In so weit berichtige ich meine frühere Darstellung,[1]) an der ich gerade desshalb meine Freude habe, weil sie durch rüstige Fortarbeit, deren Grundlage sie bildet, vielfach überholt ist. Das Verständniss der Poesie bleibt aber die Hauptsache, und so weit es dafür nöthig ist, dürfte das Scenische klar sein. Aber auch für dieses an sich scheint mir nicht uninteressant, dass die Perser schwerlich zunächst für die Orchestra im Dionysosheiligthume Athens gedichtet worden sind, wenn sie auch natürlich für sie passten und 472 auf ihr gespielt sind.

Eratosthenes hat gesagt und wir sind gehalten zu glauben, obwohl wir die Quelle der Nachricht nicht kennen,[2]) dass Aischylos die Perser auch bei Hieron aufgeführt hat. So viel muss als überliefert gelten, nicht mehr noch minder.[3]) Eratosthenes

ist es da so undenkbar, dass der Chor des Prometheus auch neben dem Titan Platz hat und mit ihm verschwinden kann?

1) In dieser Zeitschrift XXI, 607. Ich habe mich in einigem wiederholen müssen, um dem Leser das Nachschlagen zu ersparen.

2) Es konnte sich z. B. aus Epicharm ergeben, bei dem aischyleische Parodien vorkamen, Schol. Eum. 626, aber die Todesjahre des Simonides und Aischylos und die vielen Angaben aus der Zeit des Gelon und Hieron beweisen, dass zeitgenössische zuverlässige Tradition mindestens aus Syrakus bestanden hat.

3) Schol. Ar. Frösche 1028 vermuthet Herodikos, dass in einer andern Bearbeitung der Perser die Schlacht von Plataiai vorgekommen wäre (und wohl auf diese der verdorbene Aristophanestext ginge, obwohl die Verbindung nicht einleuchtet); *δοκοῦσι δὲ οὗτοι οἱ Πέρσαι ὑπὸ τοῦ Αἰσχύλου δεδιδάχθαι ἐν Συρακούσαις σπουδάσαντος Ἱέρωνος, ὥς φησιν Ἐρατοσθένης ἐν γ περὶ κωμῳδίας.* Es folgt eine minder präcise Fassung derselben Notiz unter dem Namen des Didymos (der in Wahrheit den Herodikos citirt hatte). In der Vita steht *φασὶν ὑπὸ Ἱέρωνος ἀξιωθέντα ἀναδιδάξαι τοὺς Πέρσας.* Die Angaben über den Inhalt der verlorenen Fassung sind Phantasmen; andere Aufführung sagt das eine Zeugniss in beiden Fassungen, zweite Aufführung das andere Zeugniss. Nichts spricht für dieses mehr als für jenes, und die durch Herodikos zu thörichten Schlüssen missbrauchte eratosthenische Notiz brauchte nur keine relative Zeitangabe über die beiden Aufführungen zu machen, oder auch sein Gewährsmann die syrakusanische Aufführung nicht fest zu datiren, so ergab sich die verschiedene Auffassung von selbst. Es ist möglich, nicht nothwendig, dass Eratosthenes schon die Sache gelegentlich des verdorbenen Verses der Frösche besprach, aber der grosse Gelehrte steht wahrlich zu hoch, als dass er sich ad hoc ein historisches Factum erfunden haben könnte.

hat schwerlich mehr gewusst. Damit ist gesagt, dass Aischylos entweder vor 472 oder nachher, aber vor 468, oder in beiden Zeiträumen in Sicilien gewesen ist. Vor 472 hat er zur Einweihung von Aitna die *Αἶτναι*, d. h. die Aetnatragödie,[1]) dort aufgeführt und die Kenntniss des Vulkans gewonnen, die der Prometheus belegt,[2]) die spätere Reise wird nur um der zweiten Aufführung der Perser willen statuirt. Warum sträubt man sich gegen die zunächst liegende Annahme, dass die Perser auf der allein bekannten Reise gedichtet sind? Ich behaupte gewiss nicht, dass eine Tragödie, die Aischylos in Athen aufgeführt hat, nicht auch für diesen Zweck gedichtet sein könnte, aber wieso muss sie es? Der Gedanke, den Ruhm der Heimath und den Tag von Salamis zu verherrlichen, konnte dem Dichter, der zugleich Mitkämpfer war, in Syrakus ebenso gut kommen, wo ihm der Stolz der Sieger von Himera gegenüberstand. Phrynichos, der Dichter der Phoenissen, war auch in Sicilien sein Concurrent.[3]) Ich gestehe, dass mir das Gedicht, in dem was es behandelt und was es fortlässt, für Syrakus noch besser zu passen scheint. Der genaue Bericht über die Schlacht mit seinen Localschilderungen und seinen Zahlen kann nur gewinnen, wenn die Hörer im Publicum eben so ununterrichtet sind wie die auf der Bühne. Das Lied, das die hellenischen Pro-

---

1) Da *Αἶτναι* allein überliefert ist, so sollte der von mir früher (Her. I[1] 55) erwähnte Gebrauch des Plurals nicht mehr ignorirt werden, der für *Ἀθῆναι*, *Θῆβαι*, *Φίλιπποι* u. s. w. bei Ortsnamen gilt, für *Ἀρχίλοχοι*, *Κλεοβουλῖναι*, *Ὀδυσσῆς* u. s. w. in der Komödie, *Πολιτεῖαι*, *Ἄργους οἰκισμοί* in Buchtiteln. Das älteste Beispiel ist ξ 199 *ἐκ μὲν Κρητάων γένος εὔχομαι εὐρειάων*: der Dichter nennt die Insel *Κρῆται*.

2) Es scheint mir noch immer wahrscheinlich, dass die Sphinx 235 auf den eigenen Prometheus des Dichters deutet; nicht minder leuchtet mir ein, was Weil bemerkt hat, dass das Satyrspiel Prometheus von 472 der Trilogie vorausgehen musste: desshalb ist der Feuerraub nicht noch einmal behandelt. So führt alles auf die Jahre 471—69; dass der Prometheus nach der sicilischen Reise, vor der Bühnenreform gegeben ist, ist Thatsache. Sollte man sich nicht klar machen können, dass die Hypothese der Umarbeitung für eine spätere Aufführung sich selbst widerlegt, da ja dieses vorliegende Drama für die spätere Bühne schlechterdings nicht passt? Aischylos soll seinen Chor nicht haben versenken können, und ein Regisseur soll es gethan haben?

3) 476 ist er in Athen, 467 erhielt sein Sohn Polyphrasmon dort den zweiten Preis; *Proleg. Comoed.* 3 *Φρυνίχος — ἀπέθανεν ἐν Σικελίᾳ*. Danach ist nicht sicher, aber wahrscheinlich, dass er nach 476 an den Hof Hierons gegangen ist.

vinzen des Dareios aufzählt und offenbar diejenigen nennen will, die Xerxes verloren hat,[1]) musste mit seinen vielen Namen dem Fürsten von Sicilien sehr viel mehr imponiren als den Athenern, denen das alles vertraut war. Andererseits wird nirgend auf die Angriffskriege der Athener, die Gründung ihres Reiches, den Triumph der Demokratie hingedeutet; die Erhebung der Ionier aus der Knechtschaft, der Kampf um Mykale, Delos und sein Gott kommen nicht vor. Es liegt gewiss in der Beschränkung auch hier ein Zug der Meisterschaft; mir liegt es sehr fern, zu leugnen, dass Aischylos zu Hause so hätte dichten können; aber dass alles an dem Hofe des dorischen Tyrannen in der Ferne mindestens gleich angemessen war, ist doch wohl nicht zu bestreiten. Also wird das nächst liegende wol der Wahrheit am nächsten kommen und darf das Drama in die Jahre 476—73 gerückt werden. Dann ist es also, wie es componirt ist, ausser Verbindung mit andern ganz wie die *Αἶτναι*, aufgeführt worden; selbst an die dionysische Festzeit zu denken hat man keine Veranlassung. Nach Sicilien war die dionysische Religion in ihrer Frische nicht gekommen und hat nie sehr viel dort bedeutet (um so mehr in Italien ihre Verbildung zum Illuminaten- und Muckertum); darum hatte die Tragödie als dionysisches Festspiel dort keine Stätte. Aber das dramatische Spiel wusste man zu würdigen, da die alte dorische Posse unter dem Einflusse der italischen für die *caricatura* so ungleich mehr als die hellenische begabten Nation eben zu einer litterarischen Form ausgebildet war.[2]) Die Posse hatte sich schon im Mutterlande der Heldensage bemächtigt (das zeigen am besten die boeotischen Vasen), Epicharm trieb diese Weise mit grossem Erfolge: das schadete dem

1) Aufgezählt werden die Gegenden, die an das Reich gekommen waren, Thrakien, und zwar die Strymonlandschaft, Hellespont bis zum Bosporus, die Inseln von Lesbos bis Rhodos, die ionische Küste bis Knidos hinunter: das entspricht genau der Zeit nach der Eroberung von Eion, vor der Eurymedonschlacht, die Karien und Lykien und Phaselis, wenn nicht mehr, hinzubrachte. Aber ausserdem erscheinen drei kyprische Städte, Paphos, Soloi, Salamis: ich stehe nicht an, ihre Erwerbung auf den Zug des Pausanias 478 zu beziehen. Wir hören über Kypros nur etwas, wenn ein grosser Zug dorthin unternommen wird und selbst dann nur im Allgemeinen.

2) Epicharm selbst mag auch Stoffe der Gegenwart in patriotischem Sinne verarbeitet haben, *Ἑορτὰ ἢ Νᾶσοι, Χορεύοντες.* Da sein *δρᾶμα* das einzige dramatische Spiel dort war, musste er nothwendig weiter und höher greifen als die attische Komödie, die neben der Tragödie stand.

was die eigentliche Stärke des Aischylos bildete. Phrynichos, der im Satyrspiel und seinen Tänzen Virtuos gewesen war, der die μικροὶ μῦθοι und die λέξις γελοία repräsentirt, aus der Aristoteles die Tragödie hervorgehn lässt, war von Aischylos durch die grosse ernste tragische Bearbeitung der Heroensage überflügelt worden: dafür hatte er mindestens zweimal mit Erfolg Stoffe der Gegenwart behandelt. In Sicilien hat dieser die Weise des Phrynichos in der Aetnatragödie und den Persern mitmachen wollen; in der Heimat folgte er seiner Natur und strebte höher. Wir müssen von ihm wie von Pindaros sagen, dass erst die doppelte grosse Erfahrung, der Kampf von 480 und 479 und die sicilische Reise, seinem Genius die volle Schwungkraft gegeben hat.[1]) Seine grössten Leistungen, Lykurgie, Achilleis, Orestie, deren Werth in der Schätzung der Athener Aristophanes beweist, sind auf der Bühne mit festem Hintergrunde gegeben, Prometheus und Thebais wenigstens nach der sicilischen Reise. Vor 480 fällt die Danais, und ihr erstes Stück giebt wirklich kaum mehr als eine gedehnte Exposition, oder besser der Dichter hat den Stoff, der eigentlich nur zu einer Tragödie reichte, so zerlegt, dass er drei Dramen füllte, obwohl es eigentlich nur drei Acte waren. Auch die Perser haben drei Acte, deren grosse Selbständigkeit klar geworden sein wird. Denke man sich jeden von diesen in der Weise ausgedehnt wie die Hiketiden und etwa für das Mittelstück einen weiblichen Chor, etwa die Choephoren, die mit der Königin zum Opfer kommen, so hat man eine Trilogie im Sinne der ältesten Tragödie: war doch auch in der Danais im ersten und dritten Stücke eigentlich derselbe Chor. So hilft die durch besondere Umstände hervorgerufene Form der Perser dazu, die Entwickelung der s. g. trilogischen Composition zu begreifen. In dem wiederholten Abzuge und dem Costümwechsel des Chores liegt eigentlich gar nichts Dramatisches, geschweige Tragisches: das sind vermehrte Reizmittel der Schaulust. Es war vielmehr für das Dramatische kaum vorteilhaft, als μικροὶ μῦθοι über drei Dramen d. h. Actionen hin ausgedehnt wurden, weil man drei Chöre zu sehen wünschte. Da brachte die gesteigerte poetische Kraft Hilfe, die mehrere Geschichten, jede vollständig, zu

1) Es ist unschätzbar, dass uns in den Hiketiden ein Beleg seiner älteren Weise vorliegt. Es wäre nicht schwer und sehr dankbar, namentlich in der Sprache, aber auch sonst in der Stilisirung die Uebertreibungen aufzuzeigen, die schon in den Persern von strenger Selbstzucht gebändigt sind.

einem Ganzen zu vereinigen wusste, wie es Aischylos in der Thebais versucht, in der Orestie erreicht hat, oder man musste sich entschliessen, jeden Chor einen verschiedenen Stoff behandeln zu lassen, was er auch öfter gethan hat,[1]) aber mit vollem Erfolge erst die späteren. Dann war aber die Verbindung von drei oder vier Tragödien im Grunde widersinnig. Als in Sicilien ein bedeutender Tyrann alle Leistungen des Mutterlandes an seinem Hofe nachbildete, erhielt der Tragiker die Gelegenheit ein einzelnes Drama aufzuführen. Die bescheidenen Veranstaltungen, die seine scenische Technik nöthig machte, hätte er wol auch für drei oder vier beschaffen können, aber das Interesse an dem fremden Spiele hätte schwerlich so viele Stunden angehalten wie zu Hause, und ein innerlicher Zwang bestand nicht. Aber die Form der Gestaltung des Stoffes war dem Dichter so geläufig, dass die Gliederung dieser Einzeltragödie eigentlich drei *λόγοι* zeigt. Gewohnt, seinen Stoff auf drei Actionen zu vertheilen, weil er drei Chöre hatte, that er hier dasselbe mit einem Chore, und wer weiss, ob eine Trilogie der neunziger Jahre an Umfang die trilogisch componirte Persertragödie so sehr übertraf. Die ältesten Komödien sind bezeugtermaassen viel kürzer gewesen als die des Aristophanes. Doch ich will nichts versichern über einen Zustand des Dramas, von dem kein Wissen möglich ist. Innerhalb dessen was wir überschauen, sind die Perser eine Ausnahme, formell und inhaltlich, sehr belehrend, des Aischylos durchaus würdig, aber es ist ein Zeichen seiner Grösse und auch der Grösse des athenischen Kunsturtheils, dass sie eine Ausnahme geblieben sind. Denn die athenische Tragödie hat ihre Wurzel in der Heldensage, die Perser aber sind keine Schüssel vom Mahle Homers, sondern von dem sicilischen Tische.

Charlottenburg. U. v. WILAMOWITZ-MOELLENDORFF.

---

1) Es scheint nicht möglich auszumachen, ob zuweilen nur zwei Dramen inhaltlich verbunden waren; denn dass wir z. B. zu *Μέμνων Ψυχοστασία* oder *Μυσοί Νιόβη* nicht leicht einen dritten Titel finden, beweist nichts; die Möglichkeit kann man eben so wenig leugnen. Aber ein Stück hinter dem *Προμηθεὺς λυόμενος*, also der *Πυρφόρος*, ist schon darum nothwendig, weil die Puppe, die den gefesselten Titan mit zerfleischten Weichen darstellte, unmöglich vor den Augen des Publicums gelöst werden konnte, und doch Prometheus wieder hergestellt und verklärt eingeführt werden musste.