

Διαύλιον.

Dass bei der Aufführung eines Drama's nur ein Flötenspieler, nicht mehrere, in Thätigkeit war, ist höchst wahrscheinlich¹. Die entgegenstehende Anschauung Wieseler's, der in des Aristophanes Vögeln mehrere beschäftigt glaubte, war zurückzuweisen², obwohl Bergk (Literaturgesch. III 157) und Müller (Bühnenalterth. S. 210) sich ihr anschliessen. Ja gerade die Vögel sprechen für unsere Anschauung. Denn dass die flötenspielende Nachtigall, nachdem sie aus dem Busch gelockt ist, v. 659 zum Chor herabsteigt, um dessen Anapäste zu begleiten, beweist, dass der Chor bis dahin ohne Musiker gewesen, somit auf diesen einen angewiesen war. Wenn Oehmichen a. a. O. die Möglichkeit zugeben will, dass bisweilen ein zweiter hinzugetreten sei, und dafür Ar. av. 861 anführt, so ist diese Stelle für die Frage nach der Anzahl der begleitenden Musiker ohne Belang; denn dort wird eine Opferhandlung auf der Scene vorgeführt, bei welcher der Flötenspieler unentbehrlich ist; es ist also kein das Stück begleitender, sondern ein im Stück vorkommender Musiker, mit dem wir es zu thun haben; unter denselben Gesichtspunkt fällt das Erscheinen von Flötenspielern in bildlichen Darstellungen scenischer Vorgänge (Wieseler Theatergeb. und Denkm. Taf. XI, 1 und 6). Dieser eine Flötenspieler hatte ausser den Chorgesängen auch die Gesänge der Bühnenpersonen zu begleiten. Dies lehrt Ar. eccl. 891, wo sich der Komiker den Scherz erlaubt, durch eine Bühnenperson den Musiker, der ja für die Handlung persönlich nicht vorhanden ist, anreden zu lassen, wie ja auch bei uns eine komische Person sich erlauben darf, mit der Musik zu reden. Denn dass die Alte, die sich dort die Begleitung zu ihrem Gesang erbittet, nicht zu einem Musiker spricht, den sie bei sich auf der Bühne hat, geht sowohl aus v. 880 f. hervor — sie summt aus langer Weile vor sich hin (μινυρομένη τι πρὸς ἑμαυτὴν μέλος) und dann kommt ihr erst der Einfall, ein Lied

¹ Graf, de Graec. vet. re mus. 46. Oehmichen Bühnenwesen S. 273.

² Zielski, Glied. d. att. Kom. S. 306. Graf a. a. O.

zu singen —, als aus der Anrede φιλοπάρριον αὐλητά, denn von dem Musiker, den sie selbst mitgebracht hätte, würde sie sich die Begleitung nicht als Freundschaftsdienst ausbitten.

Der Flötenspieler gehörte aber wesentlich zum Chor — Av. 659 nimmt der Chor die Nachtigall alsbald für sich in Anspruch (es ist dies das einzigmal, dass der Chor sich mit der Person seines Musikers beschäftigt) —; dass er zum Schluss an der Spitze des Chors hinauszog, ist überliefert (Schol. vesp. 582); wir werden dementsprechend annehmen dürfen, dass er auch mit dem Chor einzog (Oehmichen 288). Vor dem Eintritt des Chors konnte also nur erst gesprochen werden, noch nicht gesungen, daher in der älteren Tragödie, wenn der Chor nicht gleich zu Anfang auftritt, nur Trimeterpartien ihm voraufgehen. So ist es in den äschyleischen Stücken mit Ausnahme des Prometheus, den sophokleischen mit Ausnahme der Electra, bei Euripides aber stossen wir häufig auf Gesangsmetra im Munde von Bühnenpersonen, ehe der Chor sich bemerklich macht. In diesem Falle 'blies vermuthlich der Flötenbläser hinter der Bühne' (Oehmichen S. 288), — 'hinter oder neben der Bühne — darauf bezieht sich der Ausdruck διαύλιον —' sagt Müller S. 193.

Sehen wir zu!

In der Andromache — sie hat mich zu dieser Untersuchung veranlasst — besteht der Prolog aus einem Gespräch der Andromache mit einer Dienerin. Nachdem diese fort ist, singt Andromache v. 103 f. eine Elegie klagenden Inhalts. Wenn irgendwo, so ist hier unbedingt Flötenbegleitung anzunehmen. Denn wenn auch die Elegie in dem Maasse, als sie die Form für ausführliche didaktische und paraenetische Vorträge wurde, allmählig der blossen Recitation anheimgefallen war, so haben wir es doch eines theils hier nur mit einem kurzen Lied durchaus lyrischen Charakters zu thun, und sodann ist eine Elegie im Drama an sich eine Antiquität und diesem archaistischen Charakter entsprechend wird sie auch nach alter Weise vorgetragen worden sein; zu der älteren Elegie gehört aber Flötenbegleitung als wesentlicher Bestandtheil. Als sie geendet hat, wird sie vom Chor angeredet. Derselbe ist schon da und hat ihrer Klage zugehört; dafür spricht, dass er in ganz ähnlichem Metrum zu singen beginnt; Frischankommende pflegen neue Rhythmen mitzubringen¹. Wir haben

¹ Parallel, wenn auch andern Charakters, ist Ar. ran. 431. Dionysos ist anwesend und hat den skoptischen Jamben des Chors zugehört;

also eine stille Parodos, das Eintreten des Chors in das Gespräch bringt gar keinen scharfen Abschnitt in der Entwicklung der rhythmisch-musikalischen Stimmung hervor. Arnoldt (die Chor. Technik des Eur. S. 123) lässt den Chor während des Gesanges der Elegie, v. 103 f. einziehen; nun gehen aber der Elegie 12 Trimeter voraus, in denen Andromache ihre Absicht zu klagen ausspricht und ein paar Gemeinplätze zum Besten gibt; dass der Klaggesang von der Klagenden selbst angekündigt wird, ist lästig, auch ist die Stelle selbst breit und nichtssagend und macht offenbar den Eindruck eines blossen Füllsels, das aus äusserlichen Gründen hier stehen musste. Jedenfalls ist der Chor schon während dieser Verse eingezogen und Andromache musste nach dem Abgang der Dienerin noch eine Zeit mit Trimetern ausfüllen, damit zum Beginn der Elegie der Flötenspieler ihr zur Verfügung stand. Wir haben also hier eine zwar dem ersten Chorlied, aber in Wahrheit nicht der Parodos vorausgehende Monodie.

In der Helena leitet gleichfalls Helena ihr Klagelied 167 f. durch ein paar Verse ein, die nichts Besonderes besagen. Dass der Chor während des Liedes bereits anwesend ist, dürfte schon daraus zu folgern sein, dass er in demselben Metrum singt, wie auch im Folgenden Helena und der Chor noch ein zweites Strophenpaar austauschen. Die drei Verse der Helena 164—166 sind der οἰκτρὸς ὄμαθος, der (nach v. 184) den Chor herbeizieht. Es möchte zu geschwind scheinen, dass schon 167 der Musiker des Chors zur Begleitung bereit gewesen sein soll. Indess ein rasches Herbeieilen ist durch die Worte des Chors motivirt, denen zufolge er durch Helena's Klage von seiner Beschäftigung aufgeschreckt wurde; und dass er so rasch erscheint, ist nicht wunderbarer, als dass in den Herakliden auf den Hilferuf des Jolaos v. 69 die Athener gleich nach 4 Versen zur Hand sind. ε̅ ε̅ v. 166 ist ja auch nur andeutend; eine schmerzvolle Pause nach diesen Tönen konnte auch Zeit gewinnen helfen. In den Worten des Chores liegt nichts, was zu der Annahme nöthigte, dass er erst mit diesen Worten einzöge. Auch in den Bacchen ist der Chor, der v. 64 zu singen anfängt, schon vorher längst da, ohne dass wir sogar erfahren, wie und wann er gekommen ist, denn v. 55 wird er bereits angeredet.

Electra singt v. 112 f. eine ziemlich lange Monodie, 167 ist der Chor da (ἤλυθον), wir wissen nicht, seit wie lange.

als er dann mit seiner Frage hervortritt, thut er es in demselben Metrum, in dem der Chor soeben sang.

Zugleich mit Electra kann er nicht gekommen sein, denn Orest sieht v. 107 nur sie allein kommen; wohl aber unmittelbar nach ihr. Nun ist zu bemerken, dass Electra ihre glykoneische Arie nicht unmittelbar beginnt, sondern derselben ein paar anapästische Verse vorausschickt, die mit dem Ausruf $\iota\omega\ \mu\acute{o}\iota\ \mu\acute{o}\iota$ schliessen; also dasselbe Mittel wie in der Helena. Der Einzug des Chors braucht ja nicht während der paar Verse vollendet zu sein; er musste nur so weit in Gang sein, dass der Aulet bereits seine begleitende Thätigkeit gegenüber der Bühne aufnehmen konnte. Dies sind die drei Fälle, in denen bei Euripides wirkliche Monodien dem ersten Chorgesang vorausgehen; in keinem ist die Mitwirkung des an seinem Platz, beim Chor, befindlichen Auleten ausgeschlossen.

Fassen wir die übrigen Tragoedien ins Auge, so ist der Zeitpunkt des Auftretens des Chors nur in dreien bestimmt angegeben, in den Herakliden v. 73, Orest v. 132, Phoenissen v. 196; in den beiden erstgenannten Stücken gehen nur Trimeter voraus, in den Phoenissen dagegen Dochmien der Antigone; ist unsere Aufstellung richtig, so müssen wir annehmen, dass diese keiner Flötenbegleitung bedurften; das ist auch wahrscheinlich, da sie mit Trimetern abwechseln, deren Charakter das $\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma$ der παρακαταλογή nicht entsprechen würde, die also jedenfalls einfach recitirt wurden —, der Contrast der Vortragsweise wäre alsdann zu gross. In den übrigen Stücken hindert nichts die Annahme der stillen Parodos.

In der Medea sind es gleichfalls Schmerzensrufe der Heldenin v. 96 f., die den Chor herbeiführen. Auf jene Schmerzensrufe — nur zwei Verse — folgt zunächst ein System legitimer Anapäste ruhigeren Inhalts seitens der Amme, während deren vielleicht der Chor einzog, so dass dann der erneute Ausbruch der Medea v. 111 f. Flötenbegleitung haben konnte. Möglich auch, dass die legitimen Anapäste — denn nur solche haben wir hier, trotzdem der Inhalt melische rechtfertigen würde — der Flöte nicht bedurften, sondern nur die durch wiederholte Paroemiaci und $\acute{o}\lambda\omicron\sigma\pi\acute{o}\nu\delta\epsilon\iota\omicron\iota$ charakterisierten melischen Anapäste. Hekabe tritt v. 59 zunächst allein auf (v. 53 wird nur sie angekündigt), sie singt Anapästen, der Inhalt ist klagend, trotzdem sind es legitime, erst v. 154 f., nach dem ersten Chorlied, singt sie in melischen Anapästen. Noch leidenschaftlicher ist die Klage der Hekabe in den Troades v. 98 f., trotzdem beginnt sie mit legitimen Anapästen und geht erst v. 122 zu melischen

über, der Chor wird unterdessen gekommen sein, v. 153 ist er da. Nun ist noch der Jon zu erwähnen, das vierte Stück des Euripides, das eine Monodie vor dem ersten Chorlied hat; aber es geht ihr eine lange legitim-anapästische Partie voraus. Der Chor fängt erst v. 184 an zu sprechen, erscheint aber in seinen Worten nicht als ankommend, sondern als schon anwesend und in wechselseitiger Unterredung begriffen. Erst v. 219 beginnt er ein Gespräch mit Jon. Gleichwie während der Halbchorgesänge 184—218 Jon und Chor gegenseitig keine Notiz von einander nehmen, so hindert auch nichts anzunehmen, dass der Chor bereits während der Monodie des Jon da war und sich die Bilder, über die er sich 184 f. äussert, stillschweigend besah, während sein Aulet den Jon begleitete. Während der Anapäste des Jon wird er eingezogen sein. Merkwürdig, dass wir es auch bei Aeschylus in dem einzigen Fall, wo dem Choreintritt ein Gesang vorausgeht, mit einer Klage in legitim gebauten Anapästen zu thun haben, Prom. 93 f.; dieselben spielen also eine besondere Rolle und scheinen im Munde von Bühnenpersonen keiner Instrumentalbegleitung bedurft zu haben. Die Elektra des Sophokles klagt v. 86 f. gleichfalls in legitimen Anapästen, die nur ein wenig v. 88. 89 an die melischen anklingen.

Bei Aristophanes haben wir es in den Fällen, wo vor dem Choreintritt andere Verse als Trimeter gefunden werden, entweder mit Anapästen zu thun oder mit parodischen Stücken. So Nub. 262 f. das Gebet des Sokrates in anap. Tetrametern; Pax 82 und 153 Marschanapäste des Trygaios, mit denen er seinen Ritt auf dem Mistkäfer begleitet. Dasselbst 114 f. eine kleine dactylische Partie, Parodie des Euripides; in gleicher Weise fällt der Wechselgesang des Agathon mit dem von seiner Phantasie geschaffenen Musenchor Thesm. 101 f. ausserhalb des Kreises unserer Betrachtung. Eine besondere Rolle spielen nur die Vögel. Wenn der Wiedehopf 209 f. in Anapästen die Nachtigall im Busche anredet, so macht uns das nach dem Erörterten keine Beschwerde. Darauf lässt sich der Aulet, denn das ist die Nachtigall, im Busche, d. h. hinter der Scene, hören, wie v. 222 lehrt; ob er aber auch das folgende Lied des Wiedehopfes aus dem Hintergrund begleitet habe, wie Kock anzunehmen scheint (er spricht vom 'Praeludium der Nachtigall zu dem Liede des Epos 227 f.' Anm. z. d. St.), ist sehr fraglich. Vielmehr scheint eine Art Ersatz für die Instrumentalbegleitung bilden zu sollen das Gezwitscher, das derselbe zwischen seine Worte einschiebt.

Der Dichter will damit andeuten, dass die Stimme des Vogels die Tugenden des Flötentones selbst enthalten müsse (wie man ja auch umgekehrt die Flöten als λωτίνας ἀηδόνες bezeichnete Eur. frag. 923). Auf diesen Gedanken führt das Gezwitscher in der Ode der Parabase 737 f., das in ganz einzigartiger Weise mitten in die Sätze hineingeschoben ist und sich hierin allein mit dem φλαττοθρατ in den Fröschen 1286 f. vergleichen lässt, durch welches Instrumentalbegleitung nachgeahmt wird (S. de Gr. vet. re mus. p. 68). In diesem Sinne durfte sich der Dichter erlauben, den Chor in der ganzen der Parabase vorhergehenden Partie, obwohl er sich in verschiedenen melischen Metra bewegt, ohne Auletten zu lassen.

Wir haben also in dem Kreis der überlieferten Dramen nirgends eine Nöthigung gefunden, Begleitung von Gesang durch einen hinter der Scene befindlichen Musiker anzunehmen. Was hat überhaupt dazu geführt, diese Art der Begleitung anzusetzen? Wie es scheint, einzig die Notiz des Scholiasten zu Ar. ran. 1264: φασὶ διαύλιον λέγεσθαι, ὅταν ἡσυχίας πάντων γενομένης ἔνδον ὁ αὐλητῆς ᾄσῃ. Müller S. 193 citirt die Stelle in diesem Sinne. Eine sonderbare Definition! Wozu ἔνδον? διαύλιον an sich bedeutet nichts wie αὐλημα, gleichwie in διάδειν, διαπάλλειν, διαλέγεσθαι die Praeposition διά zu dem Begriff nichts Neues hinzubringt, s. de Gr. v. re mus. p. 13. Dass der Spieler sich 'darinnen' befand, kann zu dem διαύλιον nicht wesentlich gehören. Dies lehrt auch Hesych, der διαύλιον so definiert: ὁπότεν ἐν τοῖς μέλεσι μεταξύ παραβάλλῃ μέλος τι ὁ ποιητής (wohl ὁ αὐλητῆς zu lesen) παρασιωπήσαντος τοῦ χοροῦ (Müller a. a. O. citirt die Stelle). Aber wo stammt das ἔνδον her? Schol. av. 222 heisst es: αὐλεῖ τοῦτο παραγέγραπται δῆλον ὅτι μιμεῖται τὴν ἀηδόνα ὡς ἔτι ἔνδον οὔσαν ἐν τῇ λόχμῃ. Dass hier der Aulet 'drin' steckt, hat seine besondere Bewandniss, es ist die Nachtigall im Busch; aus diesem besonderen Fall hat der Scholiast zu ran. 1264 verkehrter Weise sein 'ἔνδον' als zum Begriff des διαύλιον gehörig abstrahirt.

Wenn wir uns umsehen, ob noch irgend wo Flötenspiel hinter der Scene anzunehmen ist, so können nur die Frösche angeführt werden (Oehmichen S. 288). Wenn der Chor der Frösche wirklich unsichtbar sang, so muss natürlich der sie begleitende Aulet mit versteckt gewesen sein. So hat sich uns das ἔνδον auf zwei ganz besonders motivirte Fälle beschränkt, in dem einen handelt es sich um ein Solo, im andern um die Begleitung eines gleichfalls versteckten Chors. Einen allgemein üblichen Modus der Begleitung, wobei der Singende sich auf der Scene befindet, der Begleitende dahinter, aus diesen Fällen zu abstrahieren, ist gänzlich unberechtigt; wir werden also von einer solchen Annahme absehen müssen, zumal auch keine anderen zwingenden Gründe für dieselbe vorhanden sind.