ABHANDLUNGEN

DER

BAYERISCHEN

AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

PHILOSOPHISCH-PHILOLOGISCHE UND HISTORISCHE KLASSE

DREIUNDDREISSIGSTER BAND

IN DER REIHE DER DENKSCHRIFTEN DER XCVII. BAND

MÜNCHEN 1928

VERLAG DER BAYER. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

IN KOMMISSION DES VERLAGS R. OLDENBOURG MÜNCHEN

Bayerische Akademie der Wissenschaften
Bibliothek

Akademische Buchdruckerei F. Straub in München.

Inhalt des XXXIII. Bandes.

Seite

Untersuchungen an Griechischen Theatern von Heinrich Bulle. Aufnahmen und Zeichnungen von Heinrich Wirsing. Beiträge von K. Lehmann-Hartleben, H. Möbius, W. Wrede (mit 47 Tafeln in Mappe und 34 Abbildungen im Text) . . . . . 1—351

Abhandlungen
der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
Philosophisch-philologische und historische Klasse
XXXIII. Band

Untersuchungen an Griechischen Theatern

von

Heinrich Bulle

Aufnahmen und Zeichnungen von
Heinrich Wirsing

Beiträge von
K. Lehmann-Hartleben, H. Möbius, W. Wrede

Mit 47 Tafeln in Mappe und 34 Abbildungen im Text

München 1928
Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
in Kommission des Verlags R. Oldenbourg München

Vorwort.

Unser Wissen von der griechischen Bühnenkunst ist auf drei sehr verschiedenartige Quellen angewiesen, das künstlerische Verständnis der Dramentexte, die Untersuchung der Theatergebäude, die Auswertung von antiquarischen Nachrichten und bildlichen Zeugnissen. Indem infolgedessen Philologen, Architekten und Denkmälerforscher sich mit den szenischen Fragen je von ihrem Gebiete aus beschäftigten, waren eindeutige Ergebnisse auf keinem zu erzielen, da der Überlieferungszustand überall besondere Schwierigkeiten bereitet. Bei den klassischen Dramen fehlt die Anschauung der Bühnenformen, für die sie bestimmt sind; die Skenengebäude, ohnehin meist nur im Grundriß erhalten, stammen vorwiegend aus Zeiten, in denen die Hochblüte der dramatischen Dichtung längst vorüber war; die antiquarischen und bildlichen Hilfsmittel sind Zufallszeugnisse und nur wenige stehen in einem dürftigen systematischen Zusammenhang. So konnte es auf den getrennten Untersuchungswegen unmöglich zu einer klaren Gesamtvorstellung kommen. Das tritt nirgends deutlicher hervor als in dem klassischen Buche der neueren Theaterforschung, Dörpfeld-Reischs Griechischem Theater, in welchem architektonische und philologische Untersuchung unverbunden und unvereinbar nebeneinander stehen.

Ein Ineinanderarbeiten der verschiedenartigen Zeugnisse kann nur von einem übergeordneten und zentralen Gesichtspunkt, d. h. vom rein Künstlerischen aus versucht werden. Das klassische Drama ist als 'Gesamtkunstwerk' aus drei Grundelementen zusammengewachsen, die schon Aristoteles als Dichtung, Musik, Schaubild — *λέξις, μελοποιία, ὁ τῆς ὄψεως κόσμος* — gleichwertig einander gegenüberstellt (Poetik cp. 6; 26). Während über die Musik schwerlich je mehr als eine allgemeinste Vorstellung zu gewinnen sein wird, ist das Schaubild wenigstens in seinen künstlerischen Grundcharakteren erschließbar. Denn weder die Szenenausstattung noch der Stil der schauspielerischen Vorgänge sind je etwas zufälliges oder willkürliches, sondern zeitgebunden wie alles künstlerische Tun, ein Ausfluß und Wiederklang des allgemeinen bildkünstlerischen Empfindens der Epoche. Die Kunst der Bühne ist ein Teilproblem der allgemeinen Kunstgeschichte und wird von der neueren Theaterwissenschaft durchaus als solches behandelt. Das gleiche ist für die Antike nötig. Möglich ist es zunächst in dem Sinne, daß aus dem bildnerischen Zeitstil auf den Charakter der szenischen Ausdrucksformen zurückgeschlossen werden kann und daß bei Wiederherstellungsversuchen die zeitgenössischen Einzelformen zu Grunde zu legen sind.

Eine weitere Grundlage ergibt sich aus den inneren Entsprechungen von Dichtung und Bühnenbild, sobald man die klassischen Dramen nicht bloß auf Einzelbelege hin sondern als künstlerisches Ganzes mit der Vorstellung der szenischen Gesamterscheinung

liest. Denn die Dichter dieses in allen Dingen anschaulich-plastisch denkenden Jahrhunderts haben Sorge getragen, daß fast jeder Vorgang und Stellungswechsel, jedes 'mitspielende' Stück Umwelt in den Worten der Handelnden irgendwie benannt, betont, umschrieben und so in seiner plastischen Wirkung gesteigert wird. Nimmt man weiter den Raumkörper der klassischen Skene hinzu, wie er durch die Grundrisse von Athen und Eretria festliegt, ferner die Nachrichten über die Theatermaschinen, so wird auch der technische Rahmen erkennbar, in den die Bewegungsvorgänge der Dramen einzuspannen sind. Indem sich mir auf diesem Wege übereinstimmende technische und künstlerische Grundelemente für die Bühnenbilder der szenisch wichtigsten Stücke ergaben, mußten Wiederherstellungszeichnungen in größerem Maßstabe gewagt werden, da nur durch Veranschaulichung Gewähr für die innere Widerspruchlosigkeit und künstlerische Möglichkeit der Herstellungen zu gewinnen ist. Ferner wurde für die architektonische Gestaltung des Bühnengerüstes bei nichtszenischem Gebrauch eine Halbsäulengliederung der Bühnenrückwand und der darüber zurücktretenden Distegia vermutet und oberhalb für den Skenenteil zwischen den vorspringenden Paraskenien eine Giebelüberhöhung. Die Idee dieses Bauganzen fand einen ersten Beleg in der Terrakotta St. Angelo, ihre endgültige Bestätigung durch das Theater von Segesta, das eine jüngere Fortbildung des klassischen Bühnentypus ist.

Vor der Veröffentlichung und wissenschaftlichen Begründung der schon 1920/21 entstandenen, seither mehrfach in Vorträgen gezeigten Herstellungen erwies sich jedoch eine Untersuchung der Theaterruinen als notwendig, um die vorhandenen Quellen nicht unerschöpft zu lassen. Denn wir müssen uns vollinhaltlich den Klagen Fiechters (im Vorwort seines Theaterbuches) und v. Gerkans (Das Theater von Priene S. 87) anschließen, daß die meisten antiken Theater ungenügend bearbeitet und veröffentlicht sind, da sie zu Zeiten ausgegraben wurden, die die heutigen Anforderungen an Aufnahmen und Fundbeobachtung nicht kannten und überdies ihr Augenmerk allzusehr auf Theorien richteten. So ist vieles bei der trotz aller Pflege unaufhaltsamen Auflösung der Ruinen verloren gegangen.

Was Heinrich Wirsing und ich in sechsmonatlicher Arbeit im Sommer 1923 in Griechenland, in dreimonatlicher im Frühjahr 1924 in Sizilien beobachten und aufnehmen konnten, wird in Abschnitt 1—20 vorgelegt. Nur die Behandlungen von Delos, Sparta und der Skene von Syrakus beruhen nicht auf eigener Anschauung. Wir fanden vollauf Fiechters Bemerkungen in seinem Vorwort bestätigt, daß die individuellen Verschiedenheiten der Theater infolge örtlicher und zeitlicher Bedingtheiten unendlich viel größer sind als bei den üblichen theoretischen Verallgemeinerungen beachtet wird. Die ideale Forderung ist daher überall eine Neuaufnahme nach dem meisterhaften Vorbild der Bearbeitung des Theaters von Priene durch v. Gerkan, dem sich mit einigem Abstand die des syrakusanischen durch Rizzo anschließt. Wir konnten nur in Segesta, Tyndaris, Oiniadai und Thorikos das Material in diesem Sinne einigermaßen zu erschöpfen suchen, im übrigen wird jeweils auf offene Fragen und weitere Untersuchungsmöglichkeiten hingewiesen. Jedoch habe ich stets ein Gesamtbild der Baugeschichte in griechischer Zeit zu geben versucht, auch wenn dies wie z. B. in Syrakus nur mittelst weitgehender Analogieschlüsse oder wie in Athen mit der Erwartung geschehen mußte, durch baldige neue Untersuchungen korrigiert zu werden. Aber eine innerhalb des Bekannten folgerichtig durchdachte Gesamtanschauung dürfte als heuristische Hypothese in jedem Falle fruchtbar sein.

Die Einzelbehandlung der neuuntersuchten Theater war vor Jahresfrist fertiggedruckt. Indem als Abschluß die Ergebnisse zusammengefaßt werden sollten, erwies sich die Einbeziehung der übrigen Theater als unumgänglich, wobei auch durch Vitruv und Pollux die Probe auf das Exempel zu machen war. Das zog wiederum die Behandlung der Theatermaschinen nach sich und endlich die der Bühnenszenerien auf Grund der bildlichen Denkmäler. Wenn durch diese mehr natürliche als systematische Entstehung die Übersichtlichkeit der Darstellung gelitten haben sollte, so möchten die systematischen Register das Zusammenfinden des Zusammengehörigen erleichtern. Jedenfalls hoffe ich in den letzten Abschnitten, weiterbauend auf den Ideen Bethes und namentlich Fiechters, zu einem lebendigen Bild der nachklassischen Skenengestaltung gelangt zu sein.

Damit ist die Vorarbeit getan, um die Darstellung der Bühnenkunst des klassischen Jahrhunderts von seiten der Dramenanalyse in Angriff zu nehmen.

Sehr vielen Helfern und Gönnern habe ich zu danken. Allen voran meinem unermüdlichen Mitarbeiter, dem Bildhauer Heinrich Wirsing. Mit sicherer Einfühlung in das Wesen der griechischen Architektur hat er seine zeichnerische Darstellungskunst und sein vielseitiges technisches Können selbstlos in den Dienst dieser Arbeit gestellt, bei der sich künstlerische und wissenschaftliche Gesichtspunkte so sehr durchdringen, daß es bei dem jahrelangen harmonischen Zusammenwirken unmöglich wäre, Wirsings geistigen Anteil im einzelnen festzustellen. Für alle technischen und architektonischen Darlegungen haben wir die gemeinsame Verantwortung. Weiter danke ich den Genossen des unvergleichlichen athenischen Sommers 1923, in erster Linie Karl Lehmann-Hartleben für seine ausdauernde Mitarbeit im Dionysostheater, Walther Wrede und Hans Möbius für ihre Beiträge, Wilhelm Dörpfeld und Ernst Buschor für vielerlei Anregung und Belehrung. In schönster Erinnerung steht uns Otto Walters Liebenswürdigkeit, der uns im selbstgesteuerten Wagen zu den Arbeitsstätten in Attika und durch alle Herrlichkeiten der einzigen Landschaft führte. Von seiten des deutschen Gesandten Baron von Schoen durften wir uns freundlichster Förderung unserer Ziele erfreuen.

Auch eines Toten drängt es mich hier zu gedenken, Otto Puchsteins. Die unerbittliche Logik und Klarheit seines architektonischen Denkens war mir oftmals Ermutigung und geistiges Stahlbad.

Die Geldbeschaffung für unsere Reisen wurde im Winter 1922/23 in Fluß gebracht durch eine vom Archäologischen Institut angeregte namhafte Bewilligung von seiten der Kulturpolitischen Abteilung des Auswärtigen Amtes unter ihrem Leiter Ministerialdirektor Heilbronn, der der archäologischen Forschung ein persönliches Verständnis entgegenbrachte. Zuschüsse kamen hinzu von der Notgemeinschaft der Deutschen Wissenschaft, der Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften an der Universität Würzburg, dem Bayerischen Ministerium für Unterricht und Kultus, das auch den nötigen Urlaub gewährte. Aber die zunehmende Geldentwertung erforderte weitere kräftige Hilfe. In reichstem Maße wurde sie uns zuteil von dem feinsinnigen Sammler und Humanisten, der als 18jähriger die Worte 'Opes adipiscendae ut dignis largiamur' für sein Ex-libris wählte und das an unzähligen Hilfsbedürftigen, voran den geistig arbeitenden, erfüllt hat, Dr. h. c. James Loeb auf Hochried bei Murnau. Zu dreien Malen hat seine Güte das Schifflein unserer Unternehmung flott gemacht: zu Beginn der griechischen Reise, inmitten unseres verlängerten

sizilischen Aufenthalts und beim Drucke der Tafeln dieser Abhandlung. Weitere Spenden kamen für Wirsings Mitarbeit hinzu aus seiner Vaterstadt Frankfurt a. M., zum Teil durch die freundliche Vermittlung G. Swarzenskis, von seiten der Herren Konsul K. Kotzenberg, Baron Robert von Hirsch, Dr. Fritz Flersheim, ferner aus Wirsings Wohnort Solln bei München von Herrn Dr. Alfred Pfaff. Bei der sizilischen Reise endlich und der Verarbeitung ihrer Ergebnisse unterstützten uns Herr Anastase A. Deirmendjoglu, der Förderer der Deutsch-Griechischen Gesellschaft in Hamburg, dem wir den Dank nur noch aufs Grab legen können, und zuletzt sehr wirksam Herr Kommerzienrat Wilhelm Ludowici, Jockgrimm-München, der verdiente Erforscher der römischen Sigillata, Ehrendoktor der Universität Würzburg.

Die lange Reihe von Behörden und Gönnern, an die wir uns zu wenden gezwungen waren, spiegelt die damalige Lage Deutschlands, mehr noch die ideale Gesinnung gegenüber der Wissenschaft, die sich auch inmitten unabsehbarer Schwierigkeiten bewährt hat. Um so wärmer und herzlicher ist unser Dank!

Ganz besonders endlich bin ich der Akademie verpflichtet für die Langmut, mit der sie den Druck der immer mehr anwachsenden Arbeit genehmigte. Wenn die zeichnerischen Vorlagen der Tafeln aus Sparsamkeitsgründen zum Teil stark verkleinert wurden, so hat doch, dank der überaus sorgfältigen Ausführung der Lichtdrucke durch J. B. Obernetters Graphische Kunstanstalt München, die Schärfe und Deutlichkeit nicht gelitten, wie man sich mit Hilfe der Lupe bei Entzifferung etwa kleinster Zahlen überzeugen kann. Dank zu sagen habe ich auch der Optischen Anstalt C. P. Goerz Berlin-Friedenau für die Spendung photographischer Platten und Films zu unseren Reisen, ebenso für Überlassung von Druckstöcken sowie für Reproduktionserlaubnisse der Verlagsanstalt Bruckmann, dem Verlag W. de Gruyter & Co. und der Weidmannschen Buchhandlung.

Würzburg, den 7. Oktober 1928.

Heinrich Bulle.

Inhalt.

Seite

Vorwort I

Inhalt VII. Verzeichnis der Tafeln VIII. Berichtigungen zu den Tafeln XI. Verzeichnis der Textabbildungen XI. Abkürzungen XII.

1. **Rhamnus** 1
2. **Ikaria** 4
3. **Die attischen Theater** außerhalb Athens. Von *Hans Möbius* . . . 6
4. **Thorikos** 9
5. **Das Dionysostheater zu Athen** 15
   - I. Das Phaidrosbema 16
   - II. Die Neronischen Fundamente 17
   - III. Felsbearbeitungen unter Skene und Orchestra 20
   - IV. Das hellenistische Proskenion. Unter Mitarbeit von *Karl Lehmann-Hartleben* 24
   - V. Die Skene II (gegen 420 v. C.) auf Brecciafundament 47
   - VI. Das ältere Stein-Holz-Theater (Skene I)
     - a) Der Abzugskanal. Von *Walther Wrede* 55
     - b) Steinerne Prohedrieschwelle. Von *K. Lehmann-Hartleben* 61
     - c) Die Skene I (nach 458 v. C.) und das ältere Sitzhaus 64
   - VII. Zeitbestimmung der Skenen I und II 70
   - VIII. Die alte Orchestra 75
   - IX. Epochen des Dionysostheaters 78
6. **Eretria** 81
   - I. Die alte Skene (Eretria I) 81
   - II. Das Proskeniontheater (Eretria II) 87
7. **Oiniadai** 91
8. **Megalopolis** 97
9. **Sparta** 108
10. **Segesta** 110
11. **Tyndaris** 131
12. **Syrakus** 153
13. **Pompeji**, Großes Theater 165
14. **Epidauros** 167
15. **Delos** 174
16. **Sikyon** 192
17. **Akrai** 199
18. **Piräus**, Zea-Theater 203
19. **Pompeji**, Kleines Theater 205
20. **Taormina** 206
21. **Zur Entwicklungsgeschichte der Bühnengebäude** 209

Vorformen 209. Lato 209. Thorikos 210. Entstehung der Orchestra 211. „Alte Orchestra" 212. Hintergrundsbildung 212. Thespis 220.

Die Aischylosbühne 222. Prometheus 223. Agatharch 224. Euripides' Orestes 225. Giebelabschluß 225. Terrakotta St. Angelo 225.

Seite

Klassische Paraskenientheater *der 2. H. des 5. Jhs.* Eretria I 226. Oiniadai I 230. Campanische Holzbühne 230. Skene II des Dionysostheaters 232.
Jüngerer Paraskenientypus. 1. Gruppe westlicher und mutterländischer Theater *des 4./3. Jhs.* Segesta 236. Die lykurgische Skenenfront 238. Spielmöglichkeiten 240. Epidauros 241. Sondergruppe *des 3. Jhs.* Pleuron 242. Thera 245. Babylon 246.
Flachwandtypus 247. 2. Gruppe mutterländischer Theater *des 3. Jhs.*, Eretria II, Sikyon, Elis 247. Mantinea, Orchomenos 248.
Flachwandskenen *des 3. Jhs.* im Osten. Delos 249. Priene 250. Assos, Ephesos 253. Skenenwandgliederung des Flachwandtypus *im 3. Jh.* 254.
Thyromatabühnen *des 2./1. Jhs.* Oropos 255. Oiniadai II, Ephesos II, Pergamon 256. Delphi 257. Tegea 259. Akrai 260.
Skenen mit Vollsäulenarchitektur, *späthellenistisch.* Magnesia a/M 261. Campanarelief 264. Thasos 265. Piräus, Athen IV 266.
Frührömische Theater. Termessos 267.
Vitruvs Theatertypen 270. Spielgesetze der jüngerhellenistischen Bühne 273. Die Thyromata 273. Die Periakten 286. Übersicht der Angaben bei Vitruv und Pollux 294.
Das Logeion (Proskenion) 297. I. Holzrahmenlogeion, Pfeilerproskenion 300. — II. Halbsäulenproskenion 300. — III. Vollsäulenproskenion 305.

22. **Bühnenbild und Raummalerei** 306
23. **Mimos und Festspiele** 332
Nachträge 338
Register. I. Theater 339. II. Architektur, Bühnentechnik, Malerei 345. III. Namen 351
Druckfehler und Verbesserungen 351

In Mappe: 47 Tafeln in Lichtdruck.

Verzeichnis der Tafeln.

Die Zahlen verweisen auf den Text.

1. **Rhamnus** Grundriß, Sesselschwelle S. 1.
Ikaria Grundriß 4.
Thorikos älterer und jüngerer Grundriß 9—14.
2. a) **Rhamnus** Theatron 1.
b) **Thorikos** Sitzhaus 13.
c) „ ältere und jüngere Ringmauer, Ost 13.
d) „ jüngere Ringmauer, Nordwest 13.
3.—10. **Dionysostheater zu Athen.**
3. Plan der Skene nach Dörpfeld-Reisch Tf. III 15/7. 32. 39. 44. 51/2. 55. 64/7.
4. Plan I. Alte Orchestra 76/7. 221.
„ II*). Älteres Sitzhaus und Skene I. 49. 52. 54/5. 64/6. 68/70. 226.
„ III*). Brecciafundament der Skene II und der Halle 20/3. 31/2. 39. 44. 47. 49. 50. 52. 54/5. 60. 64/5. — Phaidrosbema 16. 18/20.
5. Plan IV. Gräben und Wasserbecken im Fels 21/3. 49.
„ V. Hellenistisches Proskenion 24. 32. 40. 45. 47. 52. 54.
„ VI. Fundamente der Neronischen Bühne 18/9. 49. 53/4. 64. 76.

*) Vgl. Berichtigungen S. XI.

3—10. Dionysostheater.

6. Fig. 1 (Schnitt I). Querschnitt durch Bühnenhaus und Halle 16/7. 21/4. 40. 47. 54. 69.
„ 2. 3. Grabungsloch ε 20. 22. 60.
„ 4—6. Klotz T 26. 50.
„ 7. Grabungsloch π 66.
„ 8—11. Inschriftsteine 60/1. 68.
„ 12—14. Fußblock eines Drehkrahns 77. 79. 224.
„ 15—17. Geisonplatte, Poros 48.
„ 18—19. Fußblock eines Stützbalkens 78/9.

7. Entwässerungskanal unter Bühnenhaus und Halle.
Fig. 1 (Schnitt II). Längsschnitt 18. 24. 40. 54—61. 64. 68/9. 75.
„ 2. 3. Eingang von oben und vorn bei A—B, C—D 55/6. 59/60. 68/9.
„ 4. 5. Querschnitt bei E—F, G—H 57/8. 61.
„ 6. Decken-Unteransicht bei E—F 57/8.
„ 7. 8. Längsschnitt bei U^3 58—60.
„ 9. 10. Austritt bei N 32. 48. 55. 57. 64.
„ 11. Austritt bei U^3 56. 58.

8.*) Gebälk und Stylobat des Proskenions 24f. 30/1. 35/8. 40/1. 45/6. 120. 196.

9. Geisonplatte eines choreg. Monuments 43. Grundrißmöglichkeiten einer choreg. Lesche 45. West-Parodoswand, Rückseite 29. 30. 45/6. Tympanonblock 48. Marmorziegel 49.

10. Proskenion. a) Parodos-Westwand 18. 29. 45. — b) Gebälkstein IX. 35. 37/8. 45. — c) Stylobat, Fuge der Steine 34/35. 28. 45.

11—12. Eretria.

11. Ältestes Skenengebäude. Grundriß 81. 84. 88. 90.

12. A) Alte Skene von Osten 81. 82. 84. 88. 90. — B*) Strosis am Westparaskenion E 83. 85. — C) Westinnenecke der Skene 83/5.

13. Mastschuhe: Eretria 90. Megalopolis 107. — Windensteine: Pompeji Gr. Th. 166/7. 208.

14—16. Oiniadai.

14. Grundplan; Bauteile des Proskenions 91/95. 202. 230. 256. 258. 297. 301.

15. Herstellung des Proskenions 92. 94. 256.

16. Herstellungsversuch des Bühnengebäudes 94. 282.

17. c) d) **Sikyon** von Ost und Südwest 192.
a) b) **Megalopolis** von Ost und Südwest 97. 99. 100. 104.

18. „ Front der Skanothek 99. 107. — Schnitt durch die Rollbühne 103*).

19—32. Segesta.

19. Grundriß des Bühnengebäudes 52. 114/7. 120. 122. 128/9.

20. Dachaufsichten 127/8. Obergeschoß des Ostparaskenions im Grundriß 121. 124. Ecktriglyph E^2, Oberansicht 120. 125. Geisonsteine P des Obergeschosses, Draufsicht 125/6. Fassung R für Drehkran 124. 224. Grotte in der Parodosmauer 111/2.

21. Architekturglieder. S Decksteine der Parodosmauer 111. — T Keilsteine der Bogeneingänge 113. 117. — A—C Profile des Sockelgeschosses 113. 116/7. 121. 153. — Hauptgeschoß: D Halbsäulen 119/21, E Triglyphen 120, F Geison 120/1. 125,

*) Vgl. Berichtigungen S. XI.

19—32. Segesta.
G 1; 2*) Türleibungen 115. 121. 124. — G 3. Türgeison 115. 117. 121. — H Steinbrüstung an den Paraskenien 122.

22. Architekturglieder. Obergeschoß: I Basisstufe 122/4, K Halbsäulen 123/4, L Antenkapitell 123/4. M Pfeilerkapitell der Außenseite 123. 125. N Gurtgesimse des Hauptgeschosses außen 125. O, P Fries und Geison des Obergeschosses 125/7. 171. Q Giebelstücke 126/8. 226. R Fassung für Drehkrahn 124.
Solunt Dachgeison mit Regenrinne 126.

23.*) Wiederherstellung der Frontansicht 48. 103. 117/9. 121/4. 126. 128/9. 130. 156/8. 236.

24. Wiederherstellung in Querschnitt und Außenseite 103. 117. 119/22. 124/5. 128. 143. 171.

25. Wiederherstellung, perspektivische, 117/8. 121/2. 124. 128. 139. 327.

26. Ansicht a) gegen Westen; b) gegen Nordosten 111. 113/4.

27. a) b) Koilon: Ost- und Weststirnwand 111. 116/7. — c) d) Außenmauer: Südwesteingang; Westseite 111. 113.

28. a) Skenengebäude von Westen 114. 116. 128/30. — b) Jüngere Bühnenvorderwand, Westhälfte 119. c) d) Ostparaskenion 116/7. 119. 128. 130.

29. a) Westparodos von innen 116/7. 129. — b) Westparaskenion; Hyposkenionfronten 116. 128/9. — c) Innenflanke 116. 119. 130. — d) Hyposkenionrückwand 130.

30. a) Kanalgang unter Hyposkenion 114. 116. 130. — b) Kanalausstieg und römisches Bema 114. 128. — c) Säule, Türgewände 114. 121. — d) Orchestra 114. — e) Ostparaskenion, Treppe mit Tür 116. 119.

31. a) Außenwandpfeiler 123. 125. — b) Ante des Ostparaskenions 123. — c) Geison des Mittelgiebels 127. — d) Kranzgesims P des Obergeschosses 125/6.

32. c) Geison F, Hauptgeschoß 121. — d) Schranke 122. — e) Von einer Panstatuette 118. f) Inschriften am Ostparaskenion 130.
a) b) **Solunt** Gymnasion 121.

33—41. Tyndaris.

33. Grundriß der Orchestra 133/6. 138.

34. Grundriß der Skene 134/6. 138. 140. 156.

35.*) Schnitte der aufgehenden Mauern; Gebälke 141/5. 155. 171.

36. Bauglieder A—L 134. 140. 142/3. 147. 150.

37.*) Wiederherstellung der Skenenfront 121. 140. 142/7. 150. 171. 236.

38. Ansicht a) von West, b) von Ost 133/5. 138. 142/3.

39. a) Skene von hinten 140/1. — b) c) Naumachiewand 134. — d) Türsturz 134. 136. 142/3.

40. a) Westtüren der Conistra 135. — b) Westparaskenien 135. 139. — c) Mittelteil der Skene 134. 140. 142. — d) Osttür der Conistra 135/6.

41. a) Triglyphengebälk 142. 144. — b) Wandepistyl 144. — c) Halbsäule des Hauptgeschosses 142. — d) Pfeiler und Gesims des Obergeschosses 144.

42. Sikyon. Proskenion und Orchestrateil 193/8. Deckplatte des Tanks 193/4. Rampen 197. Hyponomos-Einstieg 194.
Epidauros Gesims des Sockelgeschosses 170/1.

43. Akrai. Grundriß 199. 200/1. Sitzreihen, Schnitt 200. Konsolsteine 202.

---

*) Vgl. Berichtigungen S. XI.

44. Akrai. a) von West; b) von Nordost 200. 202.
Taormina. c) von Ost, d) Bühne von Nord 135. 207/8.
45. „ Kanäle und Becken vor Skenenfront 160. 207/8.
46. „ b) c) Sitzinschriften 207.
Oiniadai. a) Proskeniongebälk mit Inschrift 92/3.
Pompeji, Kl. Th. d) e) Osteingang; Westende der Sitze 118. 205/6.
47. Syrakus.
Fig. 1. Schnitt durch Theater und Felsgelände 153/4.
„ 2. Grundriß der Bühne Hierons II 154/5. 157/9.
„ 3. Grundriß der Phlyakenbühne 155. 159/60. 162.
„ 4. Herstellung der Phlyakenbühne 161/2. 303.
„ 5. **Lato**, Agora 209.

Berichtigungen zu den Tafeln.

4. II. Die Sitzreihen hinter der Prohedrie sollten ebenfalls polygonal, nicht gerundet sein. (S. 70).
4. III. Am Westende des Hallenfundaments ist die Querteilung einzutragen; vgl. Tf. 3.
8. Die Innenmetopen der Proskenionflanken sind zwischen II/I normal, rechts von VII verkürzt zu zeichnen statt umgekehrt (S. 38, 1).
12. B. Statt S^3 lies δ^3 (S. 83).
18. r. Mitte. Die Holzskene ist auf Räder zu stellen. Die Decken des Logeions und der Distegia sind in die Innenräume fortzusetzen (S. 103, 1).
21. l. u. Der Stein neben G^1 ist die Oberseite von G^1, nicht der Stein G^2 (S. 121, Z. 19 v. u.).
23. l. u. Die Steinschwelle in der Logeiontür und die höhere Lage des Steinpfeilerproskenions sollten angegeben sein (S. 129, Z. 10 v. u.)
35. 37. Beim Hauptgeschoß ist unter den Halbsäulen eine Trittstufe einzufügen (S. 141/2. 143, Z. 3 v. u.).
37. Der Giebelmast ist über dem rechten (Ost-) statt über dem linken (West-) Paraskenion anzudeuten (S. 145, Z. 21).

Verzeichnis der Textabbildungen.

		Seite
1.	Dionysostheater, Westparaskenion	33
2.	„ Proskeniongebälk Stein VI	36
3.	„ „ „ VII	36
4.	„ Westecke des Koilon	67. 71. 77
4 a.	Unteritalische Paraskenienbühne auf campanischem Krater	231
4 b.	Larissa, Bühnenwand im Segestatypus	237
5.	Pleuron, Plan und drei Herstellungsmöglichkeiten	243/5. 264
6 a.	Magnesia a/M, Grundriß nach Puchstein	261/3
6 b.	„ Herstellung des Hauptgeschosses	262/3
7.	Termessos, Grundriß nach Fiechter	262/3. 268
8.	Campanarelief, Komödienszene	264/5
9.	Fresken von Boscoreale, Drei Prospekte	274/7. 327
10.	„ „ „ Hekatebezirk	276
11.	Pharmakeutria des Dioskuridesmosaiks	277/9. 314
12.	Grundriß des vorigen, ins Thyroma gesetzt	277/9. 285
13.	Komödienszene, Casa dei Dioscuri	280. 317

		Seite
14.	Bramarbas-Szene, Casa della grande fontana	280
15.	Straßenszene des Dioskuridesmosaiks	281/2
16.	Ikaros' Sturz, Wandgemälde	283. 285. 316
17.	Admet — Alkestis, Casa del poeta tragico	284/5
18.	Verwandlungsmaschinen (Periakten) in Thyromata eingezeichnet	289/90. 254.
19.	Theseus als Minotaurossieger, Haus des Rufus	308. 315
20.	Andromeda und Perseus. Casa dei Dioscuri	310/1
21.	Herakles und Nessos. Aus Pompeji	311/2
22.	Jason vor Pelias. Aus Pompeji	315
23.	Grabstele der Aphrodisia. Pagasae	317. 281
24.	„Achill erfährt den Tod des Patroklos." Aus Herculanum	318/9
25.	Peirithoos empfängt die Kentauren. Haus des Rufus	319/20
26.	Medea vor dem Kindermord. Aus Pompeji	322. 285. 320
27.	Grabstele der Hediste. Pagasae	325. 320
28.	Achill auf Skyros. Aus Pompeji	326/7
29.	Niobe. Marmortafel aus Pompeji	327/8
30.	Relief des Archelaos von Priene. London	337. 330
31.	Wiederherstellungsversuch der klassischen Skene mit dem Einzug des Agamemnon aus Aischylos' Orestie. Modell im Theatermuseum zu München	338

Abkürzungen.

AJA	= American Journal of Archeology.
AM	= Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts, Athenische Abteilung.
Bieber	= Margarete B., Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum. Berlin 1920.
BSA	= Annual of the British School at Athens.
D—R	= W. Dörpfeld und E. Reisch, Das griechische Theater. Athen 1896.
Fiechter	= Ernst F., Die baugeschichtliche Entwicklung des antiken Theaters. München 1914.
Frickenhaus	= August F., Die altgriechische Bühne. Straßburg 1917.
v. Gerkan	= Armin von G., Das Theater von Priene. München 1921.
HBr.	= Herrmann-Bruckmann, Denkmäler der Malerei des Altertums.
JdJ	= Jahrbuch des Deutschen Archaeologischen Instituts.
MZ	= Ernst Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen. 3 Bände. München 1923.
A. Müller BA	= Lehrbuch der griechischen Bühnenaltertümer 1886. (K. F. Hermanns Lehrb. der Griech. Antiquitäten III. 2.)
Puchstein	= Otto P., Die griechische Bühne. Berlin 1901.
RE	= Pauly-Wissowa-Kroll, Realenzyklopädie der Class. Altertumswissenschaft.
RM	= Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts, Römische Abteilung.
RP	= Sal. Reinach, Répertoire de peintures grecques et romaines. Paris 1922.

1. Rhamnus.

Tafel 1. 2.

Erster Bericht über die Platzanlage, welche inschriftlich als *θέατρον* bezeichnet wird, von Lolling AM 1879, 4, 277. Ausgrabungen von Philios (1879) und Stais (Prakt. 1880, 62—68; 1890, 27—30; 1891, 13—18; 1892, 29—31. Vgl. AM 1891, 364. Allgemeine Schilderung der Örtlichkeit bei Milchhöfer, Karten von Attika (1890) Heft IX 4 fg; Frazer, Pausanias vol. II 449 fg u. anderen. Phot. Inst. Rham. 13 = **Tf. 2a**. — Pläne sind nicht vorhanden. Eine ungefähre Planskizze der Burgfestung bei Schneider Berl. Phil. Wochschr. 1884, 136. Die Skizze **Tf. 1** r. u., am 15. VII. 23 von mir aufgenommen, ist von Orlandos nachgeprüft und in Einzelheiten berichtigt worden, wofür ich ihm zu lebhaftem Danke verpflichtet bin.

Die kleine Akropolis des attischen Demos Rhamnus erhebt sich als einzelner Felskegel unmittelbar über das Meer empor, mit wundervoller Aussicht auf den Euripos und die Berge von Euböa. Im Süden, auf der Landseite, ist sie durch einen Sattel mit dem höheren Bergkamm verbunden, auf welchem das berühmte Heiligtum der Nemesis liegt, das einst das Kultbild des Agorakritos barg. Rhamnus war eine der kleinen attischen Grenzfestungen wie Phyle, Aphidna, Sunion. Überliefert ist, daß es seit 346 v. C. stark befestigt war (Demosth. Kranzrede 38). Die Mauer jedoch, welche die kleine oberste Kuppe umgibt, ist streckenweise von fast kyklopischer Bauart und reicht mindestens ins 6. Jh. hinauf; ihre jüngeren Teile sowie die untere Hauptmauer des Ortes samt Tor und Türmen, endlich die inneren Terassenmauern scheinen einer einheitlichen Anlage des 4. Jhs. v. C. anzugehören (Milchhöfer a. O. 4).

Das Ausgangstor der obersten Kuppe öffnet sich nach Süden auf einen sanften Hang, der unten in einen ebenen Platz von etwa 15 m Breite übergeht (**Tf. 1**; **2a**). Dieser wird südlich in etwa 20 m Abstand von dem Hang durch eine Terassenmauer abgeschlossen. Dem Fuß des Hanges entlang liegen in einer Zeile nebeneinander zwei Schwellen aus einheimischem Marmor, von denen die schmalere westliche (H. 38 cm) sechs Einlaßschlitze für Stelen hat. An der anderen (**Tf. 1** r. ganz unten) sind die beiden letzten Platten von unregelmäßigen Abmessungen und ohne Lagerspur, also deutlich eine spätere Verlängerung. Die drei westlichen Blöcke (L. 4,80; Br. 0,95 m), die mit einer geglätteten Euthynteriakante von 15 cm Höhe im Boden liegen, sind durch H-Klammern verbunden und haben Lagerspuren (Rauhung, Stemmlöcher, an den Enden je ein rechteckiges Dübelloch mit Gußkanal), während hinten und seitlich schmale glatte Ränder, vorn eine Auftrittfläche von 30 cm Breite frei lagen. Auf dieser Schwelle standen die steinernen Sessel mit der Weihung eines Priesters des Heros Archegetes an Dionysos (J. G. II 1191), von denen drei erhalten sind. Der früher noch vorhandene vierte (**Tf. 2a**) mit dem Wort Archegetes

hatte nach Lolling (285, 2; 284) an seiner linken Flanke Ansichtsfläche und auf der Unterseite ein Dübelloch, stand also als letzter rechts (östlich) auf der Stufe; einen weiteren Sessel mit abgewitterter Inschriftfläche sah Lolling (286) noch im Gestrüpp liegen. Die drei erhaltenen haben beiderseitig Stoßflächen; der mit dem Wort Dionysos hat 68 cm, die beiden anderen 64 cm Breite. Da auf der Trittstufe die Stemmlöcher in Abständen von 66, 60 und 68 cm stehen (an zwei Stellen sind keine), so ergibt sich, daß 7 Sessel aufgestellt waren, davon etwa 3 zu 68, 3 zu 64, 1 zu 66 cm Breite = 462 cm, d. i. die Länge des Bathrons von 480 cm weniger 2 × 9 cm Randbreite. Die Weihnng ergänzt sich danach: [*ὁ δεῖνα* | *τοῦ δεῖνα* | *Ραμνούσιος*] | *ἀνέθηκεν* | *Διονύσῳ* | *ἱερεὺς ἥρω* | *ἀρχηγέτου*. Darunter stehen in einer zweiten Zeile die Belobigungen. Da die beiden Verlängerungsplatten ohne Lagerspuren sind, wird man diese mit drei hölzernen Sesseln bestellt denken. — Ferner verzeichnen Lolling (286) und Philios (Pr. 1881, 63) noch eine lange Platte (L. 1,25; H. 0,39; D. 0,39 m), die vorn und oben geglättet, hinten rauh, beiderseitlich mit Stoßfläche versehen, aber ohne Dübelspur war. Unter der Vorderkante stand mit ähnlichen Buchstabenformen wie an den Sesseln: „Xenokrates, Xenokrates' Sohn, der Rhamnusier". Da diese Stufe nach Form und Bearbeitung nicht von einer Basis sein kann, so setzte sie offenbar die Sesselschwelle nachträglich nach Westen fort, wo Philios sie fand. Wegen der Schmalheit der Platte mußten die beiden dem Xenokrates gehörigen Holzsessel hinten auf Erde stehen wie die der vorletzten Ostplatte. Bis zu den Stelenbasen blieb dann noch eine Lücke von 55 cm, die mit einem weiteren Stelenblock zu füllen ist, da der letzte erhaltene an seiner Ostseite Anschlußfläche hat. Die Sitze bildeten also mitsamt den Stelen schließlich eine geschlossene Front.

Hinter dieser steigt das Gelände in einer sanften Böschung auf 11 m Länge um 2,5 m bis zur oberen Burgmauer an. Da diese Fläche aus gewachsenem Fels ohne erkennbare Lagerspuren besteht, so ist nicht wahrscheinlich, daß hier hölzerne Sitzreihen aufgestellt waren, die auch den Verkehr aus dem oberen Tor zu gewöhnlichen Zeiten sehr behindert hätten. Außer den Throninhabern mußten also die Zuschauer wohl stehen und die Stelen neben den Sesseln erfüllten zugleich den Zweck einer Schranke, die ungebührliches Vordrängen verhinderte.

Der ebene Platz vor den Sesseln ist östlich jetzt durch eine einstufige Statuenbasis (90 : 90 cm) mit Einlaß für eine Gewandstatue begrenzt, die aber wahrscheinlich nicht mehr genau am Ort liegt. Den Sesseln gegenüber findet sich in etwa 6,50 m Abstand eine noch 50 cm hohe Anschüttung, die mit kleinen Bruchsteinen und vielen Scherben durchsetzt ist, möglicherweise der Rest eines aufgemauerten Altars, wie ein ähnlicher, noch mit Teilen der äußeren Plattenwand, sich im Gymnasion (s. u.) befindet. Hinter ihm ist das Stück einer Bruchsteinmauer (Br. 50 cm). In 6,20 m Abstand läuft ihr eine gleichartige parallel, an deren Innenseite durch vortretende Euthynteriaplatten noch die Fußbodenhöhe erkennbar ist, die um schätzungsweise 1 m tiefer liegt als die Sesselstufe. Es scheint also, daß der Platz südlich durch ein langgestrecktes Gebäude begrenzt war, das aber wegen seiner unverhältnismäßigen Größe, sowie nach der Tiefe seiner Lage und bei dem großen Abstand von den Sesseln (11,40 m) kaum ein Bühnengebäude gewesen sein kann. Ich möchte das Buleuterion des Ortes darin vermuten. Auch Milchhöfer (a. O. 5) bezeichnet den Platz als die „Agora des Demos, den Mittelpunkt des öffentlichen Lebens," wo die Urkunden und Ehrenstatuen aufgestellt, die Volksversammlungen abgehalten, die Chöre

getanzt und schließlich auch szenische Spiele veranstaltet wurden. Das ganze war, wie die Sesselinschrift zeigt, dem Dionysos heilig. — An Dionysos Lenaios richtet sich auch die Weihung eines Kallisthenes (Prakt. 1891, 16), die auf einem von mir nicht gesehenen, wohl nach Athen verbrachten Gebälkstück steht. Dieses möchte ich vermutungsweise in Verbindung bringen mit dem großen Fundament aus unregelmäßigen Hausteinen, das auf halber Höhe des Abhangs den Platz hinter den Stelen westlich begrenzt und nach seinen Maßen (2,20 : 2,80 m) — da eine Kolossalskulptur in dieser bescheidenen Umgebung ausgeschlossen scheint — kaum etwas anderes als ein Tempelchen getragen haben kann. Wenn Stais die Kallisthenesinschrift richtig „nach 292 v. C." angesetzt hat, so wäre dieser Dionysosnaiskos, wie auch die Lage anzeigt, eine jüngere Zutat, während der eigentliche Kult am Altar haftete. Ein anderer kleiner Dionysostempel scheint weiter abwärts gelegen zu haben (Pr. 1891, 15). Die Sessel, die in ihrer Form mit den bekannten aus dem Nemesisheiligtum übereinstimmen (Abg. Uned. Antiqu. of Attika publ. by the society of Dilett. chap. VII, Tf. 5. — JG II 1570/71) wird man nach den Schriftformen, nach dem Klammertypus und der sorgfältigen Arbeit der Trittstufe ins 4. Jh. v. C. setzen, eine Blütezeit von Rhamnus.

Wir gewinnen somit ein hübsches Bild, wie der kleine Demos anscheinend im Verlauf des 4. Jhs. mit den einfachsten Mitteln seinen Staats- und Festraum gestaltete: ein schöner Platz mit dem Blick auf das höher gelegene Nemesisheiligtum wird als Bezirk des Dionysos geebnet und mit einem Altar besetzt; südlich wird ein schlichter Bau vermutlich als Buleuterion darangelegt und nördlich wird der Abhang bis zur oberen Ringmauer hinauf gleichmäßig abgeschrägt, als Standplatz für das den Opfern, Chören und Staatsverhandlungen anwohnende Volk. Nur Priester und Beamte erhalten am Fuße des Hanges Ehrensessel, daneben werden die wichtigsten Urkunden aufgestellt. Später wurde, vielleicht von dem als Phylarch, Hipparch und Strategen bewährten, mit 5 Kränzen geehrten Kallisthenes eine Dionysoskapelle hinzugestiftet und ringsum häufen sich Ehrenstatuen und Weihgeschenke, von denen die Ausgräber viele Reste fanden (Pr. 1891, 16). Durch eine genauere Untersuchung und Aufnahme, die wir von Orlandos erhoffen dürfen, wird dies Bild noch sicherer gezeichnet und durch Verarbeitung der zahlreichen Skulptur- und Inschriftreste anmutig belebt werden können. —

Theatergeschichtlich ist wichtig, daß man diesen Ort als θέατρον bezeichnete,[1]) wie durch eine in der Nähe verbaut gefundene Inschrift mit dem Psephisma einer Kranzverleihung an einen Dikaiarchos bezeugt wird, die „im Theater" aufgestellt werden sollte (στῆσαι ἐν τῷ [θ]εάτρ[ῳ. Pr. 1891, 16). Da nirgend anderswo eine Spur oder nach den Geländeverhältnissen auch nur die Möglichkeit eines Theaters im gewöhnlichen Sinne vorhanden ist, so bleibt kein Zweifel, daß diese Stele neben der Sesselreihe oder sonst in der Nähe aufgestellt war. Der Stein war in einem Gebäude nordwestlich von dem Sesselplatz unterhalb der oberen Ringmauer wiederverwendet, das ursprünglich einen großen Hof enthielt, in welchen später kleinere Räume eingebaut sind. Nach der Inschrift einer wenig oberhalb gefundenen Hermesbasis, in der ein Theophanes seine Kranzverleihung durch

[1]) Ebenso heißt im Amphiaraeion von Oropos der mit ovalen Schaustufen umgebene Platz um den Altar (2. H. des 4. Jhs. v. C.). JG VII 4255. Versakis A. M. 33, 1908, 270. Plan Prakt. 1884 Tf. E; Dürrbach, de Oropo (Paris 1890) Tf. II. — Vgl. D—R 281; Flickinger Greek Theater[3] 60, 1; 341.

die Epheben unter den Archonten der Jahre 333—331 v. C. verewigt (Pr. 1891, 15), hat Stais das Gebäude glaubhaft als Gymnasion erklärt. Es stellt den einfachsten Typus eines solchen dar und fügt sich in seiner architektonischen Schmucklosigkeit gut in das Bild dieses bescheidenen Landstädtchens.

Daß aber in dem Theatron auch szenische Aufführungen stattfanden, lehren zwei Inschriften. Der Rhamnusier Megakles, der zu Beginn des 3. Jh. v. C. durch seinen Landsmann Chairestratos die große Themisstatue in den Nemesistempel machen ließ, rühmt sich in der Weihinschrift, daß er als Gymnasiarch mit den Knaben und Männern, als Chorege aber mit den Komöden gesiegt habe (Ephim. 1891, 50. JG II 5, 1233 c. Athen Nat. Mus. 231). Die Zusammenstellung mit den auf jeden Fall örtlichen lyrischen Siegen läßt m. E. keinen Zweifel, dass auch der choregische Sieg nicht auf die städtischen Spiele zu beziehen ist, da Megakles diesen wichtigen Umstand sicher ausdrücklich erwähnt hätte (vgl. aber Möbius u. S. 6). Ferner hat Leake (Travels in Northern Greece II 435. Vgl. JG II 1278. Lolling 286, 2) in der Nähe des Theaterplatzes eine Inschrift verzeichnet, von deren zwei Zeilen noch . .] *Ραμνούσιος* und [*χορηγῶν*] *κωμῳδοῖς* erhalten ist. Nach Leakes Skizze war es eine rechteckige, vorn eingeschweifte Platte, also die Basisstufe oder Abdeckung eines exedraartig gekrümmten Statuenpostaments. Dass auch tragische Spiele stattfanden, erscheint trotz der Primitivität des Theaterplatzes nach der Analogie von Ikaria denkbar. Es wird ein jeweils aufgeschlagenes Holzgerüst genügt haben, das, wenn der Schutthaufen in der Mitte wirklich einen Altar enthält, vor diesem gestanden haben könnte. Möglich wäre immerhin auch, daß die Wand des Buleuterions den Spielhintergrund bildete, an welcher Kulissen und Versatzstücke angebracht wurden. Rhamnus lehrt uns also eine in ländlichen Verhältnissen bewahrte einfachste Form eines Spielplatzes kennen, eine Urform, wie sie schon Thespis vorgefunden haben mag. Es ist hübsch, daß wir gerade in seiner Heimat ein zweites Beispiel dieser Art besitzen.

2. Ikaria.

Tafel 1.

Am Nordfuß des Pentelikon liegt mit dem Blick auf die Ebene von Marathon, auf das Meer und Euböa jener kleine Dionysosbezirk, wo Ikarios zuerst den Gott aufgenommen haben soll und der die Anfänge des Thespis gesehen hat, noch heute mit seiner dichten Bewaldung ein Ort von höchster poetischer Stimmung. Die amerikanischen Ausgrabungen von 1888—89 (Buck, mit Zusätzen von Merriam, im AJA IV, 1888, 421; V, 1889, 9 fg.; 154 fg.; 304 fg.; 461 fg.; Tf. 1; 3—5; 11; 13; wiederabgedruckt Papers of the Amer. School at Athens V, 1886—90, 43 fg.) haben neben vielen Weihungen an Dionysos und einem hocharchaischen Sitzbild des Gottes das überraschende Ergebnis gebracht, daß der einzige vorhandene Tempel dem Apollon geweiht war als „Pythion der Ikarier“, wie die Inschrift auf seiner Schwelle verkündigt, also wohl ein Orakeltempel (AJA V, 1889, 174 Fig. 27). Neben ihm auf einem größeren Platz, der von drei einfachen Gebäuden umgrenzt ist, stehen Statuenbasen oder Altäre, sowie ein choregisches Monu-

ment in Apsidenform (a. O. Plan I). Vor dem Tempel (**Tf. 1** r. o.) liegt schräg gestellt in 4 m Abstand ein großes Fundament **J**, das sich mit der Schmalseite an die Mauer **L** anlegt, die nebst der dahinter liegenden älteren **M** wohl Stützmauern für das dahinter ansteigende, jetzt zum Teil abgeschwemmte Gelände waren. Die Front des Fundaments **J** ist vom Tempel abgewandt und genau nach Osten gerichtet. Wenn darauf, wie die Ausgräber glaubhaft annehmen, ein Altar stand, so kann er seiner Richtung nach kaum zum Pythion gehört haben, für das die Opfertrapezai **i—k, v—w** im Inneren genügend erscheinen, sondern wird dem Dionysos zu geben sein. Der Altar flankiert den Platz, den wir nach dem Vorbild von Rhamnus als Theater bezeichnen dürfen. Genau wie dort steht an einem ebenen rechteckigen Raume die Sesselreihe **K**, fünf ziemlich grob aus großen Blöcken herausgearbeitete Sitze, zweimal je zwei aus einem Stein (AJA 1889, 176, Fig. 28; Tf. 4). Wieder schließt sich an diese Sitze eine Verlängerung an, die Schwelle **N**, die vermutlich ebenfalls Stelen getragen hat. Hinter dieser Linie ist der gleichmäßig bis zu ziemlicher Höhe ansteigende Standplatz der Zuschauer. Gegenüber liegt die Terrassenmauer **O**, jenseits davon ist das Gelände erheblich tiefer. An die Mauer lehnt sich ungefähr in der Mitte ein tischartiger Aufbau an (die Platte **g** lag auf **e—f**). Am Ende der Terrassenmauer setzen stumpfwinklig zwei Arme an, deren Verlängerungen ungefähr den Raum von dem Ende der Schranke **N** bis zu der Außenecke des Altars **J** umfassen, sodaß dieser deutlich mit zu der Platzanlage gehört. Daß **O** nicht genau parallel zu **K—N** verläuft, wird durch das Gelände bedingt sein. Der so entstehende Platz hat in der Mitte eine Tiefe von rund 8 m, seine größte Länge ist 19, die des geraden Teils der Rückmauer 12,50 m. Wenn die Mauer **O** bis zu einer bestimmten Höhe geführt war, so konnte sie eine Hintergrundsleinwand tragen und auch bescheidenen Vorbauten aus Holz Anlehnung bieten. Der tischartige Auftritt an der Außenseite war aber kaum für einen bühnentechnischen Zweck bestimmt, sondern ist wohl eine Opfertrapeza wie die im Pythion (**i—k, v—w**). Die reiche Inszenierung der städtischen Bühne konnte auf diesem kleinen Platz nur mit Beschränkung auf das einfachste nachgeahmt werden. Gegenüber dieser Ärmlichkeit erstaunt es, daß für Ikaria gerade die Aufführung von Tragödien mehrfach bezeugt ist, so schon durch das große Dekret aus der zweiten Hälfte des 5. Jhs., das die Choregie auf das umständlichste regelt (u. S. 6, 3). In diese Zeit könnte auch die Ausgestaltung des Spielplatzes fallen. Für die choregischen Weihinschriften des 4. Jhs. sehe ich wie auch Reisch (RE III 2419, 35) keinen Anlaß, sie mit V. Schoeffer (RE V 24, 22) auf städtische Spiele zu beziehen, wozu jedoch auch Möbius neigt (u. S. 6, 3; 4). Konnte aber ein ikarischer Weinbauer überhaupt reich und vornehm genug sein, eine städtische Choregie zu bestreiten? Der einzige Fall, wo sich ein Weihgeschenk zweier choregischer Sieger im Staatsagon außerhalb Athens zu finden scheint, liegt erheblich anders, denn es handelt sich dabei um das nahe und hochbedeutsame Eleusis (RE V 24, 22; u. S. 7, b), von wo die Stifter gebürtig waren.

Ähnlich bescheiden wie in Ikaria und Rhamnus werden wir uns die Mehrzahl der ländlichen Theater Attikas vorzustellen haben. Dennoch darf ihre Bedeutung nicht unterschätzt werden, denn aller Wahrscheinlichkeit nach waren sie es, die durch häufige Wiederholung früherer Stücke die Vertrautheit mit den älteren Dichtern lebendig erhielten, wie sie uns in Aristophanes Fröschen so überraschend entgegentritt (A. Müller B. A. 327). In

der nachfolgenden Zusammenstellung, die ich Hans Möbius verdanke [Zusätze von mir in eckigen Klammern], fällt besonders auf, wie sehr die choregischen Inschriften aus dem 4. Jh. vorwiegen, welches wir danach als eine besondere Blütezeit der ländlichen Dramatik ansehen dürfen.

3. Die attischen Theater ausserhalb Athens.

Von *Hans Möbius.*

Frühere Zusammenstellungen bei Boeckh, Vom Unterschied der attischen Lenäen u. s. w. Cap. 11 = Kl. Schr. V 95 fg. Haussoullier, La vie municipale en Attique 164 fg. und bei Daremberg-Saglio II, p. 88 Note 316. Mommsen, Feste der Stadt Athen 350 fg. A. Müller, Bühnenaltert. 106; 318; 327. v. Schoeffer RE s. v. *Δῆμοι*, V 23.

I. In Ruinen erhaltene Theater.

1. Piräus. a. „*Τὸ πρὸς τῇ Μουνυχίᾳ Διονυσιακὸν θέατρον*“ (Judeich, Topogr. von Athen 397). Dort trat Euripides mit neuen Dramen auf (Aelian V. H. II 13). Während der Revolution gegen die Vierhundert versammelten sich dort die Hopliten zu einer Beratung (Thuk. VIII 93, wo sich die obige Bezeichnung findet). Auch Lysias (XIII 32 und 55) spricht von einer *ἐκκλησία Μουνυχίασιν ἐν τῷ θεάτρῳ*. Es wird etwa um 360 v. C. unter Vermittlung eines gewissen Theaios an vier Unternehmer verpachtet (JG II 573 + Wilhelm, Urkunden dram. Auff. in Athen 235 fg. = Dittenberger Syll.[3] No. 915). Die Feier der Dionysien und Ernennung der Choregen ist Pflicht des Demarchen (Arist. Ath. Pol. 54, 8). Aufführungen von Komödien und Tragödien bezeugt das Psephisma bei Dem. XXI p. 517. In der ersten Hälfte des 3. Jhs. wird dem Kallidamas die Proedrie verliehen und sein Kranz beim tragischen Agon ausgerufen (JG II 589 = JG II[2] 1214 = Sylloge[3] No. 912). Auf dieses Theater bezieht sich wohl in einer nach Pompeius Magnus datierten Inschrift (Ephim. 1884 169/70 Z. 44) „*ψιλὸν τὸ ἀνειμένον τῷ ἀρχαίῳ θεάτρῳ.*“

b. Das Theater am Zea-Hafen (vgl. u. Abschnitt **18**). In seiner Nähe wurde die in die Mitte des 2. Jhs. v. C. zu datierende Inschrift JG II 984 gefunden, welche die Beiträge für eine *κατασκευὴ τοῦ θεάτρου* verzeichnet.

2. Thorikos (u. S. 9).

3. Ikaria (o. S. 4). Ein sehr verstümmeltes Demendekret aus der 2. H. des 5. Jhs., das die Aufführung von Tragödien bezeugt, regelte die Verpflichtungen der Choregen, besonders die *ἀντίδοσις* (JG I Suppl. p. 134 No. 5a = JG I[2] 186/7). Vor der Mitte des 4. Jhs. Bekränzung eines Demarchen wegen richtiger Abhaltung des Festes und des Agons, und Bekränzung zweier Choregen (JG II 572c = JG II[2] 1178). Der Sinn des Agons ist nicht recht einzusehen, da hier wie in Aixone (No. 6) beide Choregen belobt werden. Von drei choregischen Weihinschriften aus dem 4. Jh. beziehen sich zwei (JG II 1282b und 1285b) auf tragische Aufführungen, die dritte (JG II 1281b), wenn die Identifikation des dort genannten Nikostratos mit dem Sohn des Aristophanes richtig ist, auf Komödien (Wilhelm, Urkunden 133). Leider läßt sich nicht sicher erkennen, ob diese Siege an den städtischen oder, wie der erste Herausgeber Buck als selbstverständlich annahm, an den ländlichen Dionysien errungen worden sind.

4. Rhamnus (o. S. 1; 4). Komödien werden erwähnt in der Inschrift JG II 1278 und der des Megakles an der Nemesisbasis JG II 1233c. Auch diese privaten Weihungen von Choregen lassen wie solche von anderen Orten (No. 3; 11; 13) dem Zweifel Raum, ob sie auf die städtischen oder die ländlichen Dionysien zu beziehen sind.

4a. Oropos (Bieber 21 No. 4).

II. Inschriftlich oder literarisch überlieferte Theater.

5. Eleusis. Schon die Ausdrucksweise der Inschriften muß jeden Unbefangenen darauf führen, daß in Eleusis zwei Theater bestanden haben, obwohl keinerlei Spuren davon vorhanden sind (Rubensohn, Mysterienheiligt. 122). Nun erfahren wir aber auch von zwei ganz verschiedenen Festen, an denen in Eleusis musische Agone stattfanden. Es waren einerseits die trieterischen, bezw. penteterischen Eleusinien, das der Demeter und Persephone gefeierte Staatsfest, andererseits die jährlich vom Demos abgehaltenen ländlichen Dionysien, an denen allerdings auch Demeter und Kore beteiligt waren. Wir unterscheiden also:

a. „*Τὸ θέατρον τὸ ἐπὶ τοῦ σταδίου.*" So nennt es eine Inschrift des Jahres 288 (JG II 1054d = Sylloge³ 970), die bestimmt, daß die beim Bau einer Halle an der Südmauer des Peribolos herausgegrabene Erde ins Theater gebracht werden soll, [wohl zur Anschüttung im Sitzhause]. Man wird daher mit Dittenberger auch Z. 45 des großen Rechenschaftsberichtes JG II 834b (= Sylloge² 587) auf dieses Theater beziehen. Dort wird es schon im Jahre 329/8 als Ablagerungsort für Ziegel und Erde erwähnt, die von einem eingestürzten alten Turm fortgeschafft waren [und die wohl zu einer früheren Vergrößerung des Koilon oder zur ersten Anlage dienten]. Musische Agone bei den Eleusinien bezeugen Z. 258 und 260 derselben Inschrift. [Die Benennung *τὸ ἐπὶ τοῦ σταδίου* läßt vermuten, daß das Theater am Kopfende des Stadions oder neben ihm lag, ähnlich wie in Aizanoi und Orange (Bieber Ab. 69; S. 67).]

b. „*Τὸ θέατρον τῶν Ἐλευσινίων*", so bezeichnet in einem Ehrendekret des Demos für einen Thebaner, dem die Proedrie gewährt wird (JG II 574 = JG II² 1185). Sieben weitere Inschriften aus dem 4. Jh. (JG II 574b—574h = JG II² 1186—1194) sind ähnlichen Inhalts. Der Thebaner Damasias, der einen Knaben- und Männerchor gestellt (JG II 574b = Sylloge³ 1094), der Stratege Derkylos, der für die Erziehung der Kinder gesorgt (JG II 574c = Sylloge³ 956), Smikythion, der als Offizier der Grenzwache eine genügende Besatzung nach Eleusis kommandiert (JG II 574g), der Bürgermeister Euthydemos, der sein Amt gut verwaltet hat (JG II 574h), sie alle erhalten die Proedrie, für die also viel Raum gewesen sein muß, und ihr Kranz wird beim tragischen Agon ausgerufen. — Die Weihinschrift zweier Choregen aus Eleusis, die mit einer Komödie des Aristophanes und einer Tragödie des Sophokles, wahrscheinlich des jüngeren, gesiegt hatten (JG II 1280b = Sylloge³ 1083), bezieht sich wohl sicher auf die städtischen Dionysien.

6. Aixone. Ausgrabungen der Trümmer eines Theaters und darauf bezüglicher Psephismen bezeugt Arch. Ztg. 1865 Anz. 4* Anm. 6. „Die dort noch vorhandene Ruine des Theaters", die Lolling AM IV 1879 194 nennt, hat schon Milchhöfer (Text z. Karten v. Attika III 18) nicht mehr finden können. Später behauptete er freilich, sie liege zu Tage (RE VI 1157), aber neuere Nachforschungen von Keramopullos, Wrede und mir ver-

liefen bisher ergebnislos. Aus dem letzten Drittel des 4. Jhs. stammen mehrere Inschriften, die im Theater aufgestellt waren. Philoktemon beantragte in den Jahren 326/5 (JG II 579 = JG II² 1198), sowie 317/6 (JG II 584b = JG II² 1200) die Bekränzung der zwei Choregen des laufenden Jahres. Die Ausdrucksweise macht dabei, wie schon Haussoullier a. O. 169 empfand, durchaus den Eindruck, als ob zwischen den Choregen kein Agon stattgefunden habe. Auch in einer Ehreninschrift für zwei verdiente Mitbürger 313/2 (JG II 585 = JG II² 1202) ist nur von Komödien, nicht von einem Agon die Rede. Verleihung der Proedrie bezeugt die etwa 330 v. C. abgefaßte Inschrift JG II 584d (= JG II² 1197).

7. Acharnai. Das Demendekret JG II 587b = JG II² 1206 aus dem 4. Jh. bestimmt, daß 20 Drachmen von dem durch das Theater einkommenden Gelde zu einem Opfer verwendet werden sollen. Wenn das Theater weniger einbringt (so nach einer Konjektur von Wilamowitz), soll das Geld aus der Gemeindekasse gezahlt werden. Da die Stele im Heiligtum der Artemis Hippia aufgestellt war, wird es sich um ein Opfer an diese Göttin handeln. In Menidi ist die choregische Weihinschrift JG II 1283 gefunden, die einen Sieg mit einem Chor und Komöden verzeichnet.

8. Myrrhinus. Verleihung der Proedrie in einem Dekret aus dem 4. Jh. (JG II 575 = JG II² 1182) *ἐν ταῖς θέ]αις πάσαις αἷς πο[ιο]ῦσι Μυῤῥινούσιοι.* Die Dionysien werden nach dem 19. Posideon gefeiert, die Sorge für sie lag dem Demarchen ob (JG II 578 = JG II² 1183. Vgl. Wilhelm, Urk. 239).

9. Salamis. Die Dionysien wurden vom salaminischen Archon veranstaltet, der auch die Choregen ernannte (Arist. Ath. Polit. 54, 8). Die Choregeninschrift JG II 1248 aus dem 4. Jh. steht an der Basis eines Dreifußes, der für den Sieg mit einem Knabenchor geweiht war. Im Jahre 131/30 wird der Kranz eines Gymnasiarchen beim tragischen Agon ausgerufen (JG II 594 = JG II² 1227 = Sylloge³ 691), im Jahre 119/8 ein Kosmet der Epheben in gleicher Weise geehrt (JG II 469 = JG II² 1008 Z. 82), ebenso 106/5 die Epheben und ihr Kosmet in der Inschrift JG II 470 = JG II² 1011 Z. 58, wo ergänzt wird: *τραγωδῶν τ[ῷ καινῷ ἀγ]ῶνι.* Diese Klerucheninschriften unterscheiden sich also von allen Demenbeschlüssen dadurch, daß sie beträchtlich später sind als das 4. Jh.

10. Kollytos. Die Lokalisierung dieses städtischen Demos ist noch nicht gelungen (RE s. v. Kollytos), er wird im Norden oder Westen der Akropolis angesetzt. An den ländlichen Dionysien wurden Komödien aufgeführt, bei denen einmal auch der Schauspieler Parmenon auftrat (Aeschin. I 157). Im „Oinomaos" des Sophokles gab Aischines die Titelrolle (Dem. XVIII p. 288), hatte dabei aber das Mißgeschick, schmählich hinzufallen, wie Demochares zu erzählen wußte (Vita Aeschin. rhet. 7). Daß die Tritagonisten von den ersten Schauspielern besoldet wurden, erfahren wir aus Dem. XVIII p. 314. Da die dort erwähnten Obstdiebstähle nicht zur Jahreszeit der ländlichen Dionysien passen, hat man entweder mit Mommsen (a. O. 351, 8) anzunehmen, daß die Schauspieler sich längere Zeit vor dem Fest in der Gegend herumtrieben, oder daß auch zu anderen Gelegenheiten Aufführungen stattfanden.

III. Unsicher bezeugte Theater.

11. Anagyrus. Bei Vari wurde ein Demendekret des 4. Jh. gefunden, in dem nach der wahrscheinlichen Ergänzung die Proedrie bei einem Agon verliehen wird (JG II 576 = JG II² 1210), sowie eine Choregeninschrift (JG II 1285) gleichfalls aus dem 4. Jh., bei

der es wieder zweifelhaft bleibt, ob sie auf die ländlichen oder die städtischen Dionysien zu beziehen ist.

12. Kephale. Nördlich von Keratea glaubte Wheler (Travels 448) noch die Ruine eines Theaters zu erkennen.

13. Aigilia. Aus Kalyvia-Kuvara stammt die choregische Weihinschrift des Timosthenes und seiner Söhne (AM 12, 1887, 281 Nr. 178. JG II 1282), von denen wir aus JG II 114 C und Dem. XLIX p. 1193 wissen, daß sie dem Demos Aigilia angehörten. Wieder ist die Beziehung auf die ländlichen Dionysien ungewiß.

14. Phlya. Jsaios VIII 15: Der Sprecher will zeigen, daß Kiron sein mütterlicher Großvater war und führt daher an, daß er ihn an den Dionysien auf sein Gut in Phlya mitnahm *καὶ μετ' ἐκείνου τε ἐθεωροῦμεν καθήμενοι παρ' αὐτόν.*

15. Paiania. Inschrift in Liopesi JG II 1277:

τ]ραγωδοῖς χ[ορηγῶν
Δη]μοσθένης Λ[. . .

16. Brauron. 17. Athmonon. Ob bei den der Artemis geweihten Brauronien und Amarysien szenische Aufführungen stattfanden, ist ganz unsicher.

4. Thorikos.

Tafel 1. 2.

Die älteren Beschreibungen, als erste die von Dodwell (Class. Tour through Greece (1819) I 534 mit Ansichtszeichnung) sind wieder abgedruckt Papers IV 23 fg., bieten aber nichts erhebliches. Die Ausgrabung der amerikanischen Schule 1886 sind veröffentlicht von W. Miller, Papers of the Am. School at Athens IV 1885–86, 1 fg., Taf. 1—6, mit Plan von Trowbridge (= **Taf. 1**); dazu ein scharfsinniger Nachtrag von W. Cushing 23 fg. Schematisierter Plan bei D-R 109 Fig. 43; danach Bieber 20 Abb. 23; Flickinger, Greek Theater[3] 227 Fig. 70; 71. Phot. d. Ath. Inst. 52—54, 75, 79. Wir untersuchten das Theater am 3. VI. 23.

Die Blüte von Thorikos, das schon mykenisch besiedelt war, liegt in der älteren Zeit. Es war eine der zwölf attischen Urstädte, die Theseus im Synoikismos vereinigte und sein Hafen hatte schon im Mythos Bedeutung. Hier kam Dionysos zuerst nach Attika (Nonn. 13, 187), hier will Demeter von Kreta her gelandet sein (Hom. Hymn. in Cer. 126; über andere Beziehungen zu Kreta vgl. Gruppe Griech. Kulte und Mythen 41). Der Gau war sehr volkreich und die nahegelegenen Silberminen (Plin. n. h. 37, 18, 3; 4, 11) werden den Wohlstand der Stadt begründet haben. Im 23. Jahre des peleponnesischen Krieges 410/9 v. C. wird Thorikos von den Athenern zum Schutz der Silberminen von Laurion stark befestigt (Xen. Hell. I 2, 1; de vect. 4, 43). Später hört man nichts mehr von ihm außer gleichgültigen Nennungen bei Strabo (IX 397—99; X 485). Schon im 1. Jh. n. C. sagt der Geograph Mela (de situ orbis 2, 3): Thoricus et Brauronia, olim urbes, jam tantum nomina. Das Fieber wird vor allem an der frühen Verödung schuld gewesen sein, seinetwegen fanden wir eine neuere Arbeiterniederlassung bereits wieder verlassen.

Das Theater liegt auf dem sanften untersten Hang des Stadtberges etwa 20 m über der Ebene. Es ist nach Süden gewendet mit dem Blick auf die Helenainsel Ma-

kronisi, auf das offene Meer mit Keos, Kythnos und Seriphos und auf die Berge von Laurion. Seine von allem sonstigen abweichende und in sich unregelmäßige Gestalt wird für gewöhnlich aus „Sparsamkeitsrücksichten“ erklärt, aber schon Miller (3) hat ganz richtig erkannt, daß das Gelände mindestens ebenso einfach für ein halbrundes Koilon auszuhöhlen gewesen wäre, wobei man die hohe Terrassenmauer **C—C** erspart hätte (vgl. unten). Die Sonderbarkeiten des Grundrisses finden vielmehr ihre Aufklärung bei einer Scheidung der historischen Perioden, welche in wichtigen Punkten schon von den Ausgräbern angebahnt worden ist. —

Die ursprüngliche Anlage (Plan **Taf. 1** l. o., nach Trowbridge) besteht aus der Terrassenmauer **C—C** mit einem stumpfwinklig abbiegenden Fortsatz im Osten, und aus dem unteren Teil des Sitzhauses, denn dessen Umfassungsmauer (**G—B—B′—E**) hat nach hinten Fassade. Diese wie auch die Parodosmauer **G—G″** sind nach dem gleichen System wie **C—C** aus roh behauenen flachen Platten geschichtet, die, wie übrigens auch die späteren Anbauten, aus dem blaugrauen marmorartigen Gestein gewonnen sind, das ringsum ansteht. Die Sitzstufen (**Tf. 2, b**) bestehen aus ebensolchen rohen rechteckigen Platten (35 : 60 cm), ohne die sonst übliche Teilung in Sitz- und Trittfläche. Die Treppen sind sehr schmal (62 cm statt sonst 70—74) und liegen unbequem tief unter den Sitzen (Miller 9). Diese primitive Form und Bauweise kann nicht etwa aus ländlicher Abgeschiedenheit erklärt werden, sondern ist altertümlich und ins 6. Jh., wenn nicht höher hinauf zu rücken. Die einzigen spärlichen Scherbenfunde, eine schwarzfigurige Lekythos (abg. Papers 34), ein schwarzer Becher archaischer Form (abg. Papers 10) und eine von mir aufgelesene schwarzfigurige Scherbe beweisen das Vorhandensein der Anlage mindestens schon in der zweiten Hälfte des 6. Jhs. Dazu kommt die von allem andern abweichende Form des Theaters selbst, die zunächst auf ihr Verhältnis zum Gelände zu untersuchen ist. Die nach unten sich verbreiternde starke Stützmauer **C—C** steht an der Südseite jetzt noch rund 2,50 m aufrecht und mußte nach Cushings (30) Messung, um den Boden der Orchestra in der Höhe von **H—H″** zu erreichen, ursprünglich 16 Fuß = 4,87 m hoch sein (vgl. Schnitt Papers Taf. 2, 1; 4). Sie ist mit Erde und Steinbrocken hinterfüllt, darauf lag der Orchestraboden aus gestampfter roter Erde (Cushing 30, heute nichts mehr erkennbar). Ursprünglich war also zwischen dem bei **V—W** und bei **K** (**Tf. 1** l. unten) anstehenden Fels eine tiefe Einsenkung, die sich wahrscheinlich durch die Mitte des Sitzraumes nach oben fortsetzte. Dieser Spalt wäre also leicht zu einem Halbrund zu erweitern gewesen, wenn ein solcher Baugedanke damals schon so geläufig gewesen wäre wie später. So aber schuf man mit sehr viel Erdbewegung die große Terrasse von 16,07 : 29,60 m und legte in der Mitte ihrer Nordseite gradlinige Stufen den Hang hinauf. Seitlich ließ man die Stufen sich allmählich zu sichelförmigen Enden umbiegen. Die hintere Abschlußmauer lädt jedoch im Westen über diese Krümmung weiter aus, um mehr Platz zu gewinnen und endigt vorn in einer Parodoswand (**G**), die der Terrassenmauer **C—C** parallel liegt. Hingegen ist die Kurve des Westdrittels flacher geführt und die Stirnwand steht im spitzen Winkel zur Terrassenachse. Der Grund für diese Abweichung ist offensichtlich der südlich anstoßende große Felseinschnitt, der einen dreieckigen Raum von 15 : 10 m Schenkellänge — bis zur inneren Parodosecke gerechnet — umschließt. Die größte Höhe der sorgfältig geglätteten Felswand bei **E** ist 3,14 m. Von da senkt sie sich nach Süden und nach Westen bis zur Parodoshöhe (**Tf. 2, b**. Papers Tf. 4).

Am Fuß der Ostwand sind zwei Stufen stehen gelassen (untere br. 64 cm, h. 40; obere br. 40, h. 31 cm), von denen sich die untere längs der Parodoswand 2,85 m weit fortsetzt. Schon Cushing (31) meinte, daß diese gewaltige Steinmetzarbeit unerklärbar für einen Theaterzweck sei. In der Tat hätte man Ankleideräume mit viel weniger Aufwand neben der ebenen Westseite des Theaters herstellen können, für eine Skanothek dagegen ist die Felsecke viel zu klein, wenn man die von Megalopolis vergleicht (u. Absch. 8). Ausschlaggebend aber ist der sonderbare Winkel, in dem die Wand **E—E¹** zur Querachse des Theaters steht. Er kann nur unter einem Zwange entstanden sein, denn bei gleichzeitiger Anlage von Koilon und Felswand hätte die häßliche und ungriechische Asymmetrie leicht vermieden werden können, weshalb es auch nicht angeht, die Felsecke etwa als den Steinbruch für das Koilon zu erklären. Der Schluß ist vielmehr unausweichlich, daß die Felskammer älter ist als das Theater und der Architekt durch sie genötigt war, den Ostflügel seines Koilon schräg abzuschließen.

Für die ursprüngliche Bedeutung der Felskammer verwies bereits Cushing auf die Reste einer ähnlichen unterhalb des Wachtturmes der Stadtmauer, die wir leider nicht gesehen haben, sowie auf die Felseinarbeitungen im Südwestteil des athenischen Stadtgebietes. In der Tat ist der im Demos Koile liegende „Siebensesselplatz" in jeder Beziehung vergleichbar (Judeich Top. v. Athen 354; Curtius Atl. v. Athen 20, Bl. VI 4). Dort sind in einer rechtwinklig in den Fels geschnittenen, ebenfalls westlich gerichteten Ecke von 13 : 10 m Schenkellänge an der Langseite sieben breite Sitze, an der anderen eine Bank ausgearbeitet. Judeichs Deutung als Erholungs- und Rastplatz, also etwa als offene Lesche, wird der feierlichen Sesselreihe nicht gerecht und für eine Gerichtsstätte, wie E. Curtius wollte, ist die Anlage doch wohl zu klein. Ich möchte den Beratungsplatz der Demenbeamten darin vermuten, das kleine Buleuterion des Stadtviertels. Ähnlich ist die Felskammer von Thorikos zu deuten. Ihre untere Stufe hat genau die nötige Breite zur Aufstellung von Holzsesseln, während auf der höheren vielleicht die Amtsdiener verkehrten und Gegenstände abgelegt wurden. Da aber auch bei dieser Deutung der Aufwand an Steinmetzarbeit auffällig bleibt, so kann die ursprüngliche Entstehung der Felseinarbeitung immerhin als älterer Steinbruch gedacht werden, den man zweckgemäß als Ratsplatz herrichtete.

Diese Gedankengänge führen unmittelbar zum „Theater" weiter. Denn im 6. Jh., als das athenische Prototyp aller Bühnenplätze eben erst im Werden war, kann unmöglich schon in Thorikos für dramatische Zwecke ein steinerner Bau entstanden sein. Es bleibt nur übrig, daß es der Fest- und Staatsplatz des Ortes war, an dem die Volksversammlungen, die Panegyreis der Kulte, die Chortänze, vielleicht auch jene ländlichen Scherze stattfanden, aus denen die Komödie hervorgegangen ist, während die zur Kunstform ausgebildeten dramatischen Spiele erst später einzogen. Der gleiche Vorgang wiederholt sich noch im 4. Jh. in Megalopolis, wo ein normales Halbrundtheater ausschließlich für Staatszwecke und Tanzchöre errichtet wird, sodaß dort später nur auf mühsame Weise für die Bühnenspiele gesorgt werden konnte (u. Abschn. 8). In der Tat ist ja der Bau von Thorikos im Grundgedanken nichts anderes, als die Ausgestaltung jener einfachen Gemeindeplätze, die wir in Rhamnus und Ikaria in jungen Beispielen kennen gelernt haben: eine rechteckige Terrasse vor einem gleichmäßig ansteigenden Hang, dessen Fuß durch eine gradlinige Sitzreihe eingesäumt wird. Die Vervielfachung der Sitzreihen nach oben

ergab sich von selbst. Als neuer architektonischer Gedanke kam das Umbiegen der Flügel hinzu, das jedoch recht zaghaft auftritt und keinesfalls etwa als ellipsoide Vorform des Halbrundtheaters aufgefaßt werden kann, da dieses unmittelbar aus der Idee des kreisrunden Tanzplatzes entsteht (vgl. Absch. **21**). Es könnte jedoch befremden, daß der Demos Thorikos schon im 6. Jh. ein steinernes Versammlungshaus gehabt haben soll, während die Hauptstadt noch in der 1. Hälfte des 5. Jhs. die großen Katastrophen mit den hölzernen Ikria erlebte. Aber die Glanzzeit des Ortes liegt, wie wir sahen, vor und in der archaischen Periode und so konnte Holzarmut der Gegend zusammen mit dem bequemen Baustoff des plattig brechenden Marmors schon frühzeitig zum Steinbau führen[1]). Ferner könnte die mühsame Aufschüttung einer Terrasse bis zu 5 m Höhe auffallen, während weiter unten das Gelände weniger ungünstig erscheint. War aber, wie wir vermuten, die Felsecke ein älterer und natürlich auch religiös gebundener Amtssitz, so sollte wohl der neue Gemeindeplatz mit diesem verbunden werden und der Baumeister mußte die Symmetrie seines Grundrisses opfern. —

Wann die szenischen Spiele als Kunstform in Thorikos beginnen, läßt sich aus den jüngeren Bauvornahmen, der Errichtung eines Tempels und der Erweiterung des Sitzhauses erschließen (**Tf. 1** l. u.). Zunächst lehrt die einzige gefundene Inschrift, eine Weihung *Διονύσῳ* in Schriftformen des 4. Jhs. v. C. auf dem Kopfstück eines Weihgeschenkträgers (Papers 31; Tf. 2, 8), daß in diesem Jahrhundert sicher der Theatergott Herr des Ortes war. Ihm wird daher das Tempelchen **K** zuzuschreiben sein, das mit etwas schräger Achse vor die westliche Stirnwand gelegt ist, wobei noch ein Parodos von 2,5 m Breite frei bleibt. Es war ein templum in antis von 6,28 : 8,70 m, nach Cushing (30) von jonischer Ordnung, wofür das Fehlen der Trittstufen an der Langwand spricht, während die nur in flüchtigen Skizzen (Papers Tf. 2, 2) abgebildeten Gebälkstücke kein Urteil zulassen. Die zahlreich gefundenen Terrakotta-Antefixe und Dachziegel sind leider nicht veröffentlicht (das Zitat Papers 6, Z. 6 ist irrtümlich und bezieht sich auf die Dionysosstele). Während die Ausgräber noch aufgehendes Mauerwerk bis zu 5 Fuß Höhe verzeichnen (Papers 30; Tf. 2, 3), ist jetzt nur noch das Nordende der untersten Stufe erkennbar mit 35 cm breiter, leicht gerauhter Auftrittsfläche. Dahinter ist das gröber gerauhte Lager der zweiten Stufe bis fast zum Nordende sichtbar, wonach also die Trittfläche der Unterstufe nicht auf die Langseite umbog. Klammerverband fehlt, wohl weil die Steine unmittelbar auf Fels liegen, der im Inneren der Cella stellenweise bis zu Fußbodenhöhe ansteht. In der Nordwestecke sahen die Ausgräber Reste eines Mörtelestrichs mit eingebetteten Kieseln (Cushing 30), eine Art primitiven Mosaiks, wie sie, soviel ich sehe, seit dem 4. Jh. geläufig ist. Das alles gibt aber keinen Anhalt für Millers (15) und Cushings Datierung in die „Macedonian period." Cushing (31) sucht sie durch den Fund einer athenischen Bronzemünze zu erhärten, die in einer Fuge der Cellawand steckte. Da aber Athen bereits von 406—393 v. C., regelmäßig seit 339 v. C. in Bronze geprägt hat (Head. hist. num.[2] 373; 376), so kann die Münze ebensogut zu der ersten Serie gehört haben. Falls sie nicht durch späteren Zufall hineingeraten ist, könnte sie memoriae causa eingelegt sein wie die Orophernesmünzen unter dem Kultbildsockel des Athenatempels in Priene (Wiegand, Priene

---

[1]) Über die Zusammenhänge von Thorikos mit Kreta und dem gradlinigen Theatertreppentypus von Lato vgl. Abschnitt **21** und **Tf. 47, 5**.

111) und hätte dann die Erinnerung an das erste „schlechte Geld" bewahrt, das den Athenern so unangenehm war (Aristoph. Ran. 725; Ekkl. 819). Jedenfalls ist die Möglichkeit gegeben, den Tempel gleichzeitig mit dem Erweiterungsbau des Koilon anzusetzen, der, wie sich zeigen wird (u. S. 14), dem Ende des 5. Jhs. angehört.

Zunächst müssen wir uns nach dem Altare umsehen, den der Tempel erfordert. Wir erkennen ihn in dem gegenüberliegenden Fundament **J** (1,24 : 3,90 m), für das durch Wegschneiden der drei untersten, hier felsigen Sitzstufen Raum gewonnen wurde. Hinter ihm blieb ein Umgang von 1,38 m Breite frei, an welchem entlang der gewachsene Stein in 1,14 m Höhe ansteht. Weder für die Aufstellung von Statuen auf **J** (D—R 111), noch von Ehrensesseln (Miller 10) hätte dieser Umgang Sinn, da beides, wie sonst, einfach auf verbreiterte Stufen gestellt werden konnte, wogegen ein Altar zum Umwandeln frei liegen muß. Daß er so weit vom Tempel abgerückt ist, war durch die Örtlichkeit bedingt. Die Lage von Tempel und Altar bestätigen also, daß der Theatergott nicht von Anbeginn hier verehrt wurde.

Jedoch haben die szenischen Spiele offenbar niemals eine solche Bedeutung erlangt, daß es bis zur Aufrichtung einer steinernen Skene gekommen wäre. Jedenfalls können die beiden Steine **D**, die in 2,90 m Abstand vor der Terassenmauer lagen (Miller 4; jetzt nicht mehr erkennbar), bei der Unbestimmtheit ihrer Form höchstens auf die Pfosten einer Holzbühne bezogen werden. Zur Fußplatte einer solchen würde auch der an den Fuß der Terassenmauer hinabgestürzte Langbalken (Papers Tf. 2, 6, S. 30), der in der Mitte ein rechteckiges Pfostenloch (4 : 6 inches) hat, sehr gut passen. Diese Holzbühne kann aber unmöglich, wie Dörpfeld meint (D—R III), außerhalb (südlich) der Terassenmauer aufgeschlagen worden sein, da dies einen Unterbau bis zu 5 m Höhe erfordert hätte. Sie war überhaupt nur ein schmales Podium, wenn wir uns an die Lage von **D** halten. Als Ankleide- und Geräteräume konnte man nun ohne viel Mühe die alte Felsecke zurechtmachen, in welche die Kammern **V—W** eingebaut wurden, deren türlose Zwischenmauer auf die alten Felsstufen aufgesetzt ist und damit ihre jüngere Entstehung erweist.

Das archaische Koilon erfuhr nunmehr mit erheblichem Aufwand eine Erweiterung (**A—A''** auf **Tf. 1** l. u.). Die Naht zwischen älterem und jüngerem Mauerwerk ist im Osten bei **E** deutlich sichtbar (**Tf. 2 c**, links von Dörpfeld), während im Westen bei **B** das jüngere Stück stumpf anstößt, wie der Grundriß zeigt. Im übrigen folgte der Architekt mit der neuen Außenmauer im wesentlichen der Kurve der älteren und gewann so 12 vollständige Sitzreihen zu den vorhandenen 19 hinzu. Miller (10) berechnet den gesamten Fassungsraum auf 5000 Zuschauer, bei $1^1/_2$ Fuß Sitzbreite. Die innere Erdfüllung des neuen Teils, die mit zahllosen Steinsplittern, dem Abfall der Werkplätze, durchsetzt ist (Cushing 32), war schon zu Dodwells Zeiten größtenteils abgeschwemmt, wodurch das aus kleinen Steinen hergestellte Futter der Außenmauer sichtbar wird (**Tf. 2, b**). Von den Sitzreihen dieses Teils sind nur beiderseits die Endplatten erhalten, die auf der Höhe der Mauer aufliegen und nach außen etwas überstehen, sodaß sie zugleich die Mauerkrone bilden (**Tf. 2 c; d**). Diese primitive und bei Gedränge etwas gefährliche Art des Abschlußes wurde wohl von dem älteren Koilon her übernommen, an dem diese Teile jetzt fehlen. Dagegen ist die Mauertechnik sehr viel besser, die Fassade gleichmäßig geglättet, die Fugen sorgfältig geschlossen. In Anpassung an das Material ist die Schichthöhe ungleich, die wagrechten Fugen sind vielfach versetzt, die senkrechten oft schräg, auch sind kleinere Stücke einge-

flickt. In genau der gleichen Technik ist der Wachtturm der Stadtmauer von 410 v. C. erbaut — Cushing 28 sagt sogar „by the same architect" — und es kann danach kein Zweifel sein, daß der Erweiterungsbau des Theaters gleichzeitig mit oder bald nach dem Mauerbau der Athener entstanden ist. Auch der Anlaß für die Platzvermehrung ist wohl zu erraten. Denn in diesen unruhigen Kriegszeiten lockte die frisch befestigte Stadt gewiß viele neue Einwohner an und sicher mußten die Athener in das mit solchem Aufwand hergestellte τεῖχος eine erhebliche Besatzung legen, die natürlich ihre hauptstädtischen Ansprüche mitbrachte. Für die Herren Offiziers und sonstige Bevorzugte wurde wohl eben damals auch die Proedrie hergestellt, eine weiße Marmorschwelle für Holzsessel, die als unterste Stufe etwas tiefer zwischen die Treppenenden **H—H''** gelegt wurde (Miller 9). Der obere Rang, den man entgegen Dörpfelds Ergänzung doch wohl auch durch Treppen teilen muß, erhielt von hinten zwei Zugänge, indem der Einschnitt zwischen der Rückmauer und dem höheren Berghang durch massive Mauerzungen von 2,50 m Breite überbrückt wurde (**Y, Z**). Ihre fehlenden oberen Lagen stiegen wahrscheinlich rampenförmig an, um die Mauerkrone zu erreichen. Die westliche Zunge (**Y**) setzt sich mit stumpfem Winkel ein Stück nach Westen fort. Unten ist sie nahe der Ringmauer durch ein Tor von 80 cm Breite in Überkragungstechnik durchbrochen (**Tf. 2 d**; Papers Tf. 2, 1. Phot. Ath. Inst. 54). Es ist deutlich, daß ein Weg von Westen her sich so gabelte, daß man links zu **Y** und unter **Y** hindurch an der Ringmauer entlang zu **Z** gelangen konnte, welcher Weg allmählich anstieg (Höhe der Außenmauer bei **Y** 3,70 m (Papers Tf. 2, 1), bei **Z** nur noch 1 m). Die Zugangszungen waren nach Millers (8) Vermutung mit Randmauern eingefaßt, auf welche er 4 Zinnenbalken aus Poros von dreieckigem Querschnitt legen will, von denen sich drei bei **Z**, einer bei **Y** fanden (von uns nicht gesehen). Da die Balken aber an der Basis 58 cm breit sind (die Dreiecksschenkel 48 cm; Länge 1,25 m), so würde durch sie der Zungenweg unverständlicher Weise auf 1,34 m eingeengt. Es sind also vielmehr die Abdeckungsplatten der Rückmauer. —

Die absonderliche Form des Theaters von Thorikos ist somit verständlich geworden als ein Bau archaischer Zeit, der den Typus des kleinstädtischen Versammlungsplatzes zum für uns erstenmale architektonisch ausgestaltet, indem die Idee der graden Sitzreihen am rechteckigen Platz durch die leichte Einkrümmung der Enden weiterentwickelt wird. Nach der Neubefestigung des Ortes durch die Athener 410/9 v. C. wird das Sitzhaus für die gewachsene Bevölkerung erweitert und zugleich dem Dionysos Tempel und Altar errichtet. Für szenische Spiele begnügte man sich trotzdem mit einem hölzernen Podium, das jedenfalls nur nach Bedarf aufgeschlagen wurde. Das 4. Jh. v. C., für das ein so reges Theaterleben in den attischen Gauen bezeugt ist (o. S. 6 fg.), wird auch in Thorikos die Blütezeit der dramatischen Kunst gewesen sein. —

In die gleiche Periode ist auch der einzige sonst bekannte Monumentalbau von Thorikos zu verweisen, eine zweifrontige dorische Halle westlich des Theaters, von der schon im Baedeker von 1883 nur noch einige von uns nicht beobachtete Säulenstümpfe verzeichnet sind, während Speltz (Arch.-Ztg. 1878, 29) noch etwas mehr gesehen zu haben scheint. Die Halle wurde von der Society of Dilettanti ausgegraben und ist in den Uned. Antiquities of Attica Chap. 9, pl. 1 veröffentlicht. Die Säulen laufen an allen vier Seiten des Stylobates um in der Zahl von 7 : 14, mit Kontraktion der Eckjoche. Da an den Langseiten die mittelsten Interkolumnien erheblich verbreitert sind, was auf einen Ein-

gang oder Durchgang weist, so verbietet sich die Deutung als Tempel. Aus einem abweichenden zweiten Kapitelltypus schließen die Herausgeber auf eine innere Säulenstellung. Doch sind Innenfundamente nicht gefunden worden und so ist über die Innengliederung nicht ins klare zu kommen. Die Stufen haben noch Werkzoll und Bossen, die Säulen ebenfalls einen dicken Werkzollmantel, in dem nur an der untersten und obersten Trommel ein kurzes Stück der Kanneluren ausgearbeitet ist. Den Übergang bildet jedesmal ein glatter Ring, sodaß es scheint, als habe man damit die weitere Herstellung der Kanneluren endgültig aufgegeben. Die Formen der Kapitelle sind sehr gut, die Ringe außerordentlich sorgfältig gearbeitet, die Schwingung des Echinos ist kaum merklich steiler als an den athenischen Propyläen. Danach ist auch dieser Bau zu der Neugestaltung der Stadt durch die Athener zu rechnen. An eine Wandelhalle beim Theater, wie sie Vitruv verlangt, ist natürlich in dieser Zeit nicht zu denken, Größe und Form weisen auf eine Marktstoa.

5. Das Dionysostheater zu Athen.

Tafel 3—10.

Die Geschichte seiner Erforschung hat Dörpfeld im Theaterbuche von 1896 zusammengefaßt (D—R 1 fg.), doch bleiben daneben die älteren Berichte über die Ausgrabungen von 1841 bis 1862 für Einzelheiten wichtig. Eigene Grabungen machte Dörpfeld 1886, 1889, 1895. Seither wurde das bauliche Beobachtungsmaterial nur durch Einzelheiten vermehrt von Petersen (Jb. 23, 1908, 33 fg.), Versakis (Jb. 24, 1909, 194 fg.), Fiechter (9). Weitere Literatur bei Bieber 180; der älteren bei Mau-Mercklin, Kat. Röm. Inst. I 125 ist hinzuzufügen der Plan von Strack bei E. Curtius, 7 Karten von Attika (1868) Tf. 7, 1. Grundlegend in jedem Sinne ist Dörpfelds Aufnahme des Grundrisses in der Zeichnung Wilbergs (D-R Tf. III = **Tf. 3**), die wir an Hand von photographischen Vergrößerungen bis in alle Einzelheiten getreu fanden, mit geringen Ausnahmen (Innenlagen des Mauerklotzes T; an der Saalrückwand in der Westhälfte ein Balkenloch zu viel). — Über Dörpfelds Schürfung von 1924 vgl. Jb. Anz. 40, 1925, 311 fg. —

Zu größtem Danke bin ich der griechischen Altertümerverwaltung verpflichtet, insonderheit dem Sektionschef Herrn Rhomaios und meinem Freunde Keramopullos, damals Ephoros von Attika, welche die Erlaubnis zu kleinen Schürfungen an den Fundamenten bereitwilligst erteilten. Diese wurden vom 30. April bis 10. Mai 1923 ausgeführt und vom 19.—27. Juli ergänzt, worauf die ausgehobenen Gräben und Löcher wiedereingefüllt wurden. Einen scharfbeobachtenden und ideenreichen Mitarbeiter fand ich in Karl Lehmann-Hartleben, mit dem ich von Ende März an in fast dreimonatlicher Arbeit Stein für Stein untersucht habe; einen der wichtigsten Funde, auf den er zuerst stieß, hat er selbst bearbeitet und dargestellt (Absch. **VI b**). Eine weitere äußerst wertvolle Mitarbeit verdanke ich Walter Wrede, der angeregt durch seine Entdeckung eines Inschriftsteins im großen Abzugskanal diese ganze Anlage untersuchte und darstellte (Abschn. **VI a**). Bei Beobachtung der Scherbenfunde leisteten Gerhard Krahmer und Elisabeth Jastrow gelegentliche Hilfe. Ernst Buschor nahm als immer anregender Mittelpunkt des Deutschen Instituts an unserer Arbeit lebhaften und tätigen Anteil. Die Herren Hill und Blegen vom Amerikanischen Institut hatten die Freundlichkeit, den anfangs rätselhaften Bauzustand in dem Hohlraum **d** (Abschn. **III**) aus ihren Ausgrabungserfahrungen klären zu helfen. Nicht zuletzt aber erfuhren wir von W. Dörpfeld dauernd die wertvollste Förderung, sowohl durch unermüdliche Belehrung wie ebenso — bei mancherlei Verschiedenheit der Grundanschauungen — durch Widerspruch, der uns zu größter Vorsicht in Beobachtung und Schlußfolgerung anspornte, stets mit dem Bewußtsein, daß Dörpfeld es ist, dem wir die neutigen Methoden der baulichen Untersuchung verdanken. Einige spätere Desiderate erledigten v. Massow und Fiechter. Die Aufnahmen der Bauteile des hellenistischen Proskenions machte vor Wirsings Ankunft Paul Gaubatz, die des Abzugskanals Wrede, alle übrigen

H. Wirsing, der erst von Ende April ab an der Arbeit teilnehmen konnte und die Zeichnungen zum größten Teil an Ort und Stelle für die Veröffentlichung fertig stellte.

Unsere Untersuchungen sind natürlich alles andere als ein Abschluß. Es ist vielmehr die dringendste Forderung, daß das Dionysostheater Stein für Stein aufgenommen wird in der vorbildlichen Art, wie es v. Gerkan für das Theater von Priene getan hat. Das muß geschehen in engster Zusammenarbeit mit einem Archäologen, der ebensowohl theatergeschichtlich erfahren, wie in Fundbeobachtung und Stilbestimmung geschult ist. Dabei müssen insonderheit alle vorhandenen oder aus dem Theater stammenden Skulpturreste gesammelt und aufgenommen werden, denn auch das Unscheinbarste gewinnt oft im Zusammenhang entscheidende Bedeutung, wobei aber in jedem Einzelfalle die Zugehörigkeit zum Theater kritisch zu prüfen bleibt. Denn manches ist vielleicht erst für die spätere Festungsmauer in diese Gegend verschleppt (vgl. W. Vischer, Kl. Schr. II 385 (73); Eph. 1862, 135 u. ö.), anderes aus der Umgegend hierhergelangt. So wurde bei unserer Anwesenheit von einer nahegelegenen Bauschachtung eine kleine Pansmaske ins Theater gerettet. Die griechische Altertümerverwaltung würde daraufhin in einem örtlichen kleinen Museum die beweglichen kleineren Architektur- und Skulpturfragmente vereinigen können, die trotz vorzüglicher Aufsicht immer ein wenig gefährdet sind an einem Orte, der eine der köstlichsten Erholungsstätten des sommerlichen Athen ist. Der große Aufwand von Zeit, Arbeit und Mitteln, den eine erschöpfende „Publikation" des Theaters erfordert, sollte nicht gescheut werden für diese einzigartige Stätte, an welcher eine der stärksten und tiefsten künstlerischen Ideen des europäischen Geistes sich zu absoluter Form und zu nie wieder erreichter Größe gestaltet hat und die darum nicht nur für die archäologische Wissenschaft bis in ihre unscheinbarsten Reste heilig ist.

I. Das Phaidrosbema.

Das Phaidrosbema (**Tf. 4, III, a—a**), der Inschrift nach etwa Anfang des 4. Jhs. nach C. entstanden, ist die jüngste datierbare Bauvornahme im Theater. Daß es jünger ist als das weiße Marmorpflaster der Orchestra mit dem farbig eingelegten Mäanderornament in rhombischem Rahmen ergibt sich aus einer nachlässigen Zwischenpflasterung in Zwickelform, die vor dem Bema nötig wurde, weil dessen Front etwas nach Süden, der Pflasterrand etwas nach Norden von der Querachse des Theaters abweichen (**Tf. 3** = D—R Tf. III). Die Nordwand des Bemas besteht aus Porosorthostaten (**Tf. 6**, Schnitt **I**, a), vor welche die wiederverwendeten Reliefs neronischer Zeit vorgelegt sind, die wahrscheinlich nicht von der Bühne, sondern von einem Altar stammen (Bieber 18. Lippold, Kopien gr. Stat. 11; 234). Daß die Reliefs sich auf Nero beziehen, weist Wolters (bei Fiechter 14, 2) überzeugend nach, indem er die absichtliche Wegmeißelung der einen Gestalt daraus erklärt, daß sie Nero als Apollon darstellte, wie dessen Name ja auch in der Weihinschrift beseitigt wurde. Die Südwand des Bemas ist zum größten Teil modern aus verschiedenen Blöcken auf der alten Fundamentschicht wieder zusammengelegt, um die Hinterkante der großen Deckplatten zu stützen. In dem Zwischenraum findet sich dicht hinter der Nordwand dieselbe Aufmauerung aus Bruchsteinen mit sehr hartem rötlichem Kalkmörtel, die sich in Resten hinter den Marmorschranken der Orchestra entlangzieht und ein wasserdichtes Naumachiebecken bildete (**Tf. 3**). Dörpfeld (mündlich) war geneigt, sie für später als das Bema zu halten, aber es ist schwer einzusehen, wie eine solche Hintermauerung nachträglich unter die schweren Deckplatten in den geschlossenen Baukörper des Bemas gekommen sein sollte. Dieses hat vielmehr offenbar die vorhandene Beckenwand in sich aufgenommen, indem für seine Nord- und Südwand getrennte Fundamentzüge gelegt wurden (**Tf. 6**, Schnitt **I**, **a**). Die am zerstörten Ostende des Bemas erhaltene Zwischenfundamentierung (**Tf. 4, III** über ε) gehörte entweder zu der Beckenmauer oder wurde gemacht, weil diese hier zerstört war. Ob das Bema sich über seinen jetzigen

Südrand hinaus fortsetzte, ist nicht ohne weiteres erkennbar. Ziller (Eph. 1862 Tf. 40; vgl. auch Stracks Plan bei Curtius Sieben Karten 61, Tf. 7) zeichnete weiter südlich noch zwei späte Mauern (χ—ψ = **Tf. 6**, Schnitt **I**, **c**; T—Y = Schnitt **I**, **c**^{1}; auf **Tf. 3** punktiert), die abgebrochen wurden, weil man sie für byzantinisch hielt. Der einzige Berichterstatter Rhusopulos (Eph. 1862, 287) sagt, daß χ—ψ von gleicher Machart wie das Phaidrosbema gewesen sei und rechnet sie bei der Gesamtübersicht dessen Epoche zu, während er T—Y, das etwas tiefer lag als die marmorne Proskenionschwelle (vgl. Eph. 1862 Tf. 41 Schnitt), hier für hadrianisch erklärt. Wollte man annehmen, daß eine dieser Mauern einen hinteren Holzfußboden des Bemas getragen hätte, so würde es bis **c** eine Tiefe von etwa 4,5 m, bis **c**^{1} von 7,5 m, bis zur neronischen Bühnenfront (**Tf. 6**, Schnitt **I**, **i**) die unwahrscheinliche Ausdehnung von 9,5 m gehabt haben. Nun ist aber sicher, daß die Bühnenrückwand um diese Zeit jedenfalls zu großen Teilen schon zerstört war, denn die mächtigen Deckplatten des Bemas rühren von ihr her; sie sind von gleicher Form und Größe wie die Zahnschnittgeisa der neronischen Bühne (D—R Ab. 28; 31; Versakis Jahrb. 24, 1909, 196 Ab. 4 fg.), nur fehlt der Zahnschnitt. Daß dieser aber erst nachträglich abgearbeitet wurde, ist an einer der Bemadeckplatten noch deutlich (Bieber Tf. 7, über der Osthälfte des Opferreliefs), wo die alten rauhen Tiefen zwischen den glatt fortgearbeiteten Zähnen erkennbar sind. Demnach ist das Bema erst nach einer großen Katastrophe des Bühnengebäudes durch Einsturz, Erdbeben oder dgl. entstanden; die Wiederverwendung der verschiedenen Skulpturen an ihm legt den gleichen Gedanken nahe. Phaidros baut aber gar keine „Bühne" mehr, sondern eben nur ein *βῆμα*, dessen Epitheton *καλόν* freilich zu dieser Zusammenstoppelung alter Bauteile schlecht paßt. Wahrscheinlich war es überhaupt nicht mehr für dramatische, sondern nur für musikalische, oratorische und dgl. Vorführungen bestimmt, wofür dann die erhaltene Tiefe von 2,5 bis 3 m durchaus hinreicht. Eine unmittelbare Rückwand war vielleicht gar nicht nötig. Immerhin mochten weiter hinten die unteren Teile der neronischen Bühnenrückwand noch stehen.

Wichtiger ist die Frage, ob etwa das Phaidrosbema die Lage der Neronischen Pulpitumfront bezeichnet, wozu Dörpfeld früher neigte (D—R 89; 14). Dies ist aus folgender Erwägung unwahrscheinlich. Das prunkvolle Orchestrapflaster samt der Einfassung mit Marmorschranken ist am verständlichsten in der neronischen Periode, wobei manche spätere Flickungen hier außer Acht bleiben können (Aufnahme von Poynter, Annal Br. Schr. Athens 3, 1896, 176 Tf. 15). Sein Hauptbestandteil, der bunte Rhombus, liegt aber nicht in der Mitte des jetzigen Konistraraums, sodaß für die ursprüngliche Anlage notwendig an der Südseite ein mindestens gleich breiter weißer Teil wie im Norden hinzugedacht werden muß, dessen Südrand nahe vor die Zillersche Mauer χ—ψ (**c**) zu liegen käme (**Tf. 3**). Hier dürfte also das neronische Pulpitum geendigt haben und die beiden Zillerschen Mauern mögen vielleicht als Untermauerungen mit ihm in Verbindung zu bringen sein, namentlich die sehr starke T—Y (**c**^{1}), die tiefer als die Proskenionschwelle hinabreichte (Eph. 1862 Tf. 41 Schnitt).

II. Die Neronischen Fundamente.

Nur eine vollständige Aufnahme der römischen Architektur- und Skulpturreste kann über die bisher wenig klaren Vorstellungen von dem Aufbau der römischen Bühnenrück-

wand hinausführen (zuletzt Versakis Jahrb. 24, 1909, 194, Dörpfeld ebenda 225). Wir vermögen bloß vorbereitende Beiträge zu geben[1]).

Taf. 5, Plan **VI** enthält die in römischer Zeit verlegten Fundamentzüge, die fast nur aus Quadern zweiter Verwendung bestehen, welche der Hauptsache nach von den auf dem alten Brecciafundament (**Tf. 4, III**) aufgehenden Mauern stammen dürften. Da die alten Paraskenientürme jedoch schon bei Errichtung des hellenistischen Proskenions (u. Abschn. **IV**) nicht mehr standen, müssen die hier verbauten Blöcke aus Poros und Piräuskalk vorwiegend zur Skenenrückwand und zu den Außenwänden der Skene gehört haben (vgl. Abschn. **V**).

Die Säulenfronten der hellenistischen Paraskenien noch in die römische Bühne einzubeziehen (D—R 87, Fg. 32) liegt keine Nötigung vor, da die beiden Säulen des Westparaskenions nicht in situ gefunden sind (u. Abschn. **IV**). Es ist unmöglich, die zarte griechische Architektur von 4 m Höhe seitwärts mit dem nur etwa 1,50 m hohen römischen Pulpitum, nach aufwärts mit den hohen Stockwerken, riesigen Säulen und Skulpturen der neronischen Bühne irgendwie in Einklang zu bringen, wie schon Dörpfeld zugab (D—R 90). Zudem liegen unmittelbar hinter den Paraskenienfronten große gutgefügte Basisfundamente (in **Tf. 5**, Plan **VI** dunkel umrissen; auf **Tf. 7**, Schnitt **II** die oberste Stufe unterhalb von *G* und *E*; Größe 1,80 : 3,02 m; H. 0,41; an den vorderen Außenecken Dübellöcher mit Gußkanal; danach nächste Stufe 5 cm zurücktretend). Die Basen trugen Kolossalstatuen. Auf der westlichen liegt noch das Unterteil einer bekleideten weiblichen Gestalt (pentel. Marmor; ehemalige Standfläche etwa 1,10 : 2,10 m; H. noch 2,70 bis etwa zur rechten Hüfte; ehemalige Höhe etwa 5 m), die den linken Fuß mit Sandale auf emporsprudelnde Wasserwellen setzt (stark zerstört; hinten rundliche Reste eines Fischschwanzes, nach v. Sybel, Sk. z. Athen Nr. 4997 von einem Triton, der jetzt zerstört ist. Vgl. Ephim. 1862, 135, 1). Bei der anderen Basis liegt ein Rest des Gegenstücks (Beinstück mit großen Gewandfalten; H. noch 1,35 m; v. Sybel 4996). Nimmt man die Basishöhe zu etwa 1,50 m an, so kommen die Statuen auf die Höhe eines normalen Pulpitum zu stehen, das sie flankierten, vielleicht in rechteckigen Nischen. Ihre Höhe stimmt dann gut zu der Gebälkhöhe der Hintergrundsarchitektur, wie sie bei D—R Fig. 28 auf 6,70 m ergänzt ist. Unbeachtet blieben ferner bisher zwei weitere stehende Gewandfiguren, die nach den dicken Schuhen als Musen zu erkennen sind und als Gegenstücke komponiert waren (ehemalige Höhe etwa 3 m; beide bis zum rechten Oberschenkel erhalten, noch 1,48 und 1,58 m; v. Sybel 4995. 4998). Sie passen ihren Maßen nach auf die zwei großen Basen in den Paradoseingängen (**Tf. 10, a**), haben auch im Rücken flache Pfeilerstücke zur Anlehnung an die Wand. Jetzt stehen sie unmittelbar talwärts von den beiden Postamenten auf **E 4** und bei **M** (**Tf. 5, VI**). Man wird alles dieses bis auf weiteres zu der neuen Gesamtanlage der neronischen Zeit rechnen dürfen, die inschriftlich dem Dionysos und Nero um 60 n. C. geweiht wurde (D—R 82 fg.). Daß die Wände dieser römischen Bühnenfront mit bunten Marmorplatten belegt waren,

---

[1]) Aufmerksam sei gemacht auf die von G. Jakob (Hermes 48, 1913, 160) aus einem türkischen Reisewerk des 17. Jhs. mitgeteilte Nachricht, daß in der 1565 begonnenen Selimje-Moschee zu Adrianopel der größte Teil der 26 Säulen, welche den Vorhof umgaben, mit großen Kosten geholt war „von einem 'Theater' genannten Ort in Atina (Athen)". Sind sie noch vorhanden?

bezeugen zahlreiche Splitter, die bei unserer Grabung zu Tage kamen (namentlich in e, **Tf. 4, III**).

Für die Gestalt des römischen Bühnensaales ist wichtig, daß die alten Innenstützen **T**—**T**^{8} bei der jetzt nur noch 5 m betragenden Spannweite weggefallen waren (richtig D—R 87 Fig. 32; anders Versakis Jahrb. 1909, 209, Fig. 18; 19). Beweis dafür ist, daß Reste der Stützenfundamente unter das Basisfundament südwestlich von **M** (**Tf. 5, VI**) geraten sind, auf welchem eine Statue im Inneren der Halle aufgestellt gewesen sein wird. Die bisher nicht veröffentlichten großen Bogen aus bläulichem hymettischem Marmor mit Rosetten in den Zwickeln, für die ein tragendes Pfeilerstück auf S 1 in situ ist, bildeten im Osten und Westen monumentale Eingänge, sodaß der Skenensaal zu einer Durchgangs- und Wandelhalle geworden war, wie solche auch in Dugga und Timgad unmittelbar hinter der Bühnenwand liegen (Bieber Ab. 66; 65). Ganz gleiche Bogen finden sich an dem nach den Schriftformen (JG III 66) ins 2. Jh. n. C. gehörigen Gebäude beim Turm der Winde (Antiqu. of Athens III Tf. 41). Ebendort liegt ein kleinerer derselben Art, welcher von dem durch Herodes Atticus dem Antoninus Pius geweihten Agoranomion stammt (Deltion 1888, 189; Judeich Top. v. Athen 333). Bei der Seltenheit dieser Bogenform und bei der sehr ähnlichen Ausführung der Zwickelrosetten an den Theaterbogen wird man die Umgestaltung der Theaterhalle in eben diese Zeit setzen, vielleicht dem Herodes Atticus selbst zuschreiben dürfen, der für Athen soviel getan hat (RE VIII 946). Der Fortfall größerer Garderoberäume in der neuen Durchgangshalle zeigt das Erlöschen des Theaterspiels schon in dieser Periode an. —

Als die wahrscheinlichsten römischen Phasen des Theaters ergeben sich somit von rückwärts die folgenden:

1. Das Phaidrosbema des 4. Jhs. n. C. als einfacher Auftritt von 3 m Tiefe für nichtdramatische Vorführungen, wohl mit der Ruine der römischen Bühnenrückwand im Hintergrund. Der Stolz des Phaidros beruht wahrscheinlich auf der Wiedererermöglichung musischer Vorführungen.

2. Das Naumachiebecken, etwa im 3. Jh. n. C., das die Orchestra auf den jetzigen Umfang verkleinerte.

3. Die Umwandlung des Skenensaals in eine Wandelhalle mit Statuenaufstellung im Innern im 2. Jh. n. C., vielleicht durch Herodes Atticus. Der Fortfall der Garderoberäume zeigt den Niedergang der dramatischen Spiele.

4. Aufstellung von Statuen des Hadrian in allen Teilen des Koilon (D—R 93), wohl bei seinem ersten Aufenthalt in Athen 124/5 n. C.

5. Der völlige Neubau des Bühnengebäudes in römischem Prunkstil unter Nero um 60 n. C., für den die abgebrochenen Wandquadern der alten Skene zu den Fundamenten benutzt werden. Zwei Kolossalstatuen flankieren das Pulpitum, an der scaenae frons sind tragende Kolossalfiguren verwendet, zwei Musenstatuen werden in den Parodoi aufgestellt. Die Bühnenrückwand hat Säulenstellungen mit verkröpften Gesimsen und aufgesetzten Giebeln, ihre genauere Gliederung bleibt noch ungewiß. Die Orchestra wird bunt gepflastert und mit einer Plattenschranke eingehegt, um bei Gladiatorenspielen u. ä. die Zuschauer der unteren Sitzreihen zu schützen. Klagen über das Eindringen von Gladiatorenspielen ins Theater finden sich schon gegen das Ende des 1. Jh. n. C. bei Dio

Chrysostomos und ein Jahrhundert später wieder bei Philostratos (die Stellen ausgeschr. Eph. 1862, 211).

III. Der Felsboden unter Skene und Orchestra.

Um die unterirdischen Hohlräume kennen zu lernen, auf deren Wichtigkeit Bethe und Frickenhaus (61) hingewiesen hatten, wurden in der Mittelachse vom Phaidrosbema bis zum Südfundament der Dionysoshalle Einschnitte gemacht (**Tf. 4**, Plan **III**, **Ω—Σ**, **α—δ**; dazu **Tf. 6**, Schnitt **I α—δ**). Die Nordwand des Phaidrosbemas liegt von der Mitte bis etwa 7,5 m nach Westen über einem Hohlraum **d**. Bei der Tiefgrabung bei **e** enstanden an der Südseite von **d** durch Losbröckeln von Steinen zuerst kleine Löcher, in die ein Maßstab tief hineingesteckt werden konnte, worauf wir die Steinschichtung vorsichtig bis zu Mannsbreite öffneten. Die gegenüberliegende Nordwand von **d** wurde dadurch als senkrecht abgearbeitetes Mergelgestein erkennbar, ebenso die Sohle, in welche die senkrechte Nordwand mit einer Rundung übergeht; dies wurde an der Einstiegstelle durch einen Einschnitt in die 20 cm dicke Humusschicht des Bodens festgestellt. Auf dem Humus fanden wir in Gestalt verrosteter moderner Blechstücke die Spuren unserer Vorgänger, wohl von Dörpfelds Grabung von 1894/95 (D—R 57). An dem östlichen Querabschluß des Stollens **d** (unmittelbar neben dem Einstiegloch bei **e**) war die hier bis oben reichende Erdschicht modern mit der Hacke senkrecht abgearbeitet, da man wegen der rasch niedriger werdenden Decke hier nicht weiter hatte vordringen können. Die Decke des Stollens und die Innenseite der Südwand bestehen aus kleineren, teils kantigen, teils kieselartigen Steinen, die mit kleinen Hohlräumen vielfach so lose aneinanderliegen, daß z. B. die Mündung eines römischen Glasfläschchens unversehrt zwischen ihnen herausgezogen werden konnte. Das stalaktitenartige Aussehen der Decke schien so bedrohlich, daß zuerst nur der geschmeidige Buschor sich ohne Berührung von Wand und Decke in den kaum 90 cm hohen Raum hineinzukauern wagte. Es ergab sich aber, daß die Steine doch von oben her durch unregelmäßigen Mörtel fest zusammenhielten. Gegen Westen hin fand sich in der Decke eine Marmorplatte zwischen die kleinen Steine eingebacken, weiterhin waren überhaupt größere Steine. Bei so unregelmäßiger Wand- und Deckenbeschaffenheit war der Stollen **d** keinesfalls ein Wasserkanal. Jedoch muß er von den Erbauern des Phaidrosbemas irgendwie als Hohlraum oder doch als unsichere Unterlage vorgefunden worden sein, denn offenbar führten sie zuerst an seinem Südrand eine Steinschichtung mit nachlässig zwischengeworfenem Mörtel hoch, füllten dann Erde ein und bedeckten diese mit einer ähnlichen Schicht locker hingeworfener Steine mit Mörteleinguß, wodurch eine feste Unterlage für das Porosfundament des Bemas gewonnen wurde. Die eingefüllte Erde ist dann von den modernen Ausgräbern wieder ausgeräumt worden, wobei die Fundamentschüttung nun als „Decke" hielt. Nur so erklärt sich ihr löcheriges Aussehen von unten, sowie die Unregelmäßigkeiten der Südwand.

Östlich suchten wir nun im Graben **ε** (**Tf. 4, III** und **Tf. 6, Fg. 2; 3**) von Süden her die Fortsetzung von **d** zu finden, nahmen auch kleinere Steine aus der Südwand heraus, ohne jedoch Boden und Decke von **d** wirklich feststellen zu können. Vielleicht ist hier die Steinschüttung der Südwand sehr viel dicker als in der Mitte. Nach Westen, etwa 3 m vom Einsteigloch **e**, fand sich in der Südwand des Stollens (beim Buchstaben **d**

auf **Tf. 4, III**) eine etwa 1 m breite Lücke, aus der eine schräge Erdschüttung hereinkam, über welcher ein Hohlraum etwa 1 m weit nach Süden abtastbar war, der sich von 60 cm Höhe rasch auf 30 cm erniedrigte. Es scheint, daß die Ausgräber von 1894 hier ein Stück nach Süden vorgedrungen waren.

In der Nordwand von **d** zweigt, etwa 5,20 m von unserem Einstiegloch entfernt, ein Stollen nach Norden ab, ebenfalls mit schräg ansteigenden Erdmassen gefüllt. Ein hineingesteckter Zweimetermaßstab kam durch einen Spalt des Orchestrapflasters vor dem Phaidrosbema unterhalb des Felssitzes auf dem Kuretenrelief zum Vorschein. Diese Nordabzweigung ist der Graben **C** (**Tf. 5, IV**), den Dörpfeld 1895 von der Orchestra her untersuchte (D—R 57, Fig. 18). Bei der Wiedereinfüllung war soviel Erde eingedrungen, daß ein weiteres Vordringen in **d** nach Westen jetzt versperrt war. Doch sah man, daß weiterhin die Decke aus größeren Steinen bestand bis auf eine Länge von im ganzen 7,5 m vom Einstiegloch **e** an. Weiterhin muß Dörpfelds Graben **G** in **d** münden (**Tf. 5, IV**). Auch die Ausgräber von 1862 müssen hier irgendwo eingedrungen gewesen sein (Eph. 1862, 289 Zl. 4: *τρῦπα βαθεῖα*).

Die Nordwand des Stollens **d**, soweit er für uns offen war, verläuft im wesentlichen gradlinig. Sie liegt genau unter der Nordkante des Bemafundaments, wonach D—R Tf. 5, Schnitt und S. 57, Fig. 18 E—F richtig zu stellen sind. Die Angabe, daß „der ganze Raum von E—F bis zum Skenengebäude mit Schutt der verschiedensten Jahrhunderte angefüllt war", kann sich dort nur auf die Breite von **d** beziehen. —

Die Tiefgrabung von **α** bis **α¹** (**Tf. 4, III; Tf. 6, Fg. 1**) ergab, daß diese Räume z. T. bereits 1862 geöffnet gewesen waren, denn zwischen **e—g—g¹** kamen in allen Höhenlagen moderne Gegenstände, Porzellanscherben im Stil der 60er Jahre, Bierflaschenreste, Petroleumbrenner, Türkenbomben u. dgl. heraus, ferner Mörtelbrocken und Steine von der Naumachiewand, sowie Pflasterziegel mit roter Mörtelschicht von der antiken Flickung des Orchestrapflasters am Ostende des Rhombusmusters (D—R 95). Auch an anderen Stellen der Skene war nach Dörpfelds Mitteilungen sehr tief gegraben worden, wodurch z. B. das Stück **R** der alten Orchestra auf eine hohe Erdwand zu liegen kam. Dörpfeld veranlaßte später die Wiederauffüllung, wobei vielleicht auch Erde aus modern bewohnten Schichten herangeführt wurde. Im Graben **ε** fanden wir 1,87 m unter der heutigen Oberfläche eine moderne Wohnschicht mit Kohle, Knochen, Glas, Porzellan, vielleicht eine Kochstelle der Wächter.

Nur bei **g—g¹** im Graben **α** (**Tf. 6, Fg. 1**) war noch eine feste, gelbgrünliche Schicht aus aufgelöster Mergelmasse, die sich als moderner plattgetretener Schutthügel erwies, der das Darunterliegende geschützt hatte. Infolgedessen war unterhalb bei **f** ungestörte antike Lagerung, in welcher keine weitere Schichtung bemerkbar war. Neben undatierbaren monochromen Scherben und vereinzelten älteren Bruchstücken fanden sich viele Stücke hellenistischer „Sigillata" und gepreßte Scherben, sowie als wichtigstes in 3 m Tiefe zwei Fragmente von Lampen der Klasse II A, B bei Zahn in Wiegands Priene 458 (ähnlich auch Waldhauer, Tonlampen der Ermitage Nr. 58; 96; vgl. S. 7), die ins 2. oder 1. Jh. v. C. gesetzt werden. Der Raum **f** ist also in späthellenistischer Zeit bis auf die Felssohle geöffnet gewesen. Diese konnte nur bei Höhenzahl 87,60 bloßgelegt werden, da sich bald ein stehender Grundwasserspiegel bis etwa 10 cm über dem Fels bildete. Nach

Norden geht der Felsboden jedenfalls horizontal weiter, um bei **e** senkrecht aufzusteigen. Unterhalb von g^1 ist das Gestein eine Strecke weit wagrecht geschnitten und fällt dann mit gleichmäßiger Neigung nach Süden. Zwischen dem Proskenionfundament **h** und dem Fels liegt aber noch eine Schicht Erde mit regellosen Steinen. Weiter südlich sind für die Fundamente **i** bis **o** jeweils horizontale Lager eingeschnitten, die den immer sanfter abfallenden Felshang offenbar nur wenig anzugreifen brauchten.

Das Hauptinteresse erweckt der 5 m breite Felsgraben **e—f (Tf. 6, Fg. 1)**, dessen Sohle 3,81 m unter der Orchestraoberfläche liegt, wobei im folgenden die Höhenzahl 91,41 vor dem Phaidrosbema (**Tf. 6, Fg. 1** D—R Tf. V hat 91,47) als Meßpunkt zugrundegelegt ist. Die Wände **e** und **f** laufen gradlinig ostwestlich paralell der Nordwand von **d (Tf. 5, IV)**. Das westliche Ende dieses Grabens haben offenbar die ersten Ausgräber geöffnet, da Rhusopulos am Südwestende des Bemas (bei Zahl 14 auf Zillers Plan) eine *τρῦπα βαθύτερα* (d. i. tiefer als das Loch in der Orchestra = Dörpfeld C) verzeichnet, in der sich Trümmer und Skulpturen fanden (Eph. 1862, 289). Das Nordostende des Einschnitts fanden wir in dem Loche **ε (Tf. 4, III; 5, IV; 6 Fg. 2/3)**, wo die Sohle des Felsens um $^1/_2$ m höher liegt (HZ 88, 13) als unterhalb von **f** (HZ 87, 60), der obere Rand aber tiefer (HZ 89, 46) als die Oberkante bei **f** (89, 93). In **ε** ist auch noch der Rest einer 25 cm dicken römischen Ziegelwand erkennbar **(Tf. 6, Fg. 2; 3**, HZ 89, 17), die am Felsen anliegt, wohl zu einem Abzugsschacht gehörig. Dieser hing vielleicht zusammen mit dem von Dörpfeld (D—R 95) genannten vertikalen Tonrohr, das nach Auffüllung des großen Orchestrakanals die Konistra entwässerte.

Durch die Gegebenheiten bei **d, e, ε, f**, und da beiderseits in der Flucht der Paraskenienflanken der Fels hoch ansteht, läßt sich die Felsgestaltung annähernd so erschließen wie auf **Tf. 5**, Plan **IV** angedeutet ist. Ein an den Enden vermutlich ovales Becken **e—f** von 4 m Breite und 3,40 m Tiefe mit senkrechten Wänden und anscheinend horizontaler Sohle hat am Nordrand, 1,60 m über dem Boden, einen Stufenabsatz **d** von 1 m Breite (HZ 89, 18), auf welchen von der Orchestra her die von Dörpfeld (D—R, Fg. 18) festgestellten Gräben **G** und **C** münden, und zwar **G** mit gleicher Sohlentiefe (HZ 89, 20), **C** mit etwas höherer (HZ 89, 50). Der anschließende schmalere Graben **D** liegt wieder etwas höher (HZ 89, 61), der breite **B** dagegen mit nach Norden geneigter Sohle sehr viel tiefer (HZ 88, 20 bis 87, 91). Außerdem sind in diesen Gräben einzelne, stärker eingetiefte Löcher. Neben **B** liegt endlich noch der kreisrunde Schacht A (HZ 87, 31), in welchem Dörpfeld aus den gefundenen mykenischen und geometrischen Scherben einen vor Erbauung des Theaters verschütteten Schöpfbrunnen erkannte (auf **Tf. 5** fortgelassen). Die Gräben **B, C, D, G** können wegen der ungleichen Sohlen nichts mit Wasserabzug zu tun haben, ebensowenig mit einem Charonischen Gang, für den **D** auch viel zu eng wäre. Es bleibt also nichts anderes als Dörpfelds Erklärung auf „Versuchsgräben". Wenn bei den darin gefundenen „Scherben des 5. und 4. Jhs." keine etwa übersehenen jüngeren waren, so müßten die Gräben im Verlaufe des 4. Jhs. ausgehoben und wieder verschüttet worden sein. Aber zu welchem Zweck? Bei einem unvollendet gebliebenen Charonischen Gang wären die drei verschiedenen Richtungen unverständlich. Ferner ließe sich denken, daß man bei der Umwandlung des älteren Sitzhauses in ein steinernes einmal eine Tieferlegung der Orchestra geplant habe, um noch mehr Sitze aus der Bergmulde zu gewinnen, wofür man vielleicht zuerst die Natur des Gesteins feststellen wollte. Man hätte bei dem Quergraben **d** begonnen,

von dem die anderen ausstrahlen, dieser Plan wäre aber aufgegeben und dafür der Ausbau des Sitzhauses bis zur *κατατομή* hinauf vorgenommen worden. Ein arger Notbehelf ist diese Erklärung freilich, aber eine glaubhaftere ist bisher nicht zu finden gewesen. —

Noch schwieriger gestaltet sich zunächst die Deutung des Beckens e—f (**Tf. 4, III**; **5, IV**; **6** Schnitt **I**), das nach dem Fund der späthellenistischen Lampen im 1. Jh. v. C. zugeschüttet wurde. Bei dem Mangel älterer Scherben und da in den ungestörten Tiefen unter g und bei ε die Füllmasse zumeist aus zerkleinertem Mergel des anstehenden Gesteins zu bestehen schien, so lag auch hier zunächst der Gedanke an eine Wiedereinfüllung bald nach der Aushebung nahe. Lehmann-Hartleben suchte diesen noch größeren „Versuchsgraben" nach Analogie von Eretria zu deuten, daß man nämlich durch Tieferlegung der Orchestra eine erhöhte hellenistische Proskenionfront herstellen wollte, die in der Linie von f liegen sollte. Man wäre mit der Aushebung des Gesteins bis zu der älteren Felssohle d gekommen, hätte dann aber die Sache aufgegeben. Dieser Plan würde jedoch eine so erhebliche Tieferlegung der ganzen Orchestra nach sich gezogen haben, daß nicht einzusehen ist, wie der untere, dann völlig ins Gestein eingetiefte Teil des Koilon hätte aussehen sollen. Denn eine Fortsetzung der Sitzstufen in gleicher Neigung bis zu einem 3 m tieferen Punkte würde, wie man am Schnitt D—R Tf. 5 leicht konstruieren kann, die Orchestra fast völlig aufgezehrt haben. Es könnte also nur am jetzigen Orchestraumkreis eine hohe senkrechte Wand gedacht werden, wodurch sich etwas ähnliches ergäbe wie die spätrömische Naumachie-Konistra in Tyndaris (u. Abschn. **11**, Tf. **33**; **39**). Für ein griechisches Theater hellenistischer Zeit ist das aber eine unmögliche Idee.

Jedoch führt diese Erwägung auf den Gedanken, ob das Becken e—f nicht doch irgendwie für Wasser beabsichtigt war, obwohl wir einen positiven Beweis durch Stuckierung oder Sinterniederschlag vergeblich an den rauh gehackten Wänden suchten. Aber es gibt ja in der Tat im großen Theater von Pompeji an der gleichen Stelle vor der Bühnenfront seit etwa 100 v. C. sogar mehrere Wasserbecken, die in wechselnder Größe einander ablösen und vor der Zerstörung der Stadt sämtlich wieder zugeschüttet waren (Mau RM 21, 1906, 52; Tf. 1; Spano, Il teatro delle fontane a Pompei, Memor. Acad. Napoli II 1903, 109 fg.). Die Becken scheinen also in Pompeji eine vorübergehende Mode späthellenistischer Zeit gewesen zu sein, wobei die größeren ganz gut als spielerische Vorläufer der römischen Naumachien, die kleinen als Verbreiter von Kühle gedacht werden können. Auch für Athen würde sich so die Wiederzuschüttung schon im 1. Jh. v. C. erklären. Die Ebnung des Felsens unterhalb von g^1 wäre dann für die südliche Randmauer des Beckens hergestellt worden; wir fanden hier auf und neben der Ebnung einige größere, unregelmäßige Hausteine ohne erkennbaren Mauerverband, die aber vielleicht doch zu rasch entfernt wurden. Das Becken bekommt durch die gesicherte Kurve bei ε eine langovale Form (**Tf. 5, IV**). Sein Innenrand läßt vor der Skenenfront und den Paraskenienecken des hellenistischen Proskenions (F^1, **H**, G^1) einen Umgang von gegen 3 m frei. Die große Tiefe des Beckens kann sich daraus erklären, daß man, um bei der Durchlässigkeit des Gesteins ein zu rasches Versickern zu verhüten, bis auf den Grundwasserspiegel hinabging, wie wir ihn im Mai—Juni dort hatten. Diese Erklärung des großen Felseinschnittes wird jedenfalls allen bisher bekannten Gegebenheiten gerecht. Aber sie muß Hypothese bleiben, bis der ganze Raum zwischen Skenenfront und Phaidrosbema einmal völlig bis in die Tiefen geöffnet wird, was unsere

Kräfte überstieg. Unsere Nachfolger werden in **d** und auf der Felssohle unter **f** in zwei Glasflaschen die Grüße der Ausgräber von 1923 finden.

Das einzige ganz sichere Ergebnis dieser Untersuchung ist leider negativ: die von Frickenhaus (Ab. 21; 22; 27) versuchte Ausdeutung der Hohlräume ist unhaltbar. Der Felsboden zwischen Skenenfront und Phaidrosbema ist vielmehr durch spätere Vornahmen so verändert, daß er für das Theater der klassischen Zeit überhaupt nichts mehr auszusagen vermag.

IV. Das Hellenistische Proskenion.

Unter Mitarbeit von *K. Lehmann-Hartleben*[1]).

Die Stylobatschwelle des hellenistischen Proskenions (blau bei D—R Tf. 1) bestand aus 39 Steinen bläulichen hymettischen Marmors mit weißen Adern von durchweg 21 cm Höhe, die in der Aufnahme **Tf. 8** von Osten her durchgezählt sind; es fehlen 2—5, 10, 11, 18, 25—27. Bei 17 ist die auf (D—R) **Tf. III** fehlende Westhälfte von Versakis angefügt worden (Jb. 1909, 207), hingegen ist das dort noch gezeichnete westliche Endstück von 18 nicht mehr vorhanden. Die Unterlage dieser Marmorschwelle besteht aus langen Blöcken von Breccia und Piräuskalk, anscheinend meist in zweiter Verwendung, die an den Parodoswänden **E** und **E 3** auf dem älteren Brecciafundament aufliegen (**Tf. 5, V**), während sie an den Paraskenionfronten und dem Mittelteil auf einem Fundament ruhen, das aus unregelmäßigen kleineren Kalksteinbrocken ohne Mörtel besteht und eigens für das Proskenion verlegt ist. Es geht nicht ganz bis zu dem gewachsenen Fels hinab (**Tf. 6**, Schnitt **I, h**; **Tf. 7**, Schnitt **II G**[1]).

Die Stylobat- bezw. Teichobatplatten der Paraskenien und Parodoswände (**Tf. 8**, 1, 6—9, 28—39) zeigen mit Ausnahme von 1, 9, 39 (36 bis 38 sind verdeckt) auf der Oberseite Spuren früherer Verwendung und unterscheiden sich auch durch die Herrichtung von Vorder- und Rückflächen von denen des Mittelteils[2]). Vorn sind sie in ganzer Höhe glatt; bei Stein 6 kam die alte Vorderseite bei der Wiederverwendung nach hinten zu liegen. Hinten ist bei der Mehrzahl (6, 7, 8, 28—30, 32—34) eine obere glatte Kante von 5—8 cm Höhe angearbeitet, während der untere Teil in wechselnder Breite rauh vortritt. Bei 35—38 ist der Vorsprung offenbar nachträglich wegen des herangeschobenen römischen Porospflasters abgearbeitet; die anders geformten Steine 1, 9, 39 hatten ihn überhaupt nicht. Demgegenüber haben die Schwellensteine 12—17, 19—24 des mittleren Teils — hinfort kurz Proskenionteil — vorne eine glatte obere Euthynteriakante von 8—15 cm Höhe, hinten von 1 cm Höhe, während darunter die Flächen vorne wie hinten teils rauh sind, teils überhaupt in unregelmäßiger

---

[1]) Die Untersuchungen am Proskenion sind in gemeinsamer Arbeit mit K. Lehmann-Hartleben ausgeführt und die Ergebnisse in der Hauptsache schon in Athen zu Papier gebracht worden, sodaß Lehmann-Hartleben auch für die Einzelheiten dieses Teiles die Mitverantwortung übernimmt. Bei der endgültigen Ausarbeitung kamen meinerseits noch die Ausführungen über die choregischen Monumente hinzu. Die sorgfältigen Aufnahmen von P. Gaubatz (**Tf. 8**) mußten von Wirsing für die Anordnung auf der Tafel neu gezeichnet werden.

[2]) Auf **Tf. 8** liegen die Vorderseiten der Stylobatsteine oben wie auf **Tf. 5, V**. Im Text bezieht sich daher rechts und links nicht auf die Frontansichten, sondern auf die Stellung der Steine auf **Tf. 8**.

Weise vortreten (12—17). Die Platten des Proskenionteils waren also von Anbeginn für eine bodengleiche Proskenionschwelle bestimmt, während die erstgenannten, da sie vorne bis unten hin Ansichtsfläche haben, ursprünglich frei auf einer unteren Stufe lagen. Einen weiteren Unterschied zeigt das Tiefenmaß, das am Proskenionteil gleichmäßig 60 cm beträgt, an Paraskenien und Parodoswänden dagegen nur 56 cm. Tiefer (78 cm) sind hier nur die Ecksteine 1 und 39 der Parodoswände und die Innenecke 9 des Ostparaskenions (74 cm), weniger tief das zurechtgeschnittene Flickstück 31 (47 cm). Endlich sind die Platten des Mittelteils 12—24 auf der Oberfläche ohne Spuren eines älteren Klammerverbandes und sind auch ohne solchen verlegt. Hingegen waren die der Paraskenien und Parodoswände, mit Ausnahme der Ecksteine 1 und 39, bei der ersten Verwendung durch I-Klammern verbunden, deren Leeren z. T. wiederbenutzt wurden, denn 33/34 ist noch mit Eisen gefüllt. Dasselbe ist anzunehmen für die aneinanderpassenden Leeren von 6/7, 28/29, 29/30, 34/35. Nicht wiederbenutzbar waren dagegen die halben Klammerleeren auf 7, 8, 9. Man bediente sich also der älteren Vorrichtung wo es ging, ohne sich im übrigen um vollständige Verklammerung zu bemühen. Auch schon in der ersten Benutzung waren einzelne Steine nicht verklammert (6 r., 8 r., 9 hinten, 28 r., 30 l., 33 r.).

Am Proskenionteil sind die Standplätze der Säulen durch kleine, die Kannelur vorreißende Bogenstriche (lunulae) bezeichnet, die vielfach einen Axenstrich nach außen haben. Meist sind es drei lunulae (15, 16 r., 19, 21/22, 22/23. 23/24, 24 l.), einmal vier (13/14), dreimal nur zwei (12/13, 16/17, 20/21). Einzelne lunulae stehen nicht in den rechtwinkligen Achsen, sondern ziemlich ungenau radial (13/14, 20/21, 23/24, 24 l.), eine steht verkehrt herum (16 r.). Um die Säulen ist jeweils ein rechteckiges Feld mit dem Spitzeisen fein gepickt, die Standfläche der Säule dagegen rauher gelassen. Die Säulenzwischenräume sind durch starke Begehung glatt geschliffen.

Der Säulendurchmesser beträgt 50 cm, die Axweite mit Schwankungen 1,33—1,35 m, sodaß auf die Gesamtlänge der Schwelle von 21,80 m (vgl. D—R Tf. IV) sich 16 Interkolumnien ergeben. Für die Verteilung der Säulen in der Mitte machte Versakis aufmerksam (Jb. 24, 1909, 207, Abb. 16), daß Stein 19 mit seiner gebrochenen linken Unterkante jetzt unter 20 untergeschoben ist (**Tf. 8**), also um etwa 19 cm abgerückt werden muß, wodurch sich von der Säule 19 r. bis zu der auf 20/21 zwei normale Axweiten ergeben. Das Mittelinterkolumnium öffnete sich also mit genau doppelter Axweite. Die beiden rechteckigen Dübel auf 12 r. können mit der Architektur nichts zu tun haben, keinesfalls mit einer Säule, wie Petersen wollte (Jb. 23, 1908, 38), sondern befestigten wahrscheinlich ein Statuenpostament. An den Enden sind nach Analogie des Piräustheaters Säulen, nicht Pfeiler anzusetzen (D—R Tf. IV).

In der Mitte der Proskenionschwelle sind Spuren von Türen. Auf 19/20 ist zweimal die gleiche Vorrichtung: jederseits gerade Kanäle mit seitlichen Fortsätzen an den Enden, dahinter rechteckige Löcher. Da das äußere System weniger gut und tief gearbeitet ist, wird es das jüngere sein und bedeutet eine spätere Erbreiterung der Tür. In den hinteren Rechtecken muß man die Pfannen der Türzapfen denken, während die Kanäle mit den Haken nichts anderes als die senkrechten Holzleibungen der Türen getragen haben können. Da jedoch die hinteren Haken die Mitte der Säulen treffen, die vorderen aber an der Steinkante liegen, sodaß ihre Flucht um 7 cm vor der Vorderseite

der Säulen vorbeigeht, so ist es unmöglich, diese Türen irgendwie mit dem hellenistischen Proskenion in Verbindung zu bringen. Vielmehr haben ihre Leibungen die Stirn einer etwa 33 cm dicken massiven Mauer umfaßt, welche entweder die vordere Hälfte der Säulen in sich aufgenommen hatte oder wahrscheinlicher erst nach deren Entfernung entstand. Auf jeden Fall liegt etwas ganz anderes vor als die römische Zumauerung der Säulenzwischenräume in Priene (v. Gerkan Tf. 26). Eine mit so sorgfältigem Türgewänd umfaßte Mauer ist aber auch als Hyposkenionwand im römischen Theater undenkbar, dessen Pulpitum auf die normale Höhe von 1,50 m anzunehmen ist. Und ebensowenig könnte sie mit dem Phaidrosbema oder gar der Naumachie etwas zu tun haben. Es bleibt nur der Schluß, daß diese Mauer mitsamt den beiden Phasen der Mitteltür in die Zeit der byzantinischen Bewohnung gehört, von welcher bei der Ausgrabung noch erhebliche Reste von Gemächern mit Türgewänden, besonders an der Innenwand der Südhalle, vorhanden waren (auf Zillers Plan Eph. 1862, Tf. 40/1, 29—31; 41, a). Dort sind heute noch Spuren von Mörtel, sowie Einarbeitungen sichtbar (**Tf. 6**, Fig. **6** zweitoberste Quader l.), ähnliches auch an der Rückseite der Westparodoswand **E** und sonst. Das Skenengebäude war also deutlich in byzantinischer Zeit ein ganz stattlicher Wohnbau; vgl. Eph. 1862, 212: *δικήματα ὑστεροτέρων χρόνων ἐκ λίθων μεγάλων*. Noch später als jene Mitteltür, vielleicht ihr Ersatz, ist die mit einem rohen Einschnitt in den Stylobat hergestellte Tür auf Stein 21, von welcher die Drehpfannen — davon die östliche einmal erneuert —, das mittlere Riegelloch, sowie die Zapfenlöcher des Türgewändes vorhanden sind. Diese Tür schlug nach außen (Norden), die auf 19/20 nach innen. Auch die rohe Ausklinkung auf Stein 30—32 gehört in diese späteste Zeit.

Endlich sind im Mittelinterkolumnium die Spuren einer dritten Tür erhalten, deren kleine Drehpfannen nebst den rechteckigen Zapflöchern der Rahmenleisten unmittelbar an der Mitte der Säulen anliegen (Stein 19; 20). Daß diese Tür zum Proskenion gehört, wird durch die ganz gleiche Türzurichtung am Ende der Westparodos bewiesen (Stein 39). Jedoch kann die Mitteltür bei ihrer großen Breite und der Kleinheit der Drehpfannen nur sehr leicht gewesen sein, vielleicht nur Rahmenwerk mit Bespannung, und ihre ganz unarchitektonische Anbringung läßt erkennen, daß sie nicht für dauernden Gebrauch bestimmt war. Von Nebentüren fehlt jede Spur. Ebenso fehlen Zurichtungen für Pinakes, wie sie sonst sorgfältig mit Einschnitten und Riegellöchern gemacht zu werden pflegen. Im Piräustheater, wo das alles ebenfalls fehlt, ist sogar der Werkzoll zwischen den Säulen stehen geblieben (u. Abschn. **18**). Und überhaupt nimmt ja der Architekt durch die Verwendung von Vollsäulen bereits keinerlei Rücksicht mehr auf die Anbringung von schweren Holztafeln (vgl. v. Gerkan 104). Diese können also nur gewissermaßen nachträglich und in unvollkommener Weise eingepaßt worden sein, nach Dörpfelds Meinung etwa so, daß sie von oben in die Interkolumnion eingeschoben wurden, wobei der oberste Teil beweglich oder abnehmbar gewesen sein müßte, ein nicht eben glaubhaftes Verfahren, zumal die Verjüngung des Säulenzwischenraums sehr gering ist. Eher könnten sie als leichtes Rahmenwerk mit Bespannung, wie es schon für die Türe anzunehmen war, von hinten an die Säulen gelehnt und mit seitlichen Riegeln befestigt gewesen sein, auf die man einige der rechteckigen Löcher in den erhaltenen Säulen der Westparodos beziehen könnte. Diese Löcher sind aber sehr roh und z. T. noch mit Eisenresten und Blei gefüllt, sodaß sie auch nach v. Massows nachprüfender Untersuchung wohl alle von später Verbauung herrühren

(u. S. 34). Endlich zeigen auch die starken Begehungsspuren zwischen allen Säulen, daß die Zwischenräume dauernd offen waren. Wenn also Pinakes und Mitteltür doch gelegentlich eingesetzt werden, so geschah es offenbar nur in vorübergehender Wiederbelebung eines schon veralteten Brauches. Denn architektonisch — dies muß als theatergeschichtlich wichtige Tatsache nochmals betont werden — sind die Pinakes kein planmäßiger Bestandteil des Theaters mehr, sobald an die Stelle der älteren Pfeiler mit Halbsäule oder der jüngeren Rundsäulen mit Anschlagleiste die ringskannelierte Vollsäule tritt.

Der Mittelteil des Proskenions K—L war also auf neugelegten Fundamenten mit eigens zugerichteten Stylobatplatten erbaut als eine offene Säulenstellung mit doppeltbreitem Mittelinterkolumnium ohne festen Pinaxverschluß. —

Daß die Schwellensteine der Paraskenienfronten in zweiter Verwendung liegen, ist schon gesagt (S. 24; D—R 62, Fg. 19). Dabei wurden nur 28—30 in der alten Reihenfolge wiederverlegt, wie das Anpassen der Klammerleeren und die alten Markierungen B bis Δ zeigen. An Stelle des ehemaligen A-Steines sind zwei zurechtgeschnittene Stücke 31 und 32 verlegt. Der folgende 33 war schon ehemals ein rechter Eckstein, wie die Glättung und das obere Käntchen an seiner Kurzfront zeigen. 32 und 33 haben offenbar ursprünglich schon aneinandergelegen, da die ihnen gemeinsame Säule ausnahmsweise schon ehemals nicht verdübelt war. Am Ostparaskenion wurde Stein 6 mit der alten Vorderseite nach hinten gelegt, offenbar um den Klammerverband mit 7 wieder zu benutzen (6 ist jetzt etwas nach hinten verschoben). Auch 7—9 gehörten ursprünglich nicht aneinander. Stein 9 kann nach seiner quadratischen Form ehemals nur an einer Innenecke gelegen haben, wenn er überhaupt von dem gleichen System stammt.

Die Säulen jenes ehemaligen Baues waren mit rechteckigen vergossenen Dübeln befestigt, die bisweilen mit den Klammern in sonderbaren Konflikt geraten, sodaß auf 6 l. und 7 r. die Klammer schiefgestellt, auf 7 l. sogar ein halber Querarm der H-Klammer geopfert werden mußte. Jedoch ist es nicht angängig, deshalb etwa die Säulendübel der jüngeren Verwendung zuzuschreiben, da die Säulen später gar nicht über ihnen stehen. Ebenso scheint mir bei der Geringfügigkeit dieser technischen Anomalie die Annahme einer dritten Verwendung (Fiechter brieflich) nicht nötig. Da die älteren Säulen, deren Durchmesser nach den Enden der Gußkanäle gemessen 54 cm betrug (u. S. 34), über den Fugen standen, so ergibt sich, wie Dörpfeld (D—R 62, Fg. 19; 68, Fg. 22) dargelegt hat, gemäß der übereinstimmenden Länge der Steine 6—8, 28—30 ein System von 1,27 bis 1,28 m Axweite, das nach Ausweis des Steines 33 eine Eckkontraktion auf 1,12 m hatte. Die Frontbreite des Systems betrug 6,63 m.

Die Plätze der neuversetzten Säulen sind nur am Westparaskenion markiert, durch hintere lunulae auf Stein 28—30, durch eine seitliche auf 33 l. Danach beträgt die Axweite auf 29/28 1,20 m, beim Mittelinterkolumniun 30/29 jedoch 1,30 m. Dies ergibt ein System von 4 Axweiten zu 1,20 + 1 Axweite zu 1,30 + $\frac{2}{2}$ Säulendurchmesser zu 27 cm = 6,64 m. Die Gesamtschwellenlänge, für welche der Randüberstand des Stylobats im Westen (4 cm) ein zweitesmal im Osten hinzuzurechnen ist, mußte dann 6,72 m betragen. Fügt man demgemäß den an der erhaltenen Länge von 6,14 m fehlenden Oststein 29 mit 58 cm hinzu, so schneidet er östlich genau mit dem Porosfundament ab (**Tf. 5, V**). Gegenüber der normalen älteren Säulenstellung mit Eckkontraktion ist diese jüngere Aufstellung

mit ihren Jochweiten von 1,20 m und einem Mitteljoch von 1,30 m auf keine Weise mit einem normalen Triglyphon in Einklang zu bringen. Jedoch war technisch die geringe Verschiebung der Säulen natürlich kein Hindernis, das ältere Gebälk wieder aufzulegen, sobald die Unstimmigkeit der Triglyphen zu den Säulenachsen in Kauf genommen wurde. Dies ist tatsächlich geschehen, wie die erhaltenen Gebälkteile zeigen (**Tf. 8 o.**; vgl. S. 37 fg.), offenbar in der Absicht, durch Vermeiden der ehemaligen schmalen Eckjoche von 1,12 m die Gesamterscheinung der Paraskenienfronten den Axweiten des Proskenionteils (1,34 m) möglichst anzugleichen.

Die Außenflanke des Westparaskenions hat bis zur Flucht der Parodoswand, deren Endorthostat auf Stein 35 mit einer kurzen Ante nach vorn (Norden) zu ergänzen ist, eine Länge von 1,30 m, d. i. eine Jochweite von 1,28 + dem Randüberstand von 2 cm an der Nordkante des Stylobats auf Stein 33. Starke Begehungsspuren zeigen, daß auch die Flanke stets offen war. Von besonderer Bedeutung wird die in die Diagonale gelegte und im Winkel geführte Fuge zwischen 34 und 35 (**Tf. 10, c**). Nur am vorderen (nördlichen) Ende (links auf Tf. **10**) ist sie auf eine Strecke von 7,4 cm mit glatten Rändern normal geschlossen, während sie im übrigen in unregelmäßiger Weise klafft. Der Spalt beginnt hinter der geschlossenen Strecke mit einem Einsprung auf Stein 34, an dem der Rand weiterhin bis zum Knick fast gradlinig verläuft, während der von 35 eine leichte Ausbiegung nach außen zeigt, sodaß die offene Breite des Spalts bei der Klammer etwa 1 cm beträgt. Von dem Knick ab nach hinten sind beide Ränder leicht auswärts gebaucht bis zu einem Abstand von 1,4 cm, der sich aber nach der Tiefe zu, infolge leichter Schrägstellung der sehr unregelmäßig bearbeiteten inneren Wände, auf etwa 1 cm verringert. An der Hinterkante klaffen die Ränder noch um 4 mm auseinander, und die inneren senkrechten Flächen sind auch hier nicht für Anschluß geglättet. Eine besondere Eigentümlichkeit zeigen die oberen Ränder kurz hinter der geschlossenen vorderen Strecke und weiterhin zwischen Klammer und Knick, nämlich muschelige Aussplitterungen, die sich, besonders gegen den Knick zu, auf beiden Seiten genau gegenüberliegen. Sie können in dieser Entsprechung nicht zufällig entstanden sein, sondern sind nur durch die Einwirkung eines Werkzeuges erklärbar, eines eingetriebenen Holzkeiles oder einer Brechstange, durch welche die Steine nach ihrer ersten Verlagerung einmal wieder auseinandergerückt worden sind. Bei der Wiederverlegung hat man dann die beschädigten senkrechten Wände in der geschilderten Unregelmäßigkeit etwas abgeglättet und dabei auf den hinteren Fugenschluß verzichtet. Dieser Erklärung pflichtete allerdings Dörpfeld nicht bei, indem er glaubt, daß die Fuge von Anfang an als „geöffnete" beabsichtigt war, sodaß die Steine noch von dem „lykurgischen" Bau her an ihrer alten Stelle lägen. Dem steht entgegen, daß der klaffende hintere Spalt dieser Fuge sichtbar geblieben wäre, eine für „lykurgische" Zeit nicht denkbare Nachlässigkeit, zumal alle übrigen Stylobatfugen in der ersten Verwendung sorgfältig geschlossen waren; ferner daß geöffnete, jedoch unsichtbare Fugen wohl bei starken Quadermauern geläufig sind, nicht aber für so schmale Stylobatstufen; endlich daß die geschilderten Sonderbarkeiten — unregelmäßiger, aber nachträglich bearbeiteter Randverlauf, symmetrische muschelige Aussprengungen, schräge Innenwände, mangelnder Anschluß der Hinterkante — unseres Erachtens nur durch ein zeitweiliges Wiederauseinandernehmen der ursprünglich gradkantigen Steine erklärbar ist. Wir sind also der Ueberzeugung, daß

auch die Steine 34 und 35 wie alle übrigen Stylobatplatten der Paraskenien in zweiter Verwendung liegen.

Der gleiche Schluß ergibt sich für die ganze westliche Parodoswand. Ihre Schwellensteine 36, 37, 38 scheinen nach den übereinstimmenden Maßen (L. 1,275; T. 0,56 m) zu demselben System wie die Paraskenionschwellen zu gehören, dagegen ist Stein 39 größer und offenbar für seine Stelle gearbeitet, wie später noch zu erörtern ist. Der aufgehende Teil der Wand besteht aus einer unteren und einer oberen Orthostatenreihe mit einer zwischengelegten Läuferschicht, alle aus bläulichem hymettischen Marmor und von durchaus gleicher Technik. An der Vorderseite (**Tf. 10, a**) sind an beiden Orthostatenschichten einzelne Bossen stehen geblieben, sowie mehrfach die Schutzstege neben den senkrechten und den oberen Fugen. An der Unterkante haben die Läufer und die oberen Orthostaten, jedoch nicht die unteren, eine als Ornament durchlaufende Werkzollrille (H. 3 cm; T. 4 cm); die beiden östlichen Läufersteine haben auch einen gerauhten Spiegel mit Beschlagrand. Die Rückseite (**Tf. 9** u. links) der oberen Orthostaten (H. 0,815; D. 44 und 45 cm; L. 1,09 und 1,12 m) ist völlig rauh. Auf der Oberseite waren diese Platten an den Kurzseiten ehemals durch I-Klammern verbunden, die in der Mitte der beiden Steine jetzt nicht mehr zusammentreffen, also nicht wieder benutzt waren. Ferner liegt in der Mitte des Hinterrands jeder Platte je eine halbe Klammerspur, die bei der jetzigen Verwendung ins Leere geht. Ehemals gehörte die Platte also zu einer doppelschaligen Wand, für die jetzt kein Fundament da ist. Die Läuferlage (H. 0,305; D. 0,50; L. 1,05; 1,09, 1,07; 0,72 m) hat auf der Rückseite oben und unten anathyroseartige Abmeißelungen, dazwischen vortretende gröbere Rauhung, war also ebenfalls nicht für Sichtbarkeit bestimmt. Der Läufer am Ostende hat an der Schmalseite Anathyrose und oben außer der I-Klammer ein rechteckiges Dübelloch mit zugehörigem Stemmloch, die nicht zu der jetzigen Lage der oberen Orthostaten stimmen. Der sehr kurze westliche Endstein wurde nach Ausweis der oberen Lagerspuren (Dübelloch für die nächste Schicht war 23 cm vom Westrand) für seine jetzige Stelle zurechtgeschnitten und dann an der Stirnseite zur Abgleichung mit den unteren Orthostaten geglättet. Wenn somit die zwei oberen Lagen der Westparodoswand ehemals zu einer doppelschaligen Wand gehörten, so haben dagegen die großen unteren Orthostaten (H. 0,96; D. 0,505; L. 1,27, nur der westliche Stein 0,98 m) hinten wie vorne die gleiche feine Spitzung der Oberfläche, dieselben Schutzstege und Bossen. Ebenso ist die Stirnseite des Weststeines für Ansicht geglättet und ohne jede Spur einer etwa abgearbeiteten Ante oder Anathyrose. Daß dieser Endstein tatsächlich niemals länger war, ergibt sich ferner aus der Stellung des rückwärtigen Hebebossen genau in der Mitte der jetzigen Breite. (Ueber die westlich anschließende Tür vgl. u. S. 31). Dieser ganze untere Wandteil aus einschichtigen hochkantigen Platten war also ursprünglich für gleichmäßige Sichtbarkeit von drei Seiten bestimmt. Da seine Stirn ohne Ante ist, so kann er niemals ein architektonisch durchgebildetes Außengebälk getragen haben, sondern nur die Decke eines Innenraums. Es war also eine Art Trennungs- oder Zungenwand, über deren ehemalige Bedeutung später zu sprechen ist (S. 44). Nach der Wiederversetzung an der Parodoswand wurde bei den drei östlichen Steinen unten auf der Rückseite ein Streifen von 15 bis 16 cm Höhe grob abgearbeitet zum Heranschieben eines Bodenbelags, wohl des späteren römischen; hingegen dürfte der rechteckige, 24,5 cm lange, 5,2 cm tiefe Einschnitt unten an dem öst-

lichen Stein wegen seiner sorgfältigen Arbeit von der ersten Verwendung herrühren; es könnte die Fußschwelle einer Bank oder dgl. eingeschoben gewesen sein. Die beiden östlichen Orthostaten tragen hinten in den oberen Ecken die flach eingehauenen Versatzmarken $|B-\Gamma|\ \Gamma-\Delta|$ (Tf. 9 u.). Auf dem links anstoßenden Stein ist das B nicht mehr erkennbar, seine andere Ecke ist gebrochen, die beiden Ecken des Endsteines sind stark bestoßen. Da sich aber mit $|\ \Delta\ |\ \Delta-B\ |$ die Strecke nach links bis zum Wandende füllt, so stehen die Blöcke sicher in ihrer alten Folge. Denn da die Buchstaben nicht den späteren Marken des Gebälkes mit Apices (S. 38), sondern denen der Steine 28/30 (S. 27) gleichen, so stammen sie von der ersten Versetzung. Die jetzt letzte Platte im Osten hat an der Kurzseite sorgfältige Anathyrose. An ihrer Unterkante fehlt ein Dübeleinschnitt, obwohl darunter auf Stylobatstein 35 (**Tf. 8**) ein 8 cm langes Dübelloch liegt, das etwas unter die Orthostatkante untergreift. Da in guter Bauweise die Fuge zweier Blöcke über der Mitte des Dübels liegt, um für beide Steine Halt zu geben, wird dies ein weiteres Beweisstück für die zweitmalige Verwendung auch der unteren Orthostaten. Daß der fehlende Endorthostat in Länge von 95—98 cm von derselben ehemaligen Zungenmauer hätte genommen sein können, scheint so gut wie ausgeschlossen, da er an der Ecke die nach Norden gerichtete Ante für das aufliegende Gebälk haben mußte; die Fortlassung eines so obligaten Gliedes darf aber selbst dem Zusammensteller dieses Proskenionsbaues kaum zugetraut werden. Bei der Beurteilung des ursprünglichen Baues ist also nachher mit einer ehemaligen Mindestlänge der Zungenmauer von 4,79 m zu rechnen.

Daß auch die Ostparodoswand aus entsprechendem älterem Material aufgebaut war, beweist ein Orthostat, der etwa 1 m südlich des Oststylobats auf die Oberkante gestürzt steht und in Maßen, Schutzstegen, Bossen und unterer Abarbeitung denen der Westwand völlig gleich ist (H. 0,96; D. 0,505; L. 1,265 m). Ob eine unsichere Spur in der einen oberen Ecke vielleicht eine Versatzmarke, etwa B ist, war bei der jetzigen Lage des Steins nicht zu entscheiden. An dem älteren Bau waren also zwei gleichartige Zungenwände vorhanden, die hier wiederverwendet werden konnten. Daß aber auch die beiden oberen Lagen der Westparodoswand von eben demselben Baue stammen, wird durch die völlige Uebereinstimmung in Bearbeitung und Material bewiesen und durch einen besonderen technischen Zug bestätigt: am östlichen Orthostaten und an dem einen der oberen Westorthostaten hat je eine H-Klammer durch Verlängerung der Längsrille über die Querbahn hinaus eine Kreuzform bekommen (⊣⊢), sei es aus der Laune eines Steinmetzgehilfen oder um durch größere Länge der Klammer der frontalen Verschiebung entgegenzuwirken. Daß eine solche Absonderlichkeit der Klammerform zweimal an verschiedenen Bauten aufgetreten sein sollte, deren Teile hier durch Zufall zusammengekommen wären, ist durchaus unglaubhaft.

Somit sind von dem ehemaligen Bau bis hierher nachgewiesen: 1. eine untere Orthostatenschicht, von zwei einschaligen Innen- oder Zungenmauern stammend, die einst von einer Rückwand abgingen; 2. eine Läufer- und eine Orthostatenlage von einer doppelschaligen Außenwand, von denen die Orthostaten wegen ihrer geringeren Höhe in höherer Lage als die zu 1 anzuordnen sind. Die gleiche rhythmische Abfolge der Schichthöhen findet sich, um ein nächstliegendes Beispiel zu nennen, an der Hyposkenionwand des Theaters in Priene (v. Gerkan Tf. 18), wo die Proportionsfolge von 93 : 30 : 80 cm Höhe der in Athen mit 96 : 30,5 : 81,5 cm entspricht. Ein ähnliches Wandsystem hatte aber auch die Außenwand des athenischen Skenengebäudes (u. S. 47). Es muß also erwogen werden, ob das Marmor-

system der jetzigen Parodoswände zusammen mit den Poros-Außenwänden irgendwie auf dem großen Brecciafundament der alten Skene (**Tf. 4, III**) gestanden haben kann in der Zeit, als die Paraskenien noch ihre alte Form und ursprüngliche Tiefe hatten. Nun sind gewiß die geschlossenen Fronten dieser Paraskenien aus Marmor denkbar und die kleineren Orthostaten könnten in entsprechender Höhe an ihnen gesessen haben. Aber unmöglich ist es, an irgend einem Teile des Theaterbaues eine Stelle zu finden, wo einschalige Zungenmauern freistehen könnten, so daß ihrer Stirn gegenüber, da es Innenmauern sind, noch eine Durchgangsöffnung von doch mindestens 1,50 m bliebe. Zum Theater können also die Steine der Parodoswände ursprünglich nicht gehört haben. Woher sie genommen sind, ist später darzulegen (S. 41 fg.). — Von diesen Ergebnissen erkannte Dörpfeld an, daß die beiden oberen Schichten der Westparodoswand erst für das hellenistische Proskenion dort verlegt worden sind, angesichts des eindeutigen Tatbestandes der Anschlußflächen an ihrer Rückseite. Hingegen hielt er für die untere Orthostatenreihe seine Meinung aufrecht, daß diese ein unversehrt gebliebener Bestandteil der alten „lykurgischen" Skene sei. —

Zu unseren bisherigen Beweisen — Neuverlegung der Stylobatplatten 34/35 nach Ausweis des Fugenzustandes, ehemalige Zusammengehörigkeit der unteren Orthostaten mit den beiden oberen Schichten — ergibt sich aus den Verhältnissen am westlichen Parodosende ein weiterer Nachweis. Der Stein 39 (L. 2,10; Br. 0,78; H. 0,18 m), auf welchem der letzte Westorthostat mit 50,5 cm Breite auflagert (**Tf. 8**), hat keine älteren Benutzungsspuren, sondern ist wie sein östliches Gegenstück 1 offenbar neu hergestellt worden, als starke Ecklagerstücke mit größerer Tiefe. Die senkrechten Flächen sind vorn und außen glatt, hinten roh bearbeitet. Auf 39 ist oben im östlichen Drittel das Lager für den Orthostaten fein gespitzt, wobei jedoch auf dem hinten überstehenden Teil der grobe Werkzoll in 2 cm Höhe stehen blieb. Auf dem mittleren Drittel sind ungleichmäßig begrenzte Randstreifen geglättet, dazwischen aber der Werkzoll nur bis auf etwa 1 cm Dicke rauh abgearbeitet, indem man sich nicht die Mühe gab, ihn ganz zu entfernen. Im westlichen Drittel endlich steht der Werkzoll wieder mit ganz unregelmäßiger, sehr grob behauener Oberfläche bis zu 2 cm Dicke an. Auf diesem Teil mußte die nach Süden abgehende Außenmauer aufruhen. Es ist aber ausgeschlossen, daß auf eine so ungleichmäßige Fläche jemals ein Quaderblock aufgebracht war, was auch Dörpfeld an Ort und Stelle bestätigte; auch findet sich an der Rückseite der Platte keine Anathyrose für ein nach hinten abgehendes Quaderfundament. Somit kann die Westwand dieses Skenenbaues nur aus Bruchsteinwerk bestanden haben. Diesen auffallenden Umstand glaubte Dörpfeld damit erklären zu können, daß der „lykurgische" Bau hier „unvollendet" geblieben oder daß „eine provisorische Lösung" getroffen sei. Beides ist für Lykurg, den vielgerühmten Vollender des Theaters und für die Bauweise des 4. Jhs. u. E. unmöglich, stimmt aber durchaus zu der ganzen armseligen Art des hellenistischen Proskenionbaus; für die Westwand der Skene waren eben keine passenden älteren Quaderstücke vorhanden. Da nun der letzte Orthostat der Westparodoswand zu mehr als einem Drittel seiner Länge auf der Stylobatplatte 39 aufruht, das nachträgliche Unterschieben eines so riesigen Blockes aber ausgeschlossen ist, so kann auch von dieser Seite her gesehen kein Teil der Westparodoswand unverändert „lykurgisch" sein.

Auf Stein 39 sind noch die Spuren einer Tür vorhanden. Sie hat im Werkzoll des Westdrittels eine Drehpfanne und ein rechteckiges Zapfenloch für die Rahmenleiste hinterlassen. Gegenüber, hinter der Orthostatenecke, liegen zwei sich zeitlich ablösende Drehpfannen

und an der aufgehenden Kante des Orthostaten ist eine schwache Einarbeitung für die senkrechte Türleiste erkennbar. Die erstgenannten Löcher sind von völlig gleicher Art wie die der hellenistischen Mitteltür des Proskenionteils (S. 26 u.) und bestätigen damit abermals, daß Proskenionteil und Westparodoswand ein einheitlicher Aufbau derselben Epoche sind.

Als Gegenstück der Stylobatplatte 39 liegt am Ende der Ostparodoswand der Stein 1, der von gleicher Art und Maßen ist (L. 1,81; r. Bruch; Br. 0,78; H. 0,18 m). Sein äußeres Drittel ist in Breite von 74 cm schwach vertieft und mit Ausnahme eines Randstreifens geglättet, sodaß hier eine Quaderwand aufgelegen haben kann. Man mag vermuten, daß für die Ostwand noch genug älteres Quadermaterial vorhanden war. In der Mitte, wo hinten wieder ein Stück Werkzoll stehen blieb, weisen Begehungsspuren auf eine Tür, deren eine Drehpfanne unter dem jetzt daraufgestürzten großen Porosblock, die andere auf dem gebrochenen Teil zu vermuten ist. Türen an den Enden der Parodoswände finden sich bekanntlich auch sonst (Eretria, Elis). —

Einen letzten Beweis für den späten Aufbau der Parodoswände gibt ihr Verhältnis zum Brecciafundament. Der Teichobat der Westparodos ist allerdings zum größeren Teil unsichtbar und wird in anderem Zusammenhang besprochen (S. 39 u.). An der Ostparodoswand liegen die Brecciaplatten in ihrer überall gleichen Breite von 1,35 m noch im alten Verband (**Tf. 4, III**). Darauf ruht als Unterlage von Stein 1 eine Porosschwelle (**Tf. 5, V**), die an dessen Ostende mit gleicher, am Westende sogar mit geringerer Breite unter ihm hervortritt. Normalerweise sollte an einem Bau des 4. Jhs. eine richtige Euthynteria mit merkbarem Ueberstand vorn und hinten vorhanden sein, hier aber sind zu schmale und sogar verschieden breite Läufer in zweiter Verwendung untergelegt. Andererseits ist das Brecciafundament selbst viel zu mächtig für diesen Aufbau, indem im ganzen nach beiden Seiten (135 — 78 =) 57 cm seiner Breite überstehen, in demselben Mißverhältnis, das Puchstein für Dörpfelds Ansetzung der marmornen Paraskenienstylobate auf den alten Vorderfronten des Brecciafundaments so energisch gerügt hat (vgl. u. S. 40). —

Ob und welche Teile der weiter hinten in Euthynteriahöhe liegenden Blöcke etwa noch zum hellenistischen Proskenionbau gehören, kann nur durch steingerechte Aufnahme mit Nivellements entschieden werden. Uns schienen die in zweiter Verwendung liegenden Porosreihen bei **M** und **N** (**Tf. 5, V**; **Tf. 7, Fg. 9, 10.** Br. 70 cm) nach Maßen und Charakter den Unterlagsschichten bei Stein 1 zu entsprechen, trotz Puchsteins (103) Einspruch. Ihre Verbindung ergäbe die Hyposkenionflucht der scaenae frons, wodurch die lichte Breite der Proskeniondecke das Normalmaß von etwa 3 m erhielte. Nicht zugehörig ist dagegen die zusammenhangslos auf dem Ostende von **M** liegende Hymettosplatte (Br. 60 cm), die Dörpfeld zur Mittelwand seiner lykurgischen Skene rechnete (D—R 67 **Tf. III**; dazu Bethe G G A 1897, 719). Wenn sie überhaupt an Ort liegt, ist sie eher ein Flickstück des römischen Fundaments, gerade wie die Basisplatte des Persaios und Heortios im Ostparaskenion (**Tf. 3**; JG II 5 p. 308, 1402 [b]). —

Die Untersuchung hat also bislang ergeben, daß, wie Dörpfeld nachgewiesen und Petersen (Jb. 23, 1908, 33 fg.) zu Unrecht bestritten hatte, der Stylobat des Proskenionteils für seinen Zweck neugefertigt, daß hingegen der Paraskenienstylobat und ebenso — entgegen von Dörpfelds Meinung — die ganzen Parodoswände vollständig aus älteren Werkstücken zusammengesetzt wurden. Vorausgegangen sein muß eine wie immer geartete Zerstörung einer älteren Skenenfront. Dies ergibt die beste Bestätigung der von

Dörpfeld (D—R 81 fg.), zunächst aus der Bauweise der Fundamente des Proskenionteils, vermuteten Erbauungszeit des Proskenionbaues unmittelbar nach der sullanischen Belagerung des Jahres 86 v. C. Denn damals ging nicht nur das Odeion des Perikles zu Grunde, das bald danach seinen Wiederaufbau durch den kappadokischen Fürsten Ariobarzanes erfuhr (Vitruv V 9, 1; J G III 541), sondern „mit der Belagerung verknüpfte sich für die Bauten Athens eine Katastrophe, wie sie die Stadt seit den Perserkriegen nicht erlebt hatte" (Judeich Top. v. Athen 91 fg.). Nichts wahrscheinlicher also, als daß auch das unmittelbar neben dem Odeion liegende Theater und andere Bauten an den Akropolishängen schwer gelitten hatten. Für den Wiederaufbau der Skenenfront, die man gewiß nicht lange missen mochte, war anscheinend nicht gleich ein fürstlicher Bauherr zur Stelle, sodaß man sich mit möglichst viel älteren Baustücken behalf. —



Abb. 1. Dionysostheater, Westparaskenion.[1])

Hiermit gelangen wir zu der wichtigsten Frage, ob die Stylobatplatten, Säulen und Gebälke der Paraskenien ursprünglich zum Theater gehört haben, indem sie an dem „lykurgischen" Bau auf den Vorderfronten der Brecciafundamente standen, also von dem Proskenionerbauer nur um ein Stück rückwärts wieder aufgerichtet wurden. Diese von Dörpfeld begründete Meinung hat zögernde Zustimmung bei Fiechter (10), entschiedenere bei Frickenhaus (60), endlich bei Versakis (Jb. 1909, 203) eine allerdings auf irrtümlicher Messung beruhende Verteidigung gefunden. Aber schon Bethe (G G A 1897, 722) nahm sie kritisch auf und Puchstein (132) hat sie energisch bekämpft. Wir müssen die bisher nur bruchstückweise veröffentlichten Steine tunlichst vollständig durchprüfen.

[1]) Die Klischees **Textabb. 1—4** wurden vom Jahrbuchverlag dankenswert zur Verfügung gestellt.

Von den Säulen sind fünf monolithe Stümpfe aus weißem pentelischem Marmor erhalten:

A. Aufrecht an der Westecke des Westparaskenions. H. 2,10 m, oben Bruch. Unterer Dm. 54, in der Kannelurtiefe 52 cm; auf der jetzt nach N-O. gewendeten Seite Rest eines späten Metalldübels in 1,68 m Höhe. — **B.** Ebenda östlich von **A.** H. noch 2,15 m. Dm. wie bei **A.** An der jetzigen N-Seite ein rundes und vier rechteckige Löcher, 0,73; 1,04; 1,59; 1,92 m über dem Boden; in der 4. und 6. Kannelur östlich drei weitere, alle von später Verbauung. **A** und **B** abg. Jb. 24, 1909, 203 Ab. 12 = **Textabb. 1.** — **C.** Auf dem westlichsten Schwellenstein des Ostparaskenions. H. noch 1,28 m. Dm. wie bei **A.** — **D.** Auf der S-O-Ecke des römischen Fundaments. H. noch 1 m. Dm. wie bei **A.** — **E.** Auf dem Fundament C—C[1] der **Tf. 4, II.** H. 1,22, oben grob abgearbeitet mit einem flachen, runden Loch von später Benutzung. U. Dm. 52,2, in der Kannelur 50,5 cm. Oberer Dm. außen 48 cm. Auf der unteren Standfläche in der Mitte vertiefte runde Rauhung; beiderseits davon rechteckige Dübellöcher von 3 : 5 cm mit 21,5 cm innerem Abstand.

Dörpfeld gibt den unteren Dm. bei **A** — **D** auf „ungefähr 51 cm" (D — R 63) an. Wiederholte Messungen, die wegen der starken Bestoßung schwierig sind, führten uns dagegen auf das genannte Maß von 54, bz. 52 cm. Dieser Durchmesser läßt sich mit dem, der sich durch die Enden der Gußkanäle auf den Paraskenionsteinen 28—30 und 6—8 ergibt (o. S. 27) gerade noch vereinigen, sodaß kaum ein Zweifel besteht, daß die Säulen **A—D** in erster wie in zweiter Verwendung auf der Stylobatschwelle standen. Immerhin sollte die Unterseite durch Umlegen auf Dübelspuren untersucht werden, was uns nicht möglich war. Die Säulen **A, B, C** standen jedoch bei der Ausgrabung keineswegs unverrückt an ihrer alten Stelle. Die starke Bestoßung und Abstumpfung ihrer unteren Ränder kann nicht „in situ" entstanden sein und Rhusopulos' Bericht über die Auffindung der ersten Säule läßt erkennen, daß man erst aus der übereinstimmenden Dicke des Stylobats und der erstgefundenen Säule auf Zusammengehörigkeit schloß (Eph. 1863, 135): *ἀνεφάνησαν καὶ τῶν παρασκηνίων ἴχνη καὶ τμῆμα δωρικοῦ σχήματος ἱκανῶς μέγα ἐπὶ τοῦ εἰρημένου τοιχίου τῆς σκηνῆς* (d. i. die Paraskenionschwelle) . . . , *οὗ τὸ πάχος συμφωνεῖ πρὸς τοῦ τοιχίου.* Die zweite Säule sah Rhusopulos später (140) auf derselben *„γραμμή"* in einem Abstand von 68 cm von der vorigen, was zwar dem richtigen Säulenzwischenraum ungefähr entspricht, aber heute nicht mehr zutrifft, da sie näher an der ersten Säule und zu weit an der Vorderkante steht; die zweite scheint also nach der Aufrichtung durch die Ausgräber nochmals gerückt zu sein. Da uns ein Weiterbestehen der Paraskenien an der neronischen Bühnenfront nicht möglich scheint (o. S. 18), so waren die Säulen mitsamt dem Paraskeniengebälk an dem römischen Bau vermutlich irgendwie als Füllmaterial benutzt und sind wie die Gebälkstücke noch ein zweitesmal byzantinisch verbaut gewesen (S. 35 u.). — An der etwas schwächeren Säule **E** entspricht der untere innere Durchmesser mit 50,5 cm so gut dem Abstand der lunulae auf der Proskenionschwelle (50 cm am Innenrand der Vorritzung), daß ihre Zugehörigkeit zum Mittelteil sicher sein dürfte. Da sie Dübellöcher hat, solche aber auf dem Stylobat des Proskenionteils fehlen, stammt auch sie von einem älteren Bau.

Die Höhe der Paraskenionsäulen, für die Dörpfeld 6 u. Dm. annimmt, errechnet sich nach der berichtigten unteren Dicke von 54 cm nunmehr auf 3,24 m. Demnach betrug die Gesamthöhe des Proskenions samt dem Gebälk von 0,72 und der von Dörpfeld auf 0,12 m angenommenen Geisonstärke etwa 4,08 m, ohne die von Dörpfeld hinzugerechnete Höhe des Stylobats, die am Proskenionteil, folglich auch an den Paraskenien nicht sichtbar war. Eine Gegenprobe für dies Höhenmaß kann an der Parodoswand gemacht werden unter der Annahme, daß für den oberen Teil noch weitere Läufer- und Orthostatenblöcke des älteren Baus zur Verfügung standen, die im Verhältnis nach oben abnahmen.

Ergänzen wir zu den erhaltenen (I. Orth. 96; I. Läufer 30,05; II. Orth. 81,05) drei weitere entsprechend abnehmende Lagen (II. Läufer 28; III. Orth. 70; III. Läufer 26), wozu das Triglyphon (72 cm) zu fügen ist, das nach Ausweis der Epistylstücke I und IX sich auf die Wand fortsetzte (S. 37; 38), so wird mit 4,03 m eine Höhe erreicht, die der für die Säulenfront errechneten ganz nahe kommt. Die Uebereinstimmung darf auch bereits als erstes Anzeichen genommen werden, daß Säulenfronten und Parodoswände von demselben älteren Bau stammen.

Von dem monotriglyphischen dorischen Gebälk, das Dörpfeld (D—R 63) auf Grund der Uebereinstimmung seiner Axweiten (1,27 m) mit denen der Stylobatplatten (o. S. 27) auf die Paraskenien gesetzt hat, sind 10 Stücke vorhanden (**Tf. 8, I—X**), von denen bisher nur 4 (VI—IX) mehr oder minder bekannt gemacht waren. Epistyl und Triglyphon sind aus einem Block (H. 72,1—72,5 cm; H. des Epistyls mit Tänie 33,9; des Triglyphons 38,6 cm). Die normale Blocklänge, die nur bei VIII völlig erhalten ist, hat mit 2 Metopen (Br. 38,0 bis 38,4 cm), zwei halben und einem ganzen Triglyphen (Br. 25,5—25,6 cm) eine Axweite von 1,27 bis 1,28 m; der Eckblock VII erreicht mit einem weiteren halben Triglyphen die Länge von 1,405. Die bei I, III, V, VI, VII, IX teilweise erhaltenen Unterseiten der Epistyle (Br. 52,8—53 cm) sind sämtlich für Ansicht geglättet. Wo die Enden erhalten sind (I, III, VII) ist jedesmal ein gerauhtes Auflager mit glatterem, 6,5—7,5 cm breitem Beschlagrand (**Tf. 8, III**), insgesamt 27 cm breit. Danach war die Abakusbreite, 54 cm, gleich dem Maß des unteren Säulendurchmessers (o. S. 27; 34). Bei der Außenecke des Steins VII ist das Lager 50 cm breit, davon 10 cm Beschlagrand, sodaß hier der Abakus nach außen 4 cm Ueberstand hatte. Mehrfach ist innerhalb der Rauhung der rechteckige Einschnitt für den Mitteldübel des Abakus erhalten. Die Kurzseiten haben sehr sorgfältige Anathyrose mit breiten, glatten Beschlagrändern, zwischen deren scharfbegrenzten Innenkanten eine gleichmäßige Rauhung etwas vertieft liegt (**Tf. 8**, VI; VII; **Tf. 10b**; **Textabb. 3**). Bei den Eckblöcken II und VII ist die Stoßfläche für den rechtwinklig anstoßenden Nachbarstein stark einwärts gehöhlt; die Innenecke von IX ist auf Gehrung geschnitten. Auf den Oberseiten finden sich I-Klammern (VI, VII, VIII, IX), die Lagerflächen sind in der Mitte rauher, gegen die Ränder feiner gespitzt. Die Geisa waren nahe dem Vorderrand durch Dübel befestigt, alles von der ersten Verwendung her. Nur der viereckige Dübel auf VI stammt wegen des Vergußkanals von der zweiten Benutzung. In der Mitte der Blöcke sind Hebelöcher von trapezförmigem Längsschnitt. In der Vorderansicht sind an den senkrechten Kanten der Epistyle zweimal die Schutzstege stehen geblieben (I, VIII), an den sonst erhaltenen Kanten fehlen sie (V—VII). Am Triglyphon läuft die obere Tänie über Triglyphen und Metopen in gleicher Breite durch. Die Glyphen sind oben halbrund geschlossen, mit einer kleinen Überbiegung an den halben Schlitzen. Die Rückseiten der Gebälkblöcke (**Tf. 8**, VII) haben glatte Fassade mit einer 12,5 cm hohen Tänie in der Mitte und einem Kymation von 2 cm Vorsprung am oberen Rand. Über diesem Profil läuft eine als Auflager fein gerauhte Rille von 9,5 cm Höhe, 13,3 cm Breite entlang (V, VI, VII), die nur bei IX etwas kleiner ist (6,5 : 9,9 cm). Bei III, IV, VIII, X ist die Rille in so roher Weise vergrößert, daß dies nur von späterer Verbauung herrühren kann, anscheinend von der Einlagerung eines längslaufenden hölzernen Deckenbalkens. Da die fraglichen Blöcke in der Osthälfte der Dionysoshalle beisammen liegen, so waren sie vermutlich nebeneinander in die Wand eines byzantinischen Zimmers eingebaut (vgl. o. S. 26).

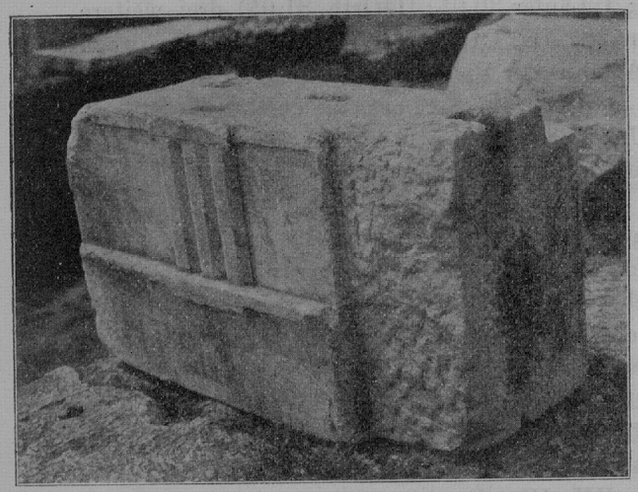


Abb. 2. Proskeniongebälk Stein VI.

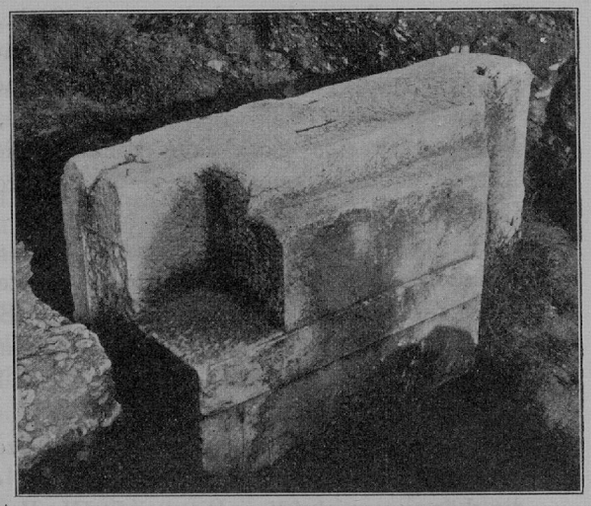


Abb. 3. Proskeniongebälk Stein VII

Ferner finden sich bei III—V, VII, VIII jeweils an den Außenecken große rechteckige Balkenlöcher ausgeschnitten von 21—22 cm Breite, 20—27 cm Tiefe, deren Sohle ungefähr mit dem oberen Rand der Tänie abschneidet. Jedoch ist die Arbeit so nachlässig, daß zum Beispiel bei VII (**Textabb. 3**) der Boden schief ist, sodaß nach rechts hin noch ein Stück Frieswand oberhalb der Tänie stehen blieb. Auch die Innenflächen der Löcher sind von schlechterer Arbeit als bei der oberen Rille. Entscheidend ist, daß an den Kurzseiten der glatte alte Anathyroserand sich dem Rillenumriß genau anpaßt (**Tf. 8**, VI, Südseite), aber von den Balkenlöchern roh durchschnitten wird (**Tf. 8**, VII, West). Daraus folgt mit Sicherheit, daß die Balkenlöcher erst bei der zweiten Verwendung gemacht sind. In sie waren die nach hinten abgehenden Deckenbalken des Proskenions eingelagert, die mit einem Querschnitt von rund 44 cm Breite, 34,5 cm Höhe den Durchzugsbalken am Proskenion von Priene entsprechen (Querschnitt wechselnd von 28 : 49 bis zu 34 : 47,2 cm; v. Gerkan Tf. 22). Während aber in Priene und ebenso in Epidauros (D—R Ab. 53) die Rückseite des Gebälks gemäß dem Charakter des Hyposkenionraumes ganz ungeschmückt ist, hat das athenische eine architektonische Innenfassade mit Tänienteilung und abschließendem Kyma. Über diesem Kyma in der Rille lag also ursprünglich eine freitragende Steindecke, wohl mit Kassetten, ähnlich den Schmuckdecken in den Seitenptera des Theseion und Parthenon, von denen die erstgenannte ebenfalls in Rille, die andere auf der Blockkante aufliegt (Durm Bkst. d. Gr.[3], Ab. 157; 152). Erst bei der zweiten Verwendung wurden große Leeren für die querliegenden Unterzugsbalken der stark belasteten hölzernen Proskeniondecke eingeschnitten, die nun die Frieszone und das Abschlußkyma roh stören. Da ferner diese Schmuckformen für einen dunklen Hyposkenionraum sinnlos sind, so ist klar, daß dieses Gebälk ursprünglich nicht für ein Proskenion, sondern für einen Bau anderer Art hergestellt war.

Die Lage der Gebälkblöcke auf den Paraskenien des Proskenions und auf den Parodoswänden kann mit ziemlicher Sicherheit ermittelt werden, sowohl durch die Stein-

formen wie aus dem Fehlen oder dem verschieden tiefen Eingreifen der Balkenlöcher. Auch die Fundlagen geben einen gewissen Anhalt, da bei natürlicher Zerstörung wie auch bei Verbauung an demselben Ort kürzeste Wege als wahrscheinlich anzunehmen sind. Dies muß an dem Gesamtbestand der Steine untersucht werden (**Tf. 8; 10, b. Textabb. 2; 3**).

I. In der Dionysoshalle am Ostende. L. noch 94 cm; r. Bruch, l. Anathyrose. Vorn: am Epistyl Schutzsteg, darüber halber Trigl., Met., halbzerstörter Mitteltrigl. Unten: l. Abakuslager mit Beschlagrand (19,5 + 7,5 cm breit), in der Mitte der Kante Dübeleinschnitt. Hinten: unter der Tänie drei kleinere, rohe Balkenlöcher von später Verbauung. Oberseite nicht sichtbar. Da keine Balkenlöcher vorhanden, lag der Block bei der zweiten Verwendung nicht in der Säulenfront, aber auch nicht als Gegenstück zu VI und IX auf einer Ostflanke, da er links mit einem halben Triglyph statt mit Metope endigt. Es bleibt für ihn also nur die Parodosmauer, wegen der Fundlage die östliche.

II. Vor der Nordostecke des jüngeren Dionysostempels. L. noch bis 49, Br. bis 32, H. bis 56 cm. Oben, unten, r. Bruch. Ist linke Außenecke mit je einem Triglyphen; vorne auch Metopenrest. Hinten gehöhlte Anschlußfläche. Da der gleichgeformte Eckbalken VII zum Westparaskenion gehört, bleibt für II nur die Ostecke des Ostparaskenions.

III. Im Dionysosbezirk nordöstlich des großen „Altar"fundaments. L. 1,26; H. noch bis 59 cm. Vorn und an allen Längskanten Bruch. Unten: beiderseits Abakuslager, 27 cm breit, davon 6,5 bezw. 7,5 cm Randglättung (**Tf. 8, III**). Oben: Hebeloch. Hinten: obere Rille später vergrößert; das östliche Balkenloch 27 cm eingetieft, das westliche mit 25 cm Tiefe an das von IV anpassend.

IV. In der Osthälfte des Skenengebäudes, südlich des großen Triglyphengebälks jüngerer Zeit (dieses „neronisch" nach Versakis Jb. 24, 1909, 206 Ab. 15; „lykurgisch" nach Petersen Jb. 23, 1908, 39; wohl eher hellenistisch, da die umgebogenen Nasen der Eckglyphen bei der Attalosstoa ähnlich sind). L. 1,28; H. noch 0,575 m. Unten: verwittert. Vorn: stark bestossen; Reste des Mitteltriglyphen mit Tänie und Regula, beiderseits anstoßende Metopenflächen. Oben: Bruch mit Ausnahme der Mitte. Hinten: obere Rille später vergrößert; östliches Balkenloch 25 cm tief, an III anpassend; westliches 20 cm tief, an V anpassend. Nach Fundlage zum Ostparaskenion.

V. In der Osthälfte des Skenengebäudes, südlich von IV. L. noch 1,14 m, beiderseits Bruch. Vorn: Rest des halben Ecktriglyphs, linke Metope, Mitteltriglyph ohne oberes Ende, halbe r. Metope; darunter fast ganz durchlaufende Tänie, mit Mittelregula, oberes Stück des Architravs. Oben: gerauhtes inneres Lager, Hebeloch, daneben Stemmloch. Hinten: obere Rille hoch 9,5, breit 13 cm; östliches Balkenloch 20 cm tief, an IV anpassend; westliches 21 cm tief. Mit IV nach Fundlage zum Ostparaskenion.

VI. In der Osthälfte des Skenengebäudes, gut erhalten. Vorder- und Nebenseite bei Versakis Ab. 10 = **Textabb. 2**; Unterseite in Zeichnung bei D—R 64 Fig. 21. L. 1,15; H. 0,721 m. Unten: r. Abakuslager mit Mitteldübel, 30 cm breit; l. undeutlich. Linke Kurzseite (**Tf. 8**, Nordseite): Hinteres Stück schräg weggeschnitten mit leichter Einwölbung; Anathyrose, deren senkrechte Randstreifen 6 und 6,5 cm breit, vorn der Rille folgend, oben bestoßen. Rechte Kurzseite (**Tf. 8**, Südseite): an der Vorderkante ein Stück in 6 cm Breite bei zweiter Verwendung weggearbeitet. Anathyrose; Randstreifen oben und hinten dem Umriß der Rille folgend, von 2 bis 14 cm Breite (vgl. **Textabb. 2**). Oben: nach rechts ⌶-Klammer; gerauhtes Lager; Wolfsloch und Längsdübel von 1. Verwendung; viereckiger Dübel ist wegen Gußkanal von zweiter Verwendung. Vorderseite von 1. n. r. (**Tf. 8**): Metope (br. 38,4), Trigl. (br. 25,6), Metope, noch 25 cm breit. Der Rest der r. Metope und der halbe Endtriglyph sind bei der zweiten Verwendung durch einen groben Einschnitt bis zu 6 cm Tiefe weggearbeitet, um das rechtwinklig abgehende Gebälk in die Metope hineinzustoßen, eine für den Baumeister des Proskenions bezeichnende Rohheit. Versakis (201) setzte den Stein in den Winkel zwischen Westparaskenion und Westparodoswand und dem System nach könnte er den Platz mit IX tauschen. Schon wegen der Fundlage gehört er aber ans Ostparaskenion. Dies bestätigt sich durch die verschiedene Länge der inneren und äußeren Paraskenienflanken. An der Innenflanke ist sie im Grundriß 1,15 m und eben dies Maß ergibt sich, wenn man an der Länge des Steines VI einerseits die weggearbeitete Strecke (26 cm) abzieht, andererseits den Ecktriglyph hinzufügt (0,89 + 0,256 = 1,146 m). Die Länge der Außenflanke dagegen ist im Grundriß 1,27 und da bei IX an der Metope nichts weggearbeitet wurde, so

errechnet sich aus 2 M (zu 38 cm) und 2 Tr (zu 25,5 cm) ebenfalls 1,27 m.[1]) Die Jochweiten betragen demnach (unter Abzug des halben Ecktriglyphen zu 12,5 cm) an den äußeren Paraskenienflanken 1,145 m, an den Eckjochen der Fronten 1,20 m (o. S. 27), an den Innenflanken 1,025 m, eine bezeichnende Ungleichmäßigkeit dieses zusammengestoppelten Baus. Für den ursprünglichen Bau errechnet sich die Länge der Flanke aus der Gesamtlänge von VI + Ecktriglyph auf (1,15 + 0,256 =) 1,406 m, also gleich dem Frontblock VII. Hier hatten somit Front und Flanke die gleiche Kontraktion der Eckjoche. Ferner ist zu erkennen, daß am alten Bau noch ein zweites offenes Flankenjoch folgte, da VI nach rechts mit einem halben Triglyphen endigte, während die Auflagerung auf Ante oder ein rechtwinklig abgehendes Gebälk einen ganzen Triglyphen erfordert hätten.

VII. In der Westhälfte des Skenengebäudes, gut erhalten. Die Front mit ergänztem Geison, oberer und r. Kurzseite gez. bei Fiechter Ab. 13; Rückseite bei Versakis Ab. 13 = **Textabb. 3.** - L. 1,405; H. 0,721 m. Vorderer linker Eckblock, nach der Fundlage dem Westparaskenion zuzuweisen; er könnte zwar, da die Tiefe des Balkenloches (26,5 cm) dem östlichen von III fast gleich ist, mit II den Platz tauschen, dies wird aber durch die westliche Fundlage widerraten. Unten: links Auflager 50 cm breit, davon 11,5 cm glatter Randstreif, sodaß der Abakus seitlich 4 cm Ueberstand hatte; rechts Auflagerrauhung, 20 cm breit, Randstreif unkenntlich. Vorn: 2 volle, 1 halber Trigl., 2 Metopen; kein Schutzsteg am Epistyl. Rechte Kurzseite (**Tf. 8**, Westseite): Anathyrose mit breiten Rändern (senkrechte 11, oberer 16 cm breit), vom späteren Balkenloch durchschnitten. Hinten (**Tf. 8**): obere Rille 9,6 cm hoch, 11 cm tief ohne das stark bestoßene Kyma; das Balkenloch 26,5 cm tief, 23 cm breit, der Boden nach rechts ansteigend (o. S. 36, **Textabb. 3**). Linke Kurzseite (**Tf. 8**, Ostseite): voller Triglyph; daneben tief eingewölbte Anschlußfläche, in dieser unten ein Dübeleinschnitt nach links, hinter diesem ein zweiter, unfertiger und wohl unbenutzter. Oben: über dem Seitentriglyph ⌶-Klammern nach hinten, eine zweite am anderen Ende nach rechts in demselben Abstand vom Vorderrand, also nicht um dem Balkenloch auszuweichen, sondern von der ersten Verwendung; in der Mitte Wolfsloch, vorn kleinerer Dübel. Neben dem linken Seitenrand die Versatzmarke $\Gamma\Gamma$ mit dicken Apices (bei Fiechter fälschlich als E); neben der rechten Klammerleere Δ und der Rest einer graden Hasta mit starkem Apex, von Fiechter als kleines Δ mißverstanden; es kann nur Γ gewesen sein. Nach den Apices zu schließen sind die Marken bei dem sullanischen Umbau gemacht und zwar, wie Petersen anmerkte, vielleicht vor dem Auseinandernehmen des alten Baus von innen her, da sie für die Vorderansicht auf dem Kopf stehen. Zu den laufenden Δ und Γ ergänzen sich auf dem hinteren Anschlußblock B und in der Ecke A. Die Doppelbezeichnung $\Gamma\Gamma$, $\Gamma\Delta$ hat Petersen (Jb. 23, 1908, 40) einleuchtend als Seriennumerierung (= III, 3; III, 4) erklärt und je eine Ziffernserie auf die Paraskenien und den Proskenionteil bezogen. Jedoch ist seine Schlußfolgerung, daß deshalb alle drei Teile „lykurgisch" sein müßten, gerade umzukehren, denn bei Abbruch eines Ganzen wäre durchlaufende Bezifferung das Nächstliegende gewesen. Eine solche war aber nicht tunlich, wenn die Gebälke von verschiedenen anderen Bauten herbeigeholt wurden, wo dann einzig die Seriennumerierung möglich war. Da wir nun in der Säule E (S. 34) den Anhalt haben, daß zum Proskenionteil eine weitere fremde Säulenstellung benutzt ist, so gibt uns die Serienbezifferung einen weiteren Anhalt dafür, daß sämtliche wiederbenutzten Bauteile nicht vom Theater stammen.

VIII. In der Osthälfte der Skene bei dem großen Triglyphengebälk (vgl. zu IV). Vorderseite gez. bei D—R 63 Fig. 20 (das r. Bruchende etwas zu lang). L. 1,28 m; H. 0,721 m. Vorne: am Epistyl Schutzsteg (2,3 cm breit); 1½ Trigl., 1 Met., von der zweiten noch ein schräggebrochenes Stück; rechts Bruch. Linke Kurzseite: Anathyrose, vom Balkenloch durchschnitten. Oben: links anscheinend Rest der ⌶-Klammer; Wolfsloch, kleiner Längsdübel, dazwischen Stemmloch. Hinten: obere Rille grob erweitert; Balkenlöcher 21 cm breit, 23 cm tief. War nach Ausweis der erweiterten Rille mit III und IV zusammen verbaut. Da III bis V durch die Balkenlöcher aneinanderpassen und die Mitte des Ostparaskenions füllen, bleibt für VIII nur die Front des Westparaskenions, aber wegen ungleicher Balkenlochtiefe nicht neben VII.

IX. Auf der Mitte des Südfundaments der Dionysoshalle. **Tf. 10, b**; unzulängliche Zeichnung bei Versakis, Ab. 20, 21; zutreffend beschrieben von Petersen a. O. 42, der ihn an den Innenwinkel des Ost-

[1]) Auf **Tf. 8** oben ist versehentlich die Außenflanke des Ostparaskenions (bei II) mit verkürzter Metope, die Innenflanke des Westparaskenions (bei VII) mit normaler ergänzt worden, was umzutauschen ist.

paraskenions setzte; vgl. unten. — L. noch 60, H. 72, D. 52 cm. Unten: r. Auflagerrauhung 28 cm breit ohne erkennbaren Randstreifen. Links Bruch. Vorn: rechtes Ende einer Metope, darunter Epistylstück. Die rechte Kurzseite ist im Grundriß ein stumpfwinkliges Dreieck. Dessen vordere Fläche steht im Winkel von 45° zur Front und hat Anathyrose, deren oberer Streifen abgestoßen ist. Der vordere Randstreif folgt mit einem Knick dem Rücksprung der Metopenfläche, der hintere ist etwas nach vorn geneigt (Abstand unten 15, oben 12,5 cm); dazwischen vertiefte Rauhung. Der Hinterrand des inneren Beschlagstreifens ist nicht mehr scharfkantig; die Rauhung setzt sich gleichmäßig, aber etwas gröber bis zur Blockspitze fort, indem die Fläche sich leicht einwärts biegt; alles von der ersten Verwendung. Der hintere Teil der r. Kurzseite steht im Winkel um etwa 65° zur Rückfront, die Fläche ist sehr grob abgeschlagen und ohne Randbeschlag, unten in der Mitte ein Dübeleinschnitt (h. 6, 2; t. 5 cm), dies alles durch die grobe Arbeit deutlich von der zweiten Verwendung. Hinten: in der Mitte Tänie (h. 12,3), oben Rille mit kleinerem Querschnitt als sonst (h. 6,5 cm, br. 9,9 cm). Oben: über dem vorderen Gehrungsschnitt Klammerleere, zuerst anscheinend in ⌶form ungefähr rechtwinklig zur Kante, dann in zweiter Verwendung von einer schrägstehenden, hakenförmigen Klammer überlagert. Die Stelle des Steins an der Wesparaskenionflanke ist schon bei VI festgelegt. In beiden Verwendungen muß das rechtwinklig anstoßende Glied ein Triglyph gewesen sein.

X. In der Westhälfte der Skene. L. noch 68 cm. Links Reste der Stoßfläche, rechts Bruch. Vorn: Rest des halben Trigl., der Metope und etwa die Hälfte des Mitteltriglyphen; die Ergänzung der übrigen Glieder ergibt die Normallänge von 1,27 m. Oben: Wolfsloch. Hinten: obere Rille erweitert, also Verbauung wie bei III fg. anzunehmen. Wegen fehlenden Balkenlochs kann der Stein nicht auf der Paraskenienfront gelegen haben, wegen des Abschlusses mit einem halben Triglyphen nicht an einer Innenflanke. Es bleibt für ihn wie für I nur die Parodoswand, wegen der Fundlage die westliche. Jedoch kann X nicht an IX anstoßen, da hier ein Volltriglyph — wenigstens normalerweise — nötig wäre.

Zuerst ist zu prüfen, ob gemäß Dörpfelds Anschauung das Triglyphensystem dieses Gebälks ursprünglich das alte Brecciafundament der Paraskenien bis vorne hin gefüllt haben kann. Hierbei sind die Entfernungen an den Vorderkanten der Fundamente zugrundezulegen, da bei normaler Bauweise guter Zeit der Rücksprung des Stylobats gegen das Fundament sich überall in der Hauptsache gleich bleibt. Danach beträgt die Länge der Innenflanken des Fundaments 5 m, die der Außenflanke des Ostparaskenions bis zur Parodoswand 2,80 m. Am Westparaskenion ist das Maß der Außenflanke am Brecciafundament z. Zt. nicht unmittelbar zu nehmen. Zieht man aber auf **Tf. 3** und **4, III** die Fluchtlinien der Ostparodoswand nach Westen durch, so fällt die vordere genau mit der ersten Brecciafuge hinter der Hymettosschwelle zusammen, die hintere Fluchtlinie aber mit dem Hinterrand der Brecciaplatten am Westende (unterhalb von **E** auf **Tf. 3**; nur der letzte Weststein ist verschoben). Das alte Brecciafundament der Westparodoswand hatte danach genau die Dicke des östlichen, wie durch eine Ausgrabung an der Vorderfront nachzuprüfen wäre. Die Außenflanke des Westparaskenions hatte somit ebenfalls 2,80 Länge. Durch den Gebälkblock IX steht nun fest, daß das Triglyphensystem an den Innenwinkeln mit Metopen endigte. Von links her vervollständigt erreicht dieser Stein mit [½Tr. + M + Tr.] + M die Länge von 1,146 m. An IX schließt sich nach links für das vordere Flankenjoch der Stein VI (oder ein gleichartiger) an mit M + Tr. + M + ½Tr. = 1,146 m und fordert an seinem linken Ende den Ecktriglyph des Vorderblocks mit 25,5 cm hinzu. Die Flankenlänge des Systems, wie es am alten Bau lag, betrug also rund 2,55 m (genau 2,547 m). Für die Fundamentlänge der Außenflanken der Paraskenien von 2,80 m ist das um 25 cm zu wenig. — Für die Innenflanken müssen wir in die obige Rechnung noch zwei normale Innensteine nach der Art von III fg. zu je 1,28 m einfügen, wodurch eine Gesamtlänge von 5,11 m entsteht, also 11 cm zu viel für das Fundament von 5 m.

Das Triglyphensystem ist also mit den Fundamentlängen inkommensurabel und der Schluß ist zwingend, daß das Gebälksystem die Paraskenien nicht gefüllt haben kann.

Ein zweites und entscheidendes Argument ist Puchsteins (131/7) durchaus unwiderlegter Einwand in betreff des Mißverhältnisses sowohl der Stylobatzur Fundamentbreite, wie zwischen den Frontlängen von Gebälk und Fundament. Es ist in der Tat „für einen sorgfältigen Bau guter griechischer Zeit unerhört", daß man für eine nur 58 cm starke Stylobatschwelle Fundamente von 1,35 m Breite verlegt hätte, wobei die Schwelle nicht einmal in die Mitte des Fundaments zu liegen käme, sondern unsymmetrisch verschoben war, wie es Puchstein in seiner Ab. 41 schlagend demonstriert hat; vgl. **Tf. 5, V.** Ebenso unmöglich ist es, daß für eine Säulenstellung von 6,64 m Frontbreite eine Fundamentstirn von 7,15, am Ostparaskenion 7,18 m entworfen worden wäre. Die Parallele der Dionysoshalle, welche Dörpfeld und Versakis (a. O. 200) anführen, ist hinfällig. Denn dort handelt es sich nicht um einen zierlichen Säulenstylobat, sondern um mächtige Hallenwände, die an der Langseite einen Erddruck von über 3,50 m Höhe auszuhalten hatten und denselben Druck mit abnehmender Höhe auch an den Kurzseiten (**Tf. 7, Fg. 1, U³**; vgl. Welter A. M. 47, 1922, 77, Tf. 11). Hier hatte also ein Fundament von doppelter Mauerbreite eine wichtige technische Aufgabe. Ferner war der breite Überstand der oberen Poroslage deutlich dazu bestimmt, zugleich als Randpflaster des Hallenbodens zu dienen, da er sogar noch vor das Brecciafundament vortritt. An der Kante ist er gleichmäßig grade geschnitten, um gegen die weiteren Bodenplatten anzustoßen (**Tf. 6, Fg. 1, n**). Der technische und sachliche Zweck des breiten Fundaments liegt hier also auf der Hand. Dagegen müßten bei den Paraskenienfundamenten die unbenutzten Ueberstände als unbegreifliche Verschwendung und die unsymmetrische Lage der Stylobate zum Fundament als Willkür des Architekten erscheinen, wenn dies eine einheitliche und ursprüngliche Planung gewesen wäre. Eine wirkliche Parallele für Dörpfelds These wäre nur ein Fall, wo tatsächlich der Stylobat einer freistehenden Säulenstellung Fundamente von mehr als der doppelten eigenen Breite hätte.

Weiter hat man mit Recht gefragt, warum bei der vermuteten „Zurückversetzung" der Paraskenienfronten die Stylobatschwellen nicht einfach wieder in ihre alte Ordnung gelegt wurden. Fiechter (10) meint, man habe zuerst den neuen Stylobat herrichten müssen, ehe man die Säulen wegnahm und habe daher „den alten nicht einfach, jedenfalls nicht ganz benützen können". Das einfachste dürfte aber doch gewesen sein, die Säulen umzulegen, bis der Stylobat neu versetzt war. Ferner meint Fiechter, daß man am Westparaskenion wahrscheinlich zuerst an den jetzt fehlenden Osteckstein die Steine 28—30 angeschoben, dann von West her 33 und 32 verlegt und so schließlich den kleinen Stein 31 habe einflicken müssen (**Tf. 8**, u.). Es darf gefragt werden, ob nachträgliches Einpassen selbst eines so kleinen Steins zwischen verlegte Quadern technisch präzis ausführbar ist; durchlaufende Verlegung von Eck zu Eck erscheint jedenfalls sicherer und natürlicher. Dem unbefangenen Auge macht die wirre Wiederzusammensetzung der Stylobatplatten vielmehr den Eindruck, als sei der alte Bau im Zustande ziemlicher Auflösung gewesen. Denn man brachte nur die Steine 28—30 mit Hülfe der alten Marken B — Δ wieder richtig zusammen; bei 6/7 konnte man die alten Klammerleeren nur durch Umdrehung von 6 brauchbar machen; bei 33/34, die nicht zusammengehörten, erreichte man dasselbe durch häßliches Vorstehenlassen des Ecksteins; eine andere Ecke (9) besetzte man mit einer nicht

hergehörigen Platte von einer Innenecke des alten Baus; endlich lassen die zerschnittenen Steine 31 und 32 wohl darauf schließen, daß manche Stylobatplatten des alten Baus zerbrochen waren. Mit einer „Zurückversetzung", einem systematischen Abbruch und Wiederaufbau der vermeintlichen „lykurgischen" Paraskenien ist das alles unvereinbar. Erklärlich wird es, wenn die Teile von einem entfernten Bau herbeigeholt wurden, wobei nicht nur dessen Beschädigungen, sondern auch Nachlässigkeit beim Transport und andere Umstände die alte Ordnung verwirren konnten.

Als Schlußpunkt der Beweisführung stehe ein bisher nicht genügend beachteter Umstand. Die Stylobatplatten der Paraskenien liegen jetzt mit ihrer Oberkante bodengleich, wie sie es als Schwelle eines Proskenions müssen. Sie haben aber nicht, wie der Stylobat des Mittelteils und alle sonstigen Proskenionschwellen, nur einen glatten Euthynteriastreifen am oberen Rand der Vorderseite, sondern sind in der ganzen Höhe sorgfältig für Ansicht geglättet. Es waren also ursprünglich freiliegende Stufen, die mit einem Proskenion nichts zu tun haben konnten. —

Die Beweiskette, daß die gesamten wiederverwendeten Werkstücke des sullanischen Proskenionbaues ursprünglich nicht zum Theater gehört haben, ist unabhängig von der Frage nach der Herkunft der Bauglieder und bleibt bestehen, auch wenn es nicht gelänge, den älteren Bau nachzuweisen, an dem sie saßen. In der Tat ist aber genügend Anhalt vorhanden, um dessen Grundzüge einigermaßen wiederherzustellen. Dabei ist zunächst auch die Möglichkeit gegenwärtig zu halten, daß die Säulenstellungen und die Parodoswände von verschiedenen Bauten stammen könnten.

Von dem Grundriß des Baues, zu dem die Säulenstellungen der Paraskenien gehörten, sind drei Außenecken gesichert, und zwar durch Epistylblock II und VII je eine vom Beschauer linke, durch Block VI unter Ergänzung des Ecktriglyphs eine rechte Außenecke (**Tf. 8**). Die sechssäuligen Fronten dürfen vermutungsweise beibehalten werden. Eine Flankenlänge ist zu mindestens zwei Jochen gesichert durch die rechte Anschlußseite von VI; ein drittes Joch anzunehmen ist zunächst keine Veranlassung. Die Länge dieser zweijochigen Flanke ergibt sich aus der Kombination von VI mit IX zu 2,55 m (S. 39); hinten ging an der letzten Metope von IX der Nachbarstein rechtwinklig ab. Zu einer gleichen Innenecke gehören die Stylobatsteine 34/35. Der Proskenionerbauer hat die Ecke von IX außen am Zusammenstoß mit der Westparodoswand angeordnet, da er an der linken Innenecke des Proskenions einen verkürzten Stein brauchte, wozu ihm ein nicht auf Gehrung geschnittener taugte (VI). An dieser Innenflanke waren auch die Stylobatsteine 34/35 wegen der größeren Breite des hinzugefügten mittleren Proskenionstylobats nicht verwendbar und konnten somit ebenfalls an die Außenwand verlegt werden. Da es sich mit der anderen Innenecke des Proskenionbaus geradeso verhalten haben muß, so liegt keinerlei Anhalt vor, am alten Bau mehr als zwei Innenecken vorauszusetzen. Dessen Vorderseite bestand also aus zwei vorspringenden Flügelbauten mit vermutlich sechssäuligen Fronten, die durch einen Mittelteil mit fortlaufendem Gebälk verbunden waren, dessen Länge zunächst unbekannt bleibt.

Diese Anordnung kehrt an einem geläufigen Hallentypus wieder. In riesigen Abmessungen ist er uns bekannt durch die langgestreckte Halle des Philipp in Megalopolis (L. 155,5 cm; Excav. of. Meg. 59 fg., 104; Tf. 15) und die des Antigonos Gonatas in Delos (L. rd. 170 m; erbaut 254 v. C.; Courby, B. c. h. 38, 1914, 296 fg.; Expl. de Délos V 38 fg;

Plan B. c. h. 40, 1916, Tf. 1—4). Näher in den Maßen steht schon die Fassade des Buleuterion von Mantinea, hinter welcher ein anscheinend ungeteilter Saal von 7,43 m Tiefe liegt (Br. der Flügelbauten 8,02 und 8,25 m; ihre innere Flankentiefe 2,65; L. des Mittelteils 19,40 m. Fougères, Mantinée (1898) 174, Fig. 42). Einen unmittelbaren Vergleich aber bietet auch in den Abmessungen die „Lesche“ (Ostbau C) an der Agora von Thasos, soweit nach dem Ausgrabungsbericht zur Zeit darüber geurteilt werden kann (Daux und Laumonier, C. R. Acad. Inscript. 47, 1923, 316 Fig. 1; 326 fg., Fg. 7—9). Der Mittelteil liegt um 1,75 m zurück; die Frontbreite der Flügelbauten scheint nicht mehr unmittelbar meßbar, die Gesamtlänge beträgt 21,45 m. Erhalten sind die Reste zweier dorischer Säulen von 75 cm u. D., also einer ehemaligen Höhe von 4,50 bis 4,75 m, ferner Reste eines monotriglyphischen dorischen Gebälkes von 1,96 m Axweite (Tr. 37, Met. 61 cm breit). Die Ausgräber ergänzen im Plan Fig. 1 die Flügelbauten mit geschlossenen Wänden und nur den Mittelteil als „Eingang“ mit zwei Säulen zwischen den Eckanten, eine sonderbare Einklemmung der schmalen Säulenfront durch massive Wände, dergleichen ohne Parallele sein dürfte. Hingegen ist die andere von den Ausgräbern in zweite Linie gestellte Möglichkeit (329 fg.) unseres Erachtens die nächstliegende und einzig annehmbare, daß man nämlich nach Analogie der oben genannten Hallen die Säulen über die ganze Front zu führen hat. Von den drei Bedenken der Ausgräber ist der Umstand, daß nur von zwei Säulen Reste gefunden sind, bei dem schlechten Erhaltungszustand ohne Gewicht. Der weitere Gegengrund, daß die Flügelfronten dann an den Außenecken Anten, innen aber Säulen gehabt haben müßten, wird — selbst wenn dies architektonisch unmöglich wäre, was ich nicht glaube — durch die Parallele der anderen Hallen dahin beseitigt, daß die Säulen auf die Flanken umgreifen konnten. Von Gewicht ist nur das dritte, daß die Einteilung des Triglyphensystems auf die Fundamentlänge Schwierigkeiten machen soll. Diese scheinen mir aber, soweit nach den vorliegenden Angaben zu urteilen ist, durchaus zu beheben. Teilt man die, wohl an der Euthynteriastufe gemessene Länge der Front von 21,45 m in 20 Triglyphenaxen auf (20×98 cm $+ {}^2/_2$ Ecktriglyphen zu 37 cm $=$ 19,97 m), so bleibt ein Rest von 1,48 m, der sich beiderseits auf je eine Euthynteriastufe zu 10 cm und je zwei Stufenbreiten zu 32 cm glaubhaft verteilt (H. der erhaltenen 1. Stufe 24 cm), was mit den auf der Photographie Fig. 6 abschätzbaren Größen stimmen dürfte. Gibt man nun von den 10 monotriglyphischen Jochen zu 11 Säulen dem Mittelteil 4 Joche mit 5 Säulen, den Flügeln je 3 Joche mit je 4 Säulen, so entsteht eine durchaus harmonische Proportion und ein Gesamtbild, das allem Bekannten aufs beste entspricht. Hierbei kommt in die Mittelachse des Baus eine Säule, wie dies z. B. auch an der Philippshalle in Megalopolis sowohl am Mittelteil wie an den Flügelfronten (9 Säulen) der Fall ist. Man kann aber auch den Gedanken der Ausgräber von einem mittleren „Eingang“ festhalten und durch Fortfall der Mittelsäule eine breitere, dreitriglyphische Öffnung anordnen, ähnlich wie bei der aus dem Ende des 5. Jhs. stammenden Halle von Thorikos, wo sogar an den ungebrochenen Langfronten die Mitteljoche verbreitert sind (o. S. 14); später kommt das ja oft vor (z. B. am athenischen Markttor Judeich Top. v. Athen 332, Ab. 41). Für den thasischen Bau haben die Ausgräber den Namen Lesche vorgeschlagen, eine Bezeichnung, die sicher auf Bauten von sehr verschiedener Form angewendet worden ist und hier wegen der Lage am Markt, gerade gegenüber dem großen hypostylen Versammlungshaus des Thersilochos, große Wahrscheinlichkeit haben dürfte. Die Säulenzwischenräume waren nach den erhaltenen Spuren durch Gitter verschließbar, was zu

der Vorstellung eines abgesonderten Beratungs- oder Unterhaltungsraumes gut paßt. Aus der Gesamtheit dieser Beispiele geht hervor, daß der Typus der Hallen mit vorspringenden Flügeln je nach Bedarf als Stoa bis zu ungeheuren Längen ausgedehnt oder in kleineren Abmessungen mit tieferen Innenräumen zu intimer Wirkung gebracht werden konnte, wobei dann je nach Größe der Name Buleuterion wie in Mantinea, oder Lesche wie in Thasos am Platze scheint.

Nach dem Vorbild der thasischen Lesche ist nun auch der Bau zu ergänzen, von dem die Paraskenien des Dionysostheaters genommen sind. Man könnte mit sieben Mitteljochen zwischen je fünf Flügeljochen ungefähr das gleiche Maß wie an der thasischen Halle erreichen und ihn als Lesche denken, deren es in Athen sehr viele, nach Proklos (zu Hesiod, W. u. T. 491) sogar 360 gab und die von jedenfalls sehr verschiedener Form waren (eine saalförmige am Westabhang der Akropolis, Dörpfeld A. M. 19, 1894, 503; A. D. II, Tf. 38).

Aber näher liegt uns hier der Vergleich mit den choregischen Monumenten Athens, die ja ebenfalls Hallencharakter und unter Umständen große Abmessungen haben konnten wie das des Nikias (monotriglyphische Frontjoche zu rd. 2 m; Dörpfeld A. M. 10 1885, 219 fg.; 14, 1889, 62 fg.; neuerdings vor der Ostecke der Eumenesstoa angesetzt; Flickinger, Greek Theater[3] 62, Ab. 29; Welter A. M. 47, 1922, Tf. 11). Da ferner am Thrasyllosmonument über den Ecken der zweigliedrigen Front auf weit getrennten Attikasockeln zwei Dreifüße standen (Stuart und Revett, Altert. v. Athen II, Lf. 8, 1—5; 28; Jahn-Michaelis Arx Ath. Tf. 33), so können nach derselben Grundidee auch auf den Flügelbauten unserer Halle monumentale Dreifüße als Signatur des Ganzen aufgestellt gewesen sein. Auch der „Tempel", auf den Nikias seine zahlreichen Weihedreifüße aufstellte, war wahrscheinlich ein eigenes choregisches Monument (vgl. auch Abschn. 5, **VII**). Für die Möglichkeit einer derartigen Anordnung liegt sogar ein unmittelbarer Beleg bereit, eine große Dachplatte aus weißem Marmor mit Dreifußspuren, jetzt auf dem Fundament C—C in der Westparodos; sie hat vorne ein jonisches Traufgesims und gehört nach Klammerform und Profilführung etwa dem 4. Jh. an (**Tf. 9** l. o.). In dem großen runden Loch auf der Oberseite stand die Mittelstütze, in dem T-förmigen (t. 6 cm) das hintere Bein des Dreifußes, in dem kleinen Rund vorne wohl eine dekorative Verspreizung. Das rechte Dreifußbein war, da sonst seine Spur noch auf der Platte sein müßte, um mindestens 7 cm weiter vom Mittelpunkt ab auf die Nachbarplatte gerückt, wohl um eine optisch günstige breitere Vorderansicht des Dreifußes zu gewinnen. Da die Geisonplatte beiderseits Anschluß hat, also mindestens je ein gleichbreites Nachbarstück dazugehört, so kann der Dreifuß nicht ein dekoratives Eckakroter gewesen sein, sondern stand in der Mitte einer Front von mindestens 3,5 m.

Choregische Hallen, wie die große des Nikias mit einem wahrscheinlich tiefen Innenraum erfüllten zweifellos zugleich die Aufgaben einer Lesche, denn an der Tripodenstrasse und am Südabhang, den schönsten Promenadestraßen Athens, mußte sich diese Vereinigung ganz von selbst anbieten. Die Blütezeit dieser prunkvollen Choregenleistungen ist das 4. Jh. v. C. und in eben diese Periode wird nach allgemeiner Anschauung der architektonische Charakter unseres Paraskeniengebälks gesetzt; mit dem Thrasyllosmonument verbindet es im besonderen noch die technische Eigentümlichkeit der Schutzstege an den Stoßfugen (D—R 63). Nach alle diesem dürfen wir mit größter Wahrscheinlichkeit die Paraskenienfronten des sullanischen Proskenions an eine choregische Halle irgendwo an der Tripodenstraße oder dem Südabhang zurückversetzen, in jene bei der sullanischen

Belagerung meistgefährdete Gegend. Was konnte näher liegen, als daß der von Finanznot bedrängte Proskenionerbauer von einem infolge der Katastrophe unbrauchbar gewordenen Hallenbau sich das ihm Taugliche zunutze machte. —

Die zweite Frage ist, ob auch das Orthostatensystem der Parodoswände von demselben choregischen Monument stammen kann. Hier muß aber zunächst eine andere Spur verfolgt werden. In der Halle des Dionysosbezirks bestanden die Rück- und Seitenwände aus einem doppelschaligen Orthostatensystem, von dem in der Osthälfte noch fünf Hintersteine aus Poros stehen und in der N-O-Ecke noch ein Block bläulichen, hymettischen Marmors, der zur größeren Festigung der Ecke jene beiden Schichten in sich begreift (**Tf. 3; 4, III**). Dieser Hymettosblock gleicht nun in Material, Höhe (95,9 cm) und Technik (Schutzsteg an der senkrechten Kante; sorgfältige Anschlußfläche für den rechtwinklig anstoßenden Nachbar; oben I-Klammern, je 2 nach West und Süd), so auffallend den Parodosplatten, daß mir im ersten Augenblick sehr wahrscheinlich schien, daß jene von hier genommen seien. Die Annahme einer Zerstörung der Halle bei der sullanischen Belagerung wäre möglich, das große Triglyphengebälk in ihrer Osthälfte (o. S. 36, zu **IV**) könnte auf ihre Wiederherstellung bezogen werden. Auch die Dicke der Läufer und der oberen Orthostaten der Parodoswand würde passen. Da sich in der Halle die ehemalige Dicke ihrer vorderen unteren Orthostaten aus deren Tiefenunterschied zwischen dem Hymettoseckblock (71,5 cm) und den westlich davon liegenden Poroshintersteinen (38,5 cm) auf 33 cm berechnet, so würden die daraufgelegten Läufer der Parodoswand mit 50 cm Dicke, die oberen Orthostaten mit 45 cm jeweils entsprechend schwächere Hintersteine gehabt haben müssen und dies Verschieben der großen Längsfuge zwischen den zwei Schalen in den verschiedenen Höhenlagen könnte zur Not als technisches Festigungsmittel verstanden werden. Ferner bietet auch das Querfundament im Westteil der Halle den Platz für eine der Zungenmauern. Nun beginnen jedoch größere Schwierigkeiten. Zunächst müßte ein Fundament für die zweite Zungenmauer im Osten verschwunden sein und diese, nach dem Zerstörungszustand wohl mögliche, Annahme könnte gestützt werden sowohl durch den Hinweis auf die Herrschaft der Symmetrie in der griechischen Baukunst, wie durch die Halle von Oropos, an welcher beide Enden abgeteilt sind (Versakis A M 33, 1908, Tf. 12). Jedoch liegen in Oropos die Durchgänge, wie es natürlich ist, in der Mitte der Querwand und sind durch Halbsäulen architektonisch gefaßt. Versucht man nun aber, die Zungenmauern der Parodoswand in die athenische Halle einzusetzen, so bliebe nur unmittelbar neben der Frontsäule ein Durchgang von etwa 1,50 m möglich, eine kurze Gegenzunge von der Säule her vorausgesetzt. Diese glatte Wand mit schmalem seitlichem Durchgang ist aber eine so wenig organische architektonische Lösung, daß der Gedanke fallen zu lassen ist.

Kehren wir nun zu der nächstliegenden Annahme zurück, daß die Säulenstellung und die Orthostatenwand des Paraskenions von ein und demselben älteren Bau stammen, so wird dies dadurch nachdrücklich gestützt, daß die Berechnung der ehemaligen Höhen (o. S. 34) für beide Bauteile auf gleiche Höhenmaße geführt hat. Entscheidend wird sein, ob die Länge der Zungenmauern sich in einen Leschetypus organisch und besser als in eine Langhalle einordnet.

Es bieten sich, so viel ich sehe, zwei Möglichkeiten. Geht man von dem Begriff der Lesche aus, zu welchem mehr oder weniger geschlossene Räume zu gehören scheinen, und nimmt das Beispiel der zimmerartig abgeteilten Enden an der Langhalle von Oropos

hinzu, so ergibt sich ein möglicher Grundriß wie in **Tf. 9** r. o., rechte Hälfte. Die außeraxige Lage des Durchgangs neben dem vorderen Ende der Zungenmauer würde in diesem Falle verständlich durch die exedraähnliche Form des Mittelraums, dessen größere Tiefe dem Ganzen mehr einen lescheartigen Charakter gibt. Einen anderen Gedanken bieten die paraskenienartig vorspringenden Flügelbauten des großen Altars von Pergamon, die in der Tiefenachse durch ebensolche Zungenwände geteilt sind, wie wir sie unterzubringen haben. Bei dieser Lösung (**Tf. 9** r. o., links), in der die Säulen an der ganzen Schmalseite weiterzuführen sind, fügt sich die Zungenmauer nach ihren Maßen überraschend gut in den durch die sechssäulige Front gegebenen Raum, indem ihre Stirn mit der Mitte der Mittelsäulen abschneidet und um sie herum ein fast gleichbreiter Umgang entsteht. Architektonisch wird hier die Zungenmauer verständlich als der hereingerückte Seitenabschluß der Halle und sie betont die Mittelachse, auf der wir oben den Dreifuß vermuteten. Das Ganze behält mehr den Charakter der Wandelhalle und gibt das architektonisch reizvollere Bild. Solange freilich der attische Boden nicht gesicherte Grundrisse choregischer Hallenbauten uns wiederschenkt, muß es bei Vermutungen sein Bewenden haben. Fest steht jedoch, um es zu wiederholen, daß es in mancherlei Fassungen einen Hallentypus gibt, dessen paraskenienartige Flügel ohne weiteres als wirkliche Paraskenien an einen Proskenionbau versetzt werden können. —

Bei der unvermeidlichen Belastung dieser Untersuchung mit Einzelheiten seien Beweisgang und Ergebnisse nochmals übersichtlich zusammengefaßt.

Von dem Proskenionbau, soweit er bisher erkennbar (**Tf. 5, V; 8—10**), sind nur die hymettischen Marmorstylobate des Mittelteils für ihren Zweck als bodengleiche Platten mit Euthynteriakante neu gefertigt worden, ferner an den Parodoswänden die Endplatten 1 und 39, welche durch grob gelassenen Werkzoll ihre späte Entstehung bekunden. Insbesondere zeigt der dicke Werkzoll auf der Oberseite von 39, daß die Westwand dieses Skenengebäudes trotz der Marmorfassade nicht aus Quadern, sondern aus irgendwelchem Bruchsteinwerk bestand, eine für die ältere Zeit nicht denkbare Dürftigkeit. Die Türspuren auf 39 gleichen so völlig denen der hinteren Mitteltür des Proskenionteils auf 19/20, daß schon hierdurch die gleichzeitige Errichtung aller Teile des gesamten Proskenionaufbaus bewiesen wird, da die Westparodoswand auf 39 aufruht. (Die beiden vorderen Türspuren mit Holzgewänden auf 19/20 gehörten nicht zum Säulenproskenion, sondern zu einer Mauer, welche dieses ersetzte oder in sich aufnahm, wahrscheinlich erst in nachantiker Zeit, sodaß sie für die Theateruntersuchung ausscheiden, ebenso wie die späte Tür auf 20 und die Ausklinkung auf 30—32).

Die Vollsäulen auf dem Proskenionmittelteil, deren Durchmesser durch lunulae, oft nachlässig, vorgeritzt sind, waren, wenn Säule **E** zugehört, von einem älteren Bau genommen wie die der Paraskenien. Die Säulenform nimmt keinerlei Rücksicht auf die Anbringung von Pinakes, ebensowenig der Stylobat, wo die üblichen Anpassungs- und Befestigungsspuren fehlen; auch die starken Begehungsspuren in den Säulenzwischenräumen bekunden, daß sie für gewöhnlich offen waren. Die trotz ihrer Breite nur sehr leichte, ältere Tür im Mittelteil (aus Holzrahmen mit Bespannung) beweist jedoch, daß der Pinakesverschluß nachträglich gelegentlich angewendet wurde.

Die zweitverwendeten Marmorstylobatplatten der Paraskenien sind nach Ausweis der älteren Klammerspuren nicht in der alten Ordnung verlegt, z. T. sogar mit

Verstümmelung (31/32) und Unregelmäßigkeiten (Umdrehung von 6, Überstehen von 33). Nur 28—30 liegen gemäß der älteren Markierung in der ursprünglichen Folge, ebenso 34/35, wo aber der Zustand der Fuge erkennen läßt, daß auch sie für die Umlegung auseinandergedrückt gewesen sind. Danach ergibt sich, daß die Westparodoswand, die auf 35 aufruht, erst gleichzeitig mit allem übrigen aufgerichtet worden sein kann.

Die Läufer und die oberen Orthostaten der Westparodoswand stammen nach Ausweis der rückwärtigen Anschlüsse von einer doppelschaligen Wand (**Tf. 9**). Die unteren Orthostaten bildeten ehemals eine für drei Ansichten berechnete Zungenmauer; zu einer ebensolchen gehörte der von der Ostparodoswand erhaltene Unterorthostat. Daß obere und untere Orthostaten dem gleichen Bau entstammen, wird durch die Gleichheit von Material (hym. Marmor) und Bearbeitung (Schutzstege, Bossen, I-Klammern) erwiesen, insbesondere durch eine zweimal auftretende singuläre Kreuzform der Klammern. Der ältere Bau enthielt also eine doppelschalige Außenwand und zwei einschalige innere Zungenwände. Die ehemalige Höhe dieser Wände läßt sich nach den rhythmisch abnehmenden Schichthöhen auf ungefähr 4,03 m berechnen und auf die fast gleiche Höhe von 4,08 m führt die Berechnung der Paraskenienfronten aus dem Säulendurchmesser, wodurch die ehemalige Zusammengehörigkeit beider Bauteilgruppen wahrscheinlich wird. Das Orthostatensystem kann jedoch, obwohl die ältere Skene Porosaußenwände von ähnlicher rhythmischer Schichtenfolge hatte, niemals zu dem großen Brecciafundament der alten Skene gehört haben, da für die freistehenden Zungenmauern von 4,79 m Länge in diesem Grundriß kein Platz erdenkbar ist.

Die Paraskenienbauten lassen sich mit Hilfe der erhaltenen Gebälkblöcke I—IX zu einer Frontbreite von 6,64 m, einer inneren Flankenlänge von 1,14 m, einer äußeren von 1,27 m wiederherstellen. Die Gebälke können mit Sicherheit an ihre Stellen gelegt werden, da fünf von ihnen an der Rückseite die Balkenlöcher für die Proskeniondecke trugen, zwei andere mangels derselben auf die Parodoswände zu setzen und zwei weitere als Innenecken der Flanken erkennbar sind. Die Balkenlöcher sind jedoch erst nachträglich bei der Verwendung am Proskenion eingeschnitten, wie die rohere Arbeit, eine Unregelmäßigkeit an Stein VII und das Durchschneiden der alten sorgfältigen Anathyrosen beweisen. Ferner ist die Rückseite des Gebälks mit einer mittleren Tänie und einem oberen Abschlußkyma geschmückt, über welchem die ursprüngliche Decke in einer eingekanteten Rille freitragend ohne Durchzugsbalken auflag, also wie in den Seitenptera des Parthenon und Theseion als Schmuckdecke mit Kasetten. Dies ist ein für den Hyposkenionraum des Proskenions technisch unzulässiger und künstlerisch sinnwidriger Zug, wie das Gegenbeispiel von Priene zeigt. Hiermit ist ein erster Beweisanhalt gewonnen, daß die Paraskenien nicht ursprünglich für ein Theaterproskenion gearbeitet sind. Zum zweiten sind Puchsteins Nachweise unwiderlegt geblieben, daß die Stylobatbreite der Säulenstellung (58 cm) zu der Breite der Brecciafundamente (1,35—1,36 m) in einem schreienden Mißverhältnis steht und daß dieser schmächtige Oberbau nicht einmal symmetrisch auf den überbreiten Fundamenten stehen konnte, ein für eine originale Planung guter griechischer Zeit unerhörter Zustand. Die doppelbreiten Fundamente der Wände in der Dionysoshalle, auf die Dörpfeld verweist, sind keine Parallele, da dort Verstärkung gegen den Erddruck gefordert wurde und die vorstehenden Belagplatten des Fundaments zugleich als Randteil der Hallenpflasterung bezweckt waren. Auch die Frage, wie bei der von Dörpfeld vermuteten „Zurückversetzung" der Paraskenien von der Vorderfront des Fundaments auf ihren jetzigen Platz

sich die alte Ordnung der Stylobatplatten so völlig verwirren konnte, wird durch Fiechters auch technisch anfechtbaren Erklärungsversuch nicht beantwortet. Drittens ergibt sich aus der Berechnung der Axweiten des Triglyphensystems, daß eine zweijochige Paraskenionflankenlänge von 2,55 m nicht für eine Fundamentstrecke von 2,80 m bestimmt gewesen sein kann und daß ebenso an den Innenflanken das Axensystem inkommensurabel bleibt (Länge des Systems mit zwei weiteren Jochen 5,11 m gegenüber von 5 m Fundamentlänge). Viertens endlich sind die Stylobatplatten nicht als bodengleiche Proskenionschwellen gearbeitet, sondern waren ehemals freiliegende Trittstufen. Somit ist erwiesen, daß die Säulenparaskenien ebenso wie die Parodoswände ursprünglich nicht zum Theater gehört haben.

Die Herkunft sämtlicher erhaltener Bauglieder der Paraskenien und der Parodoswände von einem hallenförmigen choregischen Monument des 4. Jhs. läßt sich aus ihren Formen, aus den Grundgedanken des griechischen Hallenbaues und durch die erhaltenen Analogien bis zu einem hohen Grade von Wahrscheinlichkeit bringen. Von einem anderen Bau scheinen die Säulen des Proskenion-Mittelteils zu stammen. Aus alle diesem bestätigt sich Dörpfelds Datierung des Proskenionbaus in die Zeit nach der sullanischen Belagerung 86 v. C., denn nur durch eine schwere Katastrophe wird verständlich, warum der Erbauer des Proskenions die ungefähr passenden Flügelbauten und die Mauerteile eines jedenfalls auch beschädigten choregischen Monuments an das Theater versetzen konnte.

Für die Baugeschichte des Dionysostheaters ist somit das alte Brecciafundament von den Bauideen einer jüngeren Zeit gereinigt. Man wird es als eine Befreiung empfinden, daß die unorganischen, mit allem griechischen architektonischen Gefühl unvereinbaren, sachlich völlig unverständlichen Hallenauswüchse, wie sie Fiechter (Ab. 63) und Frickenhaus (Tf. 2) an ihre Wiederherstellungen des alten Theaters zu setzen sich gezwungen glaubten, nunmehr fortfallen. Für die weitere Untersuchung ist von dem Brecciafundament allein auszugehen.

V. Die Skene II (gegen 420 v. C.) auf Brecciafundament.

Der vorhellenistische Zustand des Skenengebäudes, das mit der Halle des Dionysosbezirkes eine bauliche Einheit bildet, ist uns im Grundriß durch die Fundamentzüge aus großen Brecciaplatten bekannt, die auf **Tf. 4, III** nach D—R Tf. III herausgezeichnet sind. Auf der Breccia lag eine Euthynteriaschicht aus doppelreihigen Porosläufern der Art, wie sie bei **M N** (Tf. 5, V) anscheinend in zweiter Verwendung für die Hyposkenionrückwand des Proskenions liegen (o. S. 32). Ihre Breite von 68 bis 70 cm setzt bei der Fundamentbreite von 1,35 m annähernd gleich breite Hintersteine voraus; mit ihrer Höhe von 38 cm wird gerade die Höhe des Orchestrabodens erreicht (**Tf. 6, Fg. 1, i**).

Vom Oberbau stecken in der römischen Verstärkungsmauer (o. S. 18) zahlreiche Platten, welche Lehmann-Hartleben und ich, soweit sie sichtbar, zwar untersucht und vermessen haben, die aber ohne Anheben der riesigen Blöcke nicht steingerecht aufgenommen werden können. Doch läßt sich im großen das Wandsystem deutlich erkennen, das aus doppelschaligen Orthostatenreihen mit abnehmenden Höhen und entsprechenden Zwischenläufern bestand. Vorhanden sind Orthostatenhöhen von 1,18 m; 96 cm; 83,5—86,5; 70—71 cm,

sodaß Wände von erheblicher Höhe dagewesen sind. Gut sichtbar sind besonders 5 Platten auf der Strecke **P—P¹** auf Plan **VI** (**Tf. 5**): Steinlängen von 1,18—1,37 m; beiderseits Anathyrose; oben Stemmlöcher, aber keine Dübel, die Lagerfläche an Vorder- und Hinterkante geglättet. Ihre Dicke von 46—48 cm ergibt mit einer entsprechenden Hinterschicht eine Wandstärke von etwa 0,96—1 m. Zwischen der Wand von 1 m Dicke und der Euthynteriaschicht von 1,35 m bleibt also Spielraum für ein oder zwei Sockelauftrittstufen. Diese glatten Wände mit abnehmenden Orthostatenhöhen und zwischengelegten Läuferschichten sind den Seiten und der Rückfront des Skenenbaus zuzuweisen (o. S. 18). Aber auch die Paraskenien und die scaenae frons haben gemäß der ebensogroßen Fundamentstärke, wie bereits Puchstein (136) unwidersprechlich dargelegt hat, geschlossene Wände getragen. Puchstein nahm ein zweites Geschoß und ein „Episkenion" an. Anhalte hierfür, besonders für die Lage und Art der Decken werden sich aus den mancherlei Einlaßlöchern für Holzbalken und dergl. gewinnen lassen, welche sich an den Wandplatten finden, so z. B. die große Eintiefung **Tf. 7 Fg. 10** links oben.

Daß der Mittelteil der Skene wie in Segesta und Tyndaris (**Tf. 23**; **37**) durch einen Giebel abgeschlossen war, dafür ergibt sich ein Anhalt durch einen Porosblock, welcher der oberste Füllstein eines Tympanon war (**Tf. 9** r.; Scheitel und abfallende Schrägen erhalten, rechts in 72 cm, links in 20 cm Länge; ehemalige Länge an der Basis 2,82 m). Er liegt etwas westlich vom Theater auf dem Brecciafundament, auf das man neuerdings das Nikiasmonument setzt (o. S. 43), gehört aber nach seiner Auflagertiefe (73 cm) zu einem sehr großen Gebäude, wie sonst keines in dieser Gegend ist. Die Abnahme der Wandstärke an der Skene von 1 m unterer Dicke (vgl. oben) bis 73 cm im Giebelgeschoß ergibt ein angemessenes Verhältnis. Bei einem Neigungswinkel von 13,5° und einer Basisbreite des Giebeldreiecks von 20 m (= Mittelfront der Skene II) errechnet sich die Scheitelhöhe des Giebels auf 2,45 m. Denkbar wäre natürlich auch, daß er zum Giebel eines Paraskenions gehörte, doch glaube ich für diese eine flache Abdeckung annehmen zu sollen.

Für die Dachgestaltung hat sich bisher nur ein Anhalt gefunden, das eigenartige ionische Geison aus Poros **Tf. 6, Fg. 15—17** (im Skenensaal bei **T 8**), das eine Auflagertiefe von 45 cm, oben eine am Vorderrand abgerundete Dachschrägung hat, die dann bei einer Zweitverwendung oder Verbauung rechts z. T. nochmals in anderer Schrägrichtung roh abgearbeitet ist. Die senkrechte Rückseite ist glatt mit stehengelassener Bosse, also für Ansicht berechnet. Es muß somit eine Balustradenbedachung in hoher Lage gewesen sein. Für die mächtige Koilonmauer wäre jedoch die Profilgliederung zu fein und die Auflagerdicke zu gering. Da ich nun auf Grund der Terrakotta Sant' Angelo glaube, daß in dem klassischen Bühnentypus die Paraskenien flach gedeckt und mit einer zinnenartigen Brüstung umgeben waren, so findet die sehr ungewöhnliche Form dieses Steines eine ungezwungene Erklärung, wenn man ihn als Abdeckung der Paraskenien ansetzt.

Für die Gestaltung der Skenenfront wird eine Beobachtung von Versakis (Jb. 1909, 211—213) bedeutsam, deren Wichtigkeit mir unter den mancherlei Willkürlichkeiten seines Aufsatzes entgangen war, sodaß ich leider die fraglichen Stücke nicht ausreichend untersucht habe. Es sind ionische Gebälkblöcke von weißem Marmor, zweifellos aus guter Zeit, sowohl nach den Architekturformen, wie sicher nach ihrer Technik (I-Klammern, sehr sorgfältige Anathyrose mit tiefgelegter Rauhung und innen scharf umgrenzten

Beschlagrändern, dazu Schutzstege. Außerdem haben sie mit den Parodoswandorthostaten, die wir an eine choregische Halle des 4. Jhs. zurückversetzten, die Rauhung der Ansichtsflächen mit Beschlagrand und das Stehenlassen von Bossen gemein. Abgebildet sind ein Epistyl (a. o. Ab. 24) und ein Zahnschnittgeison mit horizontaler Oberseite (Ab. 22/3), das Versakis dem Hauptgeschoß seiner lykurgischen Skene zuweist.[1]) Die zweigeschossige Bühnenrückwand wäre dann mit Halbsäulen gegliedert gewesen wie in Segesta und Tyndaris. Bewährt sich die Zugehörigkeit dieser Gebälkstücke, so gab es in Athen einmal einen Zustand, wo die Skenenfront — und wohl nur sie allein — in Marmor hergestellt war. — Als weitere Anzeichen dafür fanden wir in Graben α in zwei Meter Tiefe einen Dachziegel von weißem Marmor (**Tf. 9** r. u.), der nach seinen Maßen (Br. mindestens $^1/_2$ m, D. 4 cm) zu einem großen Bau gehört haben muß und nach der Anlage des hellenistischen Wasserbeckens (**Tf. 5, IV**) in die Tiefe kam, also nicht von außerhalb des Theaters stammen wird. Auf der Oberseite ist der vom Deckziegel geschützte Streifen glatt geblieben, daneben eine Regenrille eingewittert und weiterhin schwächere Verwitterung. Auf der Falzkante steht ein *Y*, in welchem noch Reste roter Farbe sind. Seine Linien haben einen weichen Schwung, wie er wohl kaum vor der Mitte des 4. Jhs. möglich ist. Viel weiter hinabzugehen widerrät die liebevolle Technik des Ganzen, die bis zur Ausmalung einer zu verdeckenden Versatzmarke geht. Wenn somit alle bisher erkennbaren Anzeichen die Marmorfassade und das Marmordach ins 4. Jh. verweisen, so ergibt sich, daß diese Bauteile niemandem anders als dem Lykurg zuzuweisen sind, der also den älteren Porosbau durch diese glänzende Marmorfassade veredelte (Skene II^a). Dies wird sich durch die Prüfung der Nachrichten über seinen Anteil am Theater erhärten lassen (u. S. 74). Weitere Vermutungen über diese Fassade ergeben sich aus den typengeschichtlichen Zusammenhängen in Abschn. 21.

Vom Innenbau der Skene II sind in dem großen Langsaal der Mauerklotz **T** und die Fundamentierungen **T 1—8** erkennbar (**Tf. 4, III**). Nur **T 2—4** sind teilweise erhalten; **T 7** wurde noch von Ziller an Ort gezeichnet, diese Steine sind heute im Winkel bei **U** aufgehäuft; von **T 5** fanden wir einen verschobenen Stein im Graben β; **T 1, 6, 8** sind sinngemäß zu ergänzen (**Tf. 4, II**). Die nach oben kleiner werdenden Schichtlagen von **T 2** und **T 7** lassen erkennen, daß hier nur je die Hälfte des Fundaments erhalten ist. Darüber ist eine aus Poros zu denkende viereckige Euthynteriastufe von etwa 1 m Seitenlänge anzuordnen. Auf diesen Stützenfundamenten könnten die unkannelierten Porossäulen gestanden haben, von denen eine Trommel jetzt auf dem Kanal liegt (Dm. 84 cm; unten Mitteldübel von 10,5 cm □; T. 7,5 cm); zwei weitere Bruchstücke stecken unter dem römischen Basisfundament (**Tf. 5, VI** zwischen **S**^{1} und **M**). Da es Stützen in einem Nutzraum wären, brauchte ihre Höhe nur zu $5^1/_2$ u. Dm., also mit Gebälk auf etwa 5 m Höhe angenommen zu werden, keinesfalls mit Versakis (214), nach der falschen Analogie der Statuensäule des Ariobarzanes, auf die für diesen Innenraum unsinnige Höhe von 7—9 m (zu 9 oder 11 u. Dm.). Aber es ist durchaus unwahrscheinlich, daß man hier die Stützen, die für eine starke Oberlast bestimmt waren, nicht vielmehr pfeilerförmig gemacht hätte wie sonst üblich, z. B. in Oiniadai (u. Abschn. 7), im Abaton von Epidauros u. ö., und so ist von den

[1]) Wrede (brieflich) hält ihre Ansetzung ins 4. Jh. für sehr wohl möglich, nur sei bei dem Block Versakis Ab. 24 das Urteil wegen der schlechten Erhaltung nicht so bestimmt zu geben.

Säulen besser abzusehen, übrigens aber die Entscheidung nicht von großem Belang. Das Trägersystem wird in der Mitte durch den großen Klotz T vervollständigt (**Tf. 6, Fg. 4—6**; Schnitt **I, l**). Er besteht aus einem Mantel von großen Läufern, von denen an den Kurzseiten je eine Lage — im Osten die drittunterste, im Westen die jetzt zweitoberste (**Fg. 4** bei **B**) — in die Hallenrückwand einbinden. Der Klotz ist also gleichzeitig mit der Halle entstanden. Seine Innenfüllung besteht hinter der Nordwand aus drei langen Läufern, weiterhin aus zwei Reihen kürzerer Blöcke, die längs der Hallenwand einen Spalt von 10 cm Breite freilassen. Im Schnitt **Tf. 6, Fg. 6** läßt sich in der drittobersten Lage der Innenfüllung eine Schichtenversetzung erkennen. Die unterste Schicht des Mantels ruht an der von uns bloßgelegten N—O-Ecke nicht auf Fels, sondern auf einer 10 cm dicken Erdschicht, wohl zum Ausgleich mit dem nach Westen hin wahrscheinlich ansteigenden Felsboden. Oben fehlten in der Südreihe am Ost- und West-Ende in zwei Schichten die Quadern (**Tf. 6, Fg. 5**). Die hier modern unberührte Füllung bestand aus gleichmäßiger hellgraubrauner Erde, die mit Massen größerer und kleinerer Brocken und Splitter von Breccia und Poros, sowie mit mancherlei monochromen Scherben durchsetzt war, offensichtlich der Abfall des Werkplatzes. Die gleiche Masse fand sich außen neben der Ostwand im Graben β (**Tf. 4, III**), hier deutlich als Einfüllung der Baugrube. An den genannten Innenstellen wurde also die Steinfüllung anscheinend als hier überflüssig erspart. Bis zur Orchestrahöhe fehlen jetzt an dem Klotz zwei Lagen (Schnitt I, l.). Man könnte nun in dieser Höhenlage zwei weitere Stützen mit ungefähr gleichen Achsweiten auf dem Klotz anordnen (so D—R Tf. 4, vgl. **Tf. 4, II, Ta, Tb**). Aber sie fallen dann zur größeren Hälfte vor den Klotz, auch kann dieser unmöglich nur als Fundament für zwei Einzelstützen erdacht sein. Da andererseits ein freitragendes Gebälk von rund 8,5 m Spannung über der Mitte erst recht unwahrscheinlich ist, so bleibt nur der Ausweg, daß der Klotz bis zur Höhe des ersten Bühnengeschosses massiv emporgeführt war. Zu welchem Zwecke eine so mächtige Tragfläche von fast 3 : 7 m dort nötig war, bleibt noch zu ergründen. Daß aber der Klotz nicht etwa mit Versakis a. O. 223 als Festigung einer allzudünnen Skenenwand anzusehen sei — zusammen mit den „Rippenmauern", die Versakis in die Nuten der Hallenrückwand legt, — ist als ein technisch unmöglicher Gedanke von Dörpfeld (Jb. 1909, 226) schon hinreichend zurückgewiesen worden.

Um jene Einschnitte an der Nordseite der Hallenrückwand richtig zu beurteilen, muß zunächst die Stelle der aufgehenden Wand auf dem Fundament geklärt sein. Versakis (a. O. 220 Fg. 31) setzt sie nur auf die nördliche der drei Brecciareihen, was Dörpfeld (226) mit Recht zurückwies. Aber auch bei Dörpfelds Ansetzung der Wand nur auf der Doppel-Orthostatenreihe der Halle unter Freilassung der Nordreihe wird sie mit bloß 71,5 cm Dicke zu schwach und steht im Mißverhältnis zur Dicke der Skenenvorderwand (Schnitt D—R Tf. 5). Gleiche Fundamentbreite wie an der Vorderwand erhält man nur, wenn man die Nordbrecciareihe und die Dicke der Orthostatenwand zusammennimmt (1,35 cm). Da sich jedoch die Dicke der aufgehenden Wand zu rund 1 m ergeben hat (o. S. 48) und da die Außenseite der Südfront natürlich eine glatte Flucht haben mußte, so blieb auf der Nordseite ein Streifen des Fundaments von gegen 35 cm frei.

Hier sind die acht Nuten **Tf. 4, III** in die drei jetzt obersten Quaderlagen von außenher eingeschnitten, und zwar nachträglich, da sie die Steindicke bis auf 20—25 cm schwächen, sodaß die großen Blöcke so gar nicht transportabel gewesen wären. Die Breite der

Einschnitte wechselt von 38 bis 48 cm. Sie haben von Ost nach West gezählt folgende Tiefen: 46; 45; 42; 35; 45; 40; 35; 39 cm. Bei dem dritten Loch ist der Querschnitt trapezförmig (vorn 48, hinten 45 cm breit), bei dem achten die Hinterseite halbrund gehöhlt in Anpassung an eine Balkenform. Nach der oben festgestellten Lage der Mauerflucht auf dem Fundament (35 cm hinter der Nordkante) standen also die Balken mit dem Hauptteil ihrer Dicke vor der aufgehenden Mauer und lagen nur hinten in flachen Rillen bis zu etwa 10 cm Tiefe innerhalb derselben. Infolge dieser Lage und wegen ihrer unsymmetrischen und zu den Mittelstützen beziehungslosen Verteilung — auf der Osthälfte sind fünf Nuten, auf der Westhälfte nur drei, denn die hier bei D—R **Tf. 3** fg. irrtümlich gezeichnete vierte und die hinzuergänzte fünfte waren nach dem Erhaltungszustand niemals da, wie schon Petersen Jb. 23, 1908, 44 feststellte —, vermochten jedoch diese Balken keinerlei architektonische Aufgabe zu erfüllen, weder in einem etwaigen hölzernen „Episkenion" des Oberstockes (D—R 61; v. Gerkan 95), wobei sie doch zweckmäßig erst in diesem Oberstock begonnen hätten wie Dörpfeld selbst sah (D—R 62), noch auch als freistehende Träger einer gänzlich hölzernen Skene wie Dörpfelds spätere Erklärung will (A. M. 1907, 231; Jb. 1909, 226; Jb. Anz. 1925, 313). Die von Dörpfeld angeführte Analogie der Holzskene von Pergamon, die dort zudem nur eine Notlösung wegen Platzmangels ist, hält als technischer Vergleich in keiner Weise Stich. Dort liegen die Pfostenlöcher nicht in einer aufgehenden Mauer, sondern für sich, dazu in einem klaren symmetrischen Grundriß, während in Athen die Westreihe viel kürzer ist als die Ostreihe. Ferner sind sie dort zweckgemäß an allen vier Seiten von einer starken Steinfassung umgeben (Bieber Tf. 18), während in Athen gerade die wichtigste vierte Seite offen ist. Hier hätte also der nach außen wirkende Schub der Decke das untere Balkenende aus der Nut herausdrücken können. Den richtigen Gedanken hatte Dörpfeld (D—R 61) gleich zu Anfang gehabt, aber zugunsten von nicht durchkonstruierten Theorien verworfen: es sind Pfosten für große Regale, die zur Aufbewahrung schwerer Dekorationsstücke dienten. Dies können dann nur die mächtigen, auf Rundhölzer gerollten Leinwandhintergründe gewesen sein, die als Katablemata vor der scaenae frons und den Paraskenienflanken herabgehängt wurden. Die Länge des dreigliedrigen westlichen Systems der Balkenlöcher entspricht mit 5,60 m ungefähr der Breite der inneren Paraskenienflanken (5 m), das fünfgliedrige östliche mit 11,65 m der halben Breite der scaenae frons, deren Gesamtlänge von 20 m klärlich nicht mit einer einzigen Leinwand bedeckt werden konnte. Vielleicht kann man die Träger der Leinwandrollen auch als schräg eingesteckte Pflöcke denken, wie wir z. B. Landkarten aufbewahren, die ohne Mühe auch versetzt oder vermehrt werden konnten. Diese Erklärung bestätigt sich durch die entsprechenden Vorrichtungen in den Theatern von Elis (Walter, Oe. Jh. 18, 1915, Beibl. 74, Ab. 27), Oropos und Sikyon. In Elis liegen an beiden Innenfluchten des Skenenraums kurze Zungensteine mit viereckigen Löchern (23 : 23 cm) dicht an der Wand, einmal etwas in diese eingeschnitten. Sie lassen die Türen frei, haben aber im übrigen keinerlei axiales Verhältnis weder unter sich — sie liegen einander nicht einmal genau gegenüber — noch zur Fassadenteilung. Sie können also hier ebensowenig für ein Episkenion gedient haben, noch auch „zur seitlichen Unterstützung der großen Deckenbalken" (Frickenhaus 60), was schon v. Gerkan (95) zurückwies. Vielmehr verbinden sich zweimal je drei Löcher an Süd- und Nordwand (bei der Westgruppe der Nordwand ist das mittlere durch einen Einbau verdrängt) zu Systemen von jeweils rund 4 m Länge, was der geläufigen

Thyromatabreite entspricht. Der Pfosten der N—W-Ecke verbindet sich mit dem östlichen Nachbar zu einer Länge von 3 m, mit dem südlichen zu 2,50 m, also für die Kulissen entweder schmalerer Thyromata oder vielleicht der Flankenabschlüsse innerhalb des Thyromataraums. Die beiden engstehenden Pfosten an der S—W-Ecke und die beiden einzelstehenden an den Ostenden der Wände dürften zum Aufhängen von Einzelgegenständen gedient haben. Ebenso ergeben in Oropos die Pfostenlöcher hinter der Hyposkenionwand (D—R 101, Fg. 35; Fiechter Ab. 1) Längen von rund 3 m und etwas über 2 m, also für die breiten und die schmaleren Thyromatakulissen, was vielleicht sogar zu der immer noch nicht geklärten Achsweitenberechnung des Oberstocks dieses Theaters dienlich sein kann. Über Sikyon vgl. Abschn. 16.

Als seitliche Abschlüsse des langen Skenensaals hat Dörpfeld mit Recht zwei bei M^1 und N^1 verloren gegangene Mauern angenommen (**Tf. 4, III**; D—R Tf. 4), denn es ist undenkbar, daß der Langsaal und die viel tieferen Flügelbauten eine architektonische Raumeinheit gebildet hätten, auch kommt die Analogie von Segesta zu Hilfe (**Tf. 19**). Das Verschwinden der Mauern erklärt sich aus der tiefgreifenden Veränderung bei der Anlage der späteren Tordurchgänge (vgl. S. 19; 54). Anschlußspuren sind an den Längszügen der Brecciafundamente nicht erkennbar, aber bei deren anathyroseloser Bauweise auch gar nicht zu erwarten. Jedoch ist an der Poroseuthynteria bei **M** (Tf. 5, **V**) am zweiten Stein eine Einklinkung für die abgehende Mauer, nur liegt dieser jetzt zu weit östlich. Rückt man diese später neu verlegten Steine (o. S. 32) wieder an die Westkante des Brecciafundaments, so ergibt sich die für M^1 notwendige Mauerdicke. Endlich fand Wirsing ein sehr einleuchtendes Anzeichen für das ehemalige Vorhandensein der Mauer N^1. Genau die drei Deckplatten des Kanals, über welche sie hinstrich, sind von ihrer Last geborsten, die benachbarten nicht (**Tf. 4, III**; vgl. auch S. 64).

Von den Flügelbauten ist das Brecciafundament des östlichen bei E^3 außer der mittleren Lücke unversehrt (**Tf. 4, III**). Bei E^4 sind die Ostseiten der Platten ungleichmäßig lang, doch ergibt die Vorderfluchtlinie eine gleiche Fundamentdicke wie an der Vorderfront (die auf **Tf. 3** einpunktierten Linien bezeichnen die Dicke der Ostmauer des Prokenionsbaus). Das schmalere Innenfundament E^5 hat ursprünglich vielleicht eine doppelte Steinlage gehabt, kann aber auch mit 50 cm Breite eine Innenmauer getragen haben, die einen östlichen Streifen von 1,20 lichter Tiefe abtrennt. Bei seiner Schmalheit kann dies kein geschlossener Innenraum, sondern nur eine Vorhalle gewesen sein, sodaß die Öffnung der Ostfront durch eine Säulenstellung wahrscheinlich wird. Am Westflügel ist der Verlauf der Nordfront **E** bereits o. S. 39 aus den Fluchtlinien erschlossen worden. Die zu lange, letzte Brecciaplatte im Westen (**Tf. 3**) ist erst für den Proskenionbau angeschoben worden (**Tf. 5, V**) und daher auf **Tf. 4, III** fortgelassen. Die Westfront muß nach Analogie der Ostfront in Dicke der beiden letzten Brecciaplatten ergänzt werden und trifft dann die Ecke der Halle. Jetzt bildet hier E^1 mit seiner Fortsetzung nach Westen einen aus älterem Material mit Zwischenflickungen zwar nicht unsorgfältig hergestellten Raum, der aber spät und jedenfalls für das Theater belanglos ist, wie ebenso das dicke Verlängerungsstück der Hallenrückwand nach Westen (**Tf. 3**). Auch das Winkelstück E^2 (**Tf. 4, II**; auf **Tf. 4, III** bei μ) kann nichts mit dem großen Brecciafundament zu tun haben, sondern gehört wegen seiner sehr tiefen Lage einer älteren Periode an (u. S. 64). Man darf vermuten, daß auch der Westflügelbau sich mit einer Vorhalle nach der Seite öffnete, deren Innenfundamente in der

Linie des großen römischen Fundaments lagen (**Tf. 5, VI**) und diesem zum Opfer fallen mußten.

Für die Zeitbestimmung der großen Brecciaskene ist fortan ein bautechnischer Umstand als nicht beweisfähig auszuscheiden, auf welchen Dörpfeld früher für seine Datierung von Skene und Halle in „lykurgische" Zeit besonderes Gewicht legte, die Verwendung von Breccia und hymettischem Marmor, die als Fundamentbaustoff nicht früher als im 4. Jh. vorkommen sollten (D—R 12; 37,1). Nachdem schon Furtwängler (Sitzb. Bayr. Akad. ph.-hist. Kl. 1901, 415) die Triftigkeit dieses Beweises erschüttert hatte, hat Dörpfeld selbst seine Ansicht aufgegeben, als er einen brecciafundamentierten Bau für die unmittelbar nach der Perserkatastrophe wiedererrichtete Stoa Basileios erklärte (Judeich Top. Ath. 296. Dörpfeld A M 21, 1906, 107). Allerdings können wir unsererseits dies nicht positiv verwerten, weil wir den fraglichen Bau mit andern für hellenistisch halten, da die Fundamente eines sicher klassischen Baues darunterliegen. Wenn nun auch die Breccia bisher vorwiegend aus jüngerer Zeit bekannt ist (4. Jh.: Lysikratesdenkmal, Halle im Asklepieion; hellenistisch die Stoen des Attalos und Eumenes), so genügt doch schon das eine Auftreten am jüngeren Dionysostempel, um Dörpfelds frühere Beweisführung, die Lehmann (brieflich) wiederaufzunehmen geneigt ist, zu entkräften. Denn an der Ansetzung des Tempels in die Zeit des Nikias zweifelt niemand und Dörpfeld selbst formuliert sich neuerdings dahin (Jb. Anz. 1925, 313), daß „die Breccia im letzten Drittel des 5. Jhs. für Fundamente üblich geworden sei". Als neuer Fall kommt die Verwendung der Breccia an Wänden und Boden des großen Abflußkanals des Theaters hinzu, dessen Entstehung lange vor der Brecciaskene Wrede unten (Abschn. **VI a**) nachweist und den wir gegen die Mitte des 5. Jhs. anzusetzen geneigt sind (Absch. **VII**). Das gleiche gilt für die Verwendung des hymettischen Marmors, aus dem die ursprünglichen Deckplatten dieses Kanals hergestellt sind. Diese Baustoffe sind also für genauere Datierungen überhaupt nicht verwertbar.

Unmittelbare Anhaltspunkte für die Entstehungszeit der Skenenfundamente suchten wir durch sorgfältigste Beobachtung der Tonscherben zu gewinnen, die bei unseren Tastungen zahlreich, aber meist nur in kleinen Bruchstücken zu Tage kamen. Die vielen Reste von grober monochromer Gebrauchsware, die keine Datierung gestatten, dürften in der Hauptsache von den Werkplätzen der Arbeiter herrühren. Die feineren Stücke können durch Erdbewegung und sonstige Verschleppung aus der Nachbarschaft, besonders vom Dionysosbezirk hierhergelangt sein, anderes wie Lampen und feine Trinkgefäße mögen von dem Gebrauch im Theater stammen. Bei der vielfältigen Durchwühlung des Bodens in alter und neuer Zeit liegt aber auf der Hand, daß Schlüsse aus diesem Material[1]) nur mit größter methodischer Vorsicht zu ziehen sind. Der Vorgang ist im allgemeinen so zu denken, daß bei jeder Wiedereinfüllung einer für die Fundamente gemachten Baugrube Scherben aus der jeweiligen Oberflächenschicht in die Tiefe gelangten. Es ist daher an bekannten Verhältnissen, also an den hellenistischen und römischen Fundamentumgebungen zu prüfen, ob sich bei ihnen und nur bei ihnen Scherben ihrer Epoche finden. Nur wenn dies in der Hauptsache zutrifft, bekommt man die Sicherheit, daß die natürlichen Lagerungen nicht bis zur Unkenntlichkeit gestört sind, also für die zeitlich erst festzulegenden Fundamente Folgerungen gestatten.

[1]) Die museumsmäßig wertlosen Scherben wurden mit genauen Fundortbezeichnungen im Deutschen Archäologischen Institut in Athen hinterlegt.

Der erste sichere Fall ergab sich bei der Suche nach der verlorenen Quermauer **M**[1] in dem Graben **ϰ** (**Tf. 5, VI**). In großer Tiefe fanden sich mehrere Stücke römischer Lampen. Nach den Grundrißverhältnissen ist aber deutlich, daß diese Ecke bei der Anlage der mächtigen römischen Fundamente **S**[1] in großer Breite als Baugrube geöffnet gewesen sein muß, wobei die Brecciablöcke der Mauer **M**[1] (**Tf. 5, V**) entfernt wurden (o. S. 52). Im übrigen wurden von römischen Lampen nur vier Fragmente in ganz hoher, modern umgewühlter Lage im Graben **α** gefunden (bei **g**[1], **Tf. 6, Fg. 1**).

Einen anderen klaren Befund lieferte der Graben **ζ** (**Tf. 4, III**; **7, Fg. 1**) bei dem sullanischen Ostparaskenion **G**[1]. Etwa $^1/_2$ m unterhalb der Marmorschwelle lagen nahe der Fundamentwand Reste hellenistischer Gefäße (Wandungstück eines „megarischen" Bechers mit plastischem Schuppenmuster; Becherhenkel in Ringform mit Deckplatte; Schalenrand und anderes mit hellenistischem, blauschwarzen Firnis). Hier bestand die bräunlich grünliche Erdschichtung aus Humus mit zerwittertem Mergelkalk des Anstehenden und war deutlich die weder modern noch durch das nahe römische Fundament gestörte Einfüllung der Baugrube des sullanischen Paraskenions. Von 1,20 m Tiefe abwärts jedoch, d. h. von unterhalb der Sohle des Paraskenionfundaments bis zur hymettischen Kanaldeckplatte, fand sich unter dem Fundament selbst und nach Süden vortretend eine viel härtere grünliche Schicht mit zahlreichen kleinen und wenigen größeren scharfen Splittern des anstehenden Mergelkalks, offenbar die Aushubmasse, die nach Verlegung der Hymettosplatten wieder eingefüllt wurde (**Tf. 7, Fg. 1** unter **G**[1]). In ihr waren ein Lampenstück altgriechischer Form (mit Innenloch; außen schwarz, innen rot), ferner das Stück einer kleinen flachen Schale mit niedrigem, feinprofiliertem Fuße sowie andere schwarzgefirnißte Scherben des 5. Jhs. Dies stimmt zu der Datierung des Kanals gegen Mitte des 5. Jhs., die sich historisch ergibt (u. S. 71). — Eine dritte greifbare Zeitansetzung durch die Lampen des 2./1. Jhs. v. C. in Graben **α** bei **f** war mit der Deutung des Felsbeckens als hellenistisch-frührömischer Wasseranlage in Übereinstimmung zu bringen (S. 23). Wenn aber die römische und späthellenistische Bautätigkeit so eindeutige Merkzeichen hinterlassen hat, so dürfen wir dem „Scherbenargument" auch an anderen Stellen trauen.

In der Füllmasse des Klotzes **T** und seiner Baugrube (o. S. 50) fanden sich neben zahlreichen monochromen Scherben, dem Gebrauchsgeschirr der Arbeiter, darunter einem Spitzpithosfuß, keinerlei jüngere Scherben, vielmehr nur schwarzgefirnißte Stückchen, die nach ihrem tiefschwarzen, nicht glasigen Firnis ins 6. und 5. Jh. zu setzen sind, darunter namentlich Teile von Kylixhenkeln und andere gutprofilierte Stücke. Ob freilich nicht einzelnes Schwarzgefirnißte des 4. Jhs. darunter sein könnte, läßt sich bei der Kleinheit der Bruchstücke natürlich nicht gewiß sagen. — Hingegen bot die Tiefgrabung an der S—W-Ecke der vorderen Skenenwand im Graben **λ** (**Tf. 4, II**; **III**) ein ausgesprochen altertümliches Bild. Es wurde bis 65 cm unter die tiefste, hier auf Erde ruhenden Plattenlage hinabgegangen, sowie wagrecht unter der Ecke selbst bis 40 cm weit Erde herausgeholt. Neben und unter der Fundamentecke fanden sich: ein Bruchstück des Phaleronstils mit Rest eines Kopfes, drei korinthische Scherben, viele schwarzfigurige Stücke und in etwas höherer Lage das Stück eines streng rotfigurigen Gefäßes, dazu schwarzgefirnißte Scherben. Irgendwelche Schichtung war nicht zu bemerken. Das Fundament ist also deutlich in eine archaische Oberflächenschicht eingesenkt worden, von deren Scherbenbestand einzelnes mit in die Tiefe geriet. Es ist nichts in dem Befund, was über die Mitte des 5. Jhs. herab-

zugehen nötigt. Verglichen mit den Ergebnissen der Tiefgrabungen in **ϰ**, **ζ**, **f** und bei **T** dürfen wir also den Schluß ziehen, daß auch hier der Scherbeninhalt der Baugrube die Zeit des Fundaments annähernd bestimmt, daß somit die Skenenecke bei **λ** spätestens um die Mitte des 5. Jhs. verlegt wurde, wofür sich wiederum auf anderem Wege Anhaltspunkte ergeben (u. S. 70 fg.).

Mit der Zeitbestimmung der Fundamentecke **λ** ist jedoch noch nichts für den gesamten Brecciabau ausgesagt. Allerdings hat dieser einmal als Einheit in der Form bestanden, welche das große Fundament, wie es auf **Tf. 4, III** herausgezeichnet ist, zeigt, also mit tiefen Paraskenien und breiten Flügelbauten. Aber gerade die Fundamentecke **λ** zeigt eine charakteristische Abweichung von den übrigen Breccialagen (u. S. 64). Entscheidendes neues Material kommt jedoch zunächst von zwei anderen Seiten: durch den großen Abflußkanal und aus der Beurteilung des Fundamentes **C—C¹** in der westlichen Parodos. Die mühevolle Untersuchung und Aufnahme des Kanals hatte Walther Wrede mit Unterstützung durch Wirsing unternommen. Er fand hier einige verbaute Inschriftsteine. Zwei ähnliche im Skenengebäude hatte Karl Lehmann-Hartleben zuerst bemerkt und in Arbeit genommen. Beide Mitarbeiter stellen ihre Ergebnisse selbst dar.

VI. Das ältere Stein-Holz-Theater (Skene I).

a) Der Abzugskanal.

Von Walther Wrede.

Der die Orchestra umgebende Kanal (**Tf. 3**; **4, II**), von gekrümmten Porosblöcken auf doppelreihigen Porosbodenplatten eingefaßt, senkt sich nach der Südostecke der Orchestra in der Weise, daß die Höhe der Seitenwände von 0,56 m im Westen auf 0,78 m am südöstlichen Ende steigt. Hier ist das letzte Bodenplattenpaar (**Ps**, **Pt** auf **Tf. 7**, **Fg. 2**) halbkreisförmig ausgeschnitten und der Boden fällt senkrecht um 1,09 m ab, um in diesem tieferen Niveau in veränderter Richtung (nach Südost) weiterzulaufen. Die Orchestrakanalwände setzen sich noch 0,70 m in der alten Richtung fort, getragen von einer Porosschicht in Dicke der Bodenplatten und den darunter liegenden ersten beiden Leibungsblöcken (**P³**, **P⁴**) des tieferen Abzugskanals; sie werden dann durch einen senkrecht davor gelegten Porosblock gleicher Technik abgeschlossen, der seinerseits auf dem ersten Deckstein des unteren Kanals (**P²**) ruht. So entsteht eine Art Abflußschacht, der seiner einheitlichen Porostechnik nach mit dem Orchestrakanal zusammen angelegt sein muß. Er wurde später vom Ostende des Phaidrosbemas überbrückt. Diesen Befund, sowie die Art, in welcher der tiefere Kanal — seinerseits unter den letzten Bodenplatten des oberen senkrecht abgeschnitten — hier schräg an den oberen anschließt, veranschaulichen **Fg. 1, 2, 3** auf **Tf. 7**.

Die Frage, ob dieser tiefer liegende Abzugskanal erst für den Orchestrakanal angelegt oder von dessen Erbauer bereits vorgefunden und wieder benutzt sei, war bisher nicht aufgeworfen worden. Das unausgeglichene Aufeinanderstoßen der beiden Kanalteile mußte aber sehr auffallen.

Die weitere Untersuchung wurde unterstützt durch eine Grabung an der Stelle des südlichen Austritts des Kanals unter dem Brecciafundament bei **N** (**Tf. 4, III**; **7**, **Fg. 1**; **9**; **10**), wo ein Querschnitt den ganzen Kanal samt seiner Baugrube freilegte; durch eine weitere Grabung

zwischen der Paraskenienfront **G** und dem hellenistischen Proskenion G^1 (Grabenloch ζ), die bis auf die Kanaldeckplatten stieß; durch Reinigung der Kanaldeckplatten zwischen **N** und Südhalle **U**; endlich durch Reinigung des Kanalaustritts unter der Rückwand der Südhalle U^3 (**Tf. 7 Fg. 11**).

Der Abzugskanal (**Tf. 7, Fg. 1**) geht in 0,90 – 1,00 m Breite und 0,68 m Höhe mit leichter, ostwärts gerichteter Ausbiegung unter dem Skenengebäude durch, fällt unter der Hallenrückwand U^3 auf ein 0,50—0,60 m tiefer liegendes Niveau und durchschneidet in nur mehr 0,60—0,70 m Breite das Hallenfundament (hier fehlen jetzt Deckplatten). Sein weiterer Verlauf ist aus D—R Tf. 1 zu ersehen. Von der Niveauhöhe 89,22 in der Orchestraecke senkt der Kanal sich bis auf 88,30 kurz vor U^3; dabei bleibt die Höhe der im allgemeinen 0,50 m dicken Breccialeibungsblöcke mit 0,65—0,68 m konstant. Soweit er nicht auf der Bodenoberfläche liegt, wie innerhalb der Südhalle, ist er mit breiter Baugrube in den weichen Fels eingeschnitten (so bei **N**).

Seine Sohle konnte wegen der hohen Sinter- und Absatzschicht, die sie größtenteils bedeckt und nur mühsam zu entfernen wäre, nur an wenigen Stellen untersucht werden. So viel ist aber sicher, daß ein Plattenbelag nicht ganz durchgeführt ist, daß man vielmehr teilweise (kontrollierbar bei **N** und südlich davon) den natürlichen Boden als Sohle benutzte, dessen Beschaffenheit (Tonmergel) genügende Undurchlässigkeit bot. Die Wandungsblöcke ruhen dann direkt auf dem Boden auf. Die übrigen Teile durchzieht ein zweireihiger Bodenbelag, der unter die Seitenwände untergreift. Die Fuge der beiden Reihen liegt aber nicht in der Mitte, sondern ist auf 0,18—0,20 m an die Westwand herangeschoben (**Tf. 7 Fg. 2; 3**). Die ersten Bodenplatten am Nordende des Kanals bestehen aus Burgkalk, dann folgt Breccia. Mit Brecciaboden (hier in meßbarer Dicke von 0,40 m) schließt auch der einheitliche Teil des Kanals unter der Hallenrückwand U^3. Von hier abwärts — über das Verhältnis dieses Teils zum übrigen s. u. — sind neben Breccia auch Marmor- und Porossteine, und zwar nur einreihig, zur Verwendung gekommen (**Tf. 7 Fg. 1**).

Die Kanaldecke wird zum weitaus größten Teile aus regelmäßig 1,50 m langen, 0,65—0,70 m breiten und 0,21 m hohen Platten hymettischen Marmors gebildet (**M** auf **Tf. 7**). Sie sind allseitig mit dem Spitzeisen behauen und eigens für diesen Zweck hergestellt. In dem Stück vom Eintritt des Kanals unter das Brecciafundament **N** bis zur Hallenrückwand U^3 sind diese gleichmäßigen Decksteine mehrfach von Porosblöcken unterbrochen, die schon einer anderen Verwendung gedient hatten. Von ihnen werden die z. T. mit Inschriften versehenen Steine P^7, P^8, P^{10}, P^{11}, P^{15} u. S. 61 fg. von Lehmann-Hartleben behandelt. Der hohe Block P^9 von abweichender Größe und Bearbeitung (meßbare Länge 1,25 m, Höhe 0,47 m, Breite 0,50 m; vorn und hinten sorgfältig geglättet, oben und unten rauh, rechts 0,08—0,10 m breite Anathyrose an beiden Seiten und jedenfalls auch oben, wo zerstört), der die wie üblich 0,65 m breite Lücke zwischen den beiden Nachbarsteinen gar nicht füllt, ist ohne Frage erst nachträglich, vielleicht zur Zeit der ersten Ausgrabung an seine jetzige Stelle gekommen. An seiner Stelle lag offenbar ehemals auch einer der alten Prohedriesteine (u. S. 61, 1; 2), von dem auf der Ostleibung neben P^9 noch ein stark verwitterter Porosbrocken steckt. Der letzte erhaltene Deckblock des Kanals P^{12} unter der Hallenrückwand bei U^3 ist erst beim Bau dieser Wand für seinen Zweck besonders geschnitten und verlegt worden.

Schon diese Verwendung der alten Prohedriesteine als Decksteine des Kanals zwischen den sonst völlig gleich gearbeiteten Marmorplatten, sowie die Tatsache, daß diese

Unregelmäßigkeit der Decke erst beim Eintritt des Kanals unter das Brecciafundament **N** beginnt, legt den Gedanken nahe, daß jene erst nachträglich ebensolche Marmorplatten ersetzt haben, daß also der Kanal spätestens zur Zeit der Erbauung dieses Brecciafundaments, das ja z. T. auf diesen Porossteinen ruht, eine Veränderung erfuhr.

Für die Klärung der relativen Datierung sind nun vier Stellen von Wichtigkeit: das Kopfende des Kanals in der Orchestraecke, die Strecke P^5—P^7, der Austritt bei **N** und der bei U^3.

Wir beginnen bei **N** (**Tf. 7, Fg. 1, 9, 10**). Es ist der Punkt, an welchem der Kanal südlich unter dem Brecciafundament heraustritt. Die Kanalwände liegen hier unmittelbar auf dem gewachsenen Boden auf, der die Kanalsohle bildet. Um sie zu verlegen, wurde in den weichen, tonigen Fels, der hier von Ost nach West abfällt, eine Baugrube (auf der Westseite 0,40—0,50 m tief, etwa 0,65 m breit; auf der Ostseite, wo nicht bis unten ausgegraben wurde, etwa 0,30 m breit) geschnitten, in der sich bei der jetzigen Ausgrabung in ungestörter alter Schicht Scherben fanden, von denen keine jünger als das 5. Jh. sein muß. Das Auffallende ist nun, daß das Brecciafundament nicht unmittelbar auf dem Kanal aufliegt, wie bei gleichzeitiger Erbauung zu erwarten wäre, sondern ihn nach oben hin sorgfältig umgeht und sozusagen ausspart. Die von Westen (links auf Schnitt **Fg. 9**) kommenden beiden untersten Brecciaschichten brechen mitten über der Kanalbaugrube ab und erst die darüber folgende Läuferschicht wird bis zur S—O-Ecke des Fundaments durchgeführt. Die beiden gerade über dem Kanal durchgehenden Läufer ruhen lediglich auf einer etwa 0,50 m hohen Schüttung, die den ganzen Kanal hier wie ein Polster umgibt. Sie ist von auffallend gelblicher Farbe, besteht aus dem tonigen Material, Erde und kleinen Steinen des hier überall anstehenden Bodens, scheint aber einen starken Zusatz feinen Sandes erhalten zu haben. Ihre Festigkeit — sie hat die drei über ihr aufgehenden Steinschichten mit der darauf zu ergänzenden Wand bis heute ohne die geringste Senkung getragen — dürfte durch Stampfen in nassem Zustande erreicht worden sein. Mitten über dem Kanal steckte ein rottoniges Dachziegelstück unbestimmten Datums darin (bei **Z**). Die Schicht geht offenbar unter dem Fundament in ganzer Breite durch. Denn bei P^5, P^7, wo ein Loch in der Kanaldecke von unten Einblick in die darüberliegenden Schichten gewährt (vgl. u. und **Fg. 1; 4—6**), liegt genau die Innenseite des Brecciafundaments und unter ihm, auf dem Kanal, die gleiche Schüttung von annähernd gleicher Höhe. Gerade hier, unter der Innenseite des Brecciafundaments, liegt der erste Porosdeckstein P^7, und diese Tatsache, daß nämlich von hier ab die Unregelmäßigkeit im Material der Kanaldecke beginnt, verbietet die sonst denkbare Annahme, daß die Schüttung auf dem Kanal vom Erbauer des Fundaments bereits vorgefunden und umgangen worden sei. Vielmehr wird man schließen müssen, daß man bei Anlage des Fundaments auf den Kanal stieß und bei dieser Gelegenheit aus irgendwelchem Grunde (vgl. u. S. 64) schadhaft gewordene oder entfernte Deckplatten durch die Stücke aus der alten Prohedrie ersetzte, die mit ihrem Breitenmaß von 0,65 m genau in die Lücke paßten. Wenn man aber die merkwürdige Schüttung nicht als den Versuch einer Entlastung für die Kanaldecke erklären will, muß man annehmen, daß sie als Ausgleichsschicht angelegt worden sei, um zwischen der Kanaldecke und den in anderem Rhythmus verlaufenden Horizontalen des Brecciafundaments zu vermitteln.

Das eben erwähnte Loch in der Kanaldecke bei P^5, P^7 (**Fg. 1; 4—6**) läßt, wie gesagt, die Innenseite des Brecciafundaments mit der darunter liegenden Anschüttung erkennen.

Es zeigt auch den Anstoß der später im Paraskenion versenkten Porosblöcke des römischen Fundaments an die Brecciamauer. Das Loch bestand bereits, als diese Porosblöcke verlegt wurden, und scheint bei Anlage des Paraskenions, als die Kanaldecke ihre Veränderungen erlitt, ausgespart worden zu sein. Es ist durch Auslassen einer Deckplatte gebildet, an deren Stelle auf den Leibungen je ein Porosstein (**P**[5]; **P**[6]) in Decksteinbreite und -Höhe liegt (**Fg. 4**). Diese beiden Steine sind nicht etwa die Stümpfe einer gebrochenen Platte, sondern an ihrer sichtbaren senkrechten Fläche deutlich gespitzt. Da sie beide, ebenso wie die der Öffnung zugekehrten senkrechten Flächen der benachbarten Deckensteine — also des letzten Steines der einheitlichen Marmordecke und die Inschriftseite von **P**[7] — eine Verwitterungsschicht zeigen, die allen andern Steinflächen der Umgebung fehlt, so muß man hier einen ehemals von oben in den Kanal führenden Schacht annehmen. Ein Wasserausguß im Innern des Paraskenions, noch dazu unmittelbar an einer Wand gelegen, ist ja auch durchaus denkbar. Als man dann in römischer Zeit die Porosblöcke innerhalb der alten Brecciafundamente verlegte, wurde das Loch überdeckt. Diese Porosblöcke laufen entsprechend dem Winkel, welchen Kanal und Brecciafundament bilden, schräg zu den Kanalsteinen (s. das Deckenbild **Tf. 7 Fg. 6** — von unten gesehen!). Daß hier in der auf den Kanaldecksteinen ruhenden Schicht noch einmal eine Lücke klafft (zwischen **Pa** und **Pb**, **Fg. 4** und **6**), erklärt sich einfach daraus, daß man die gerade zur Hand liegenden verhältnismäßig kurzen, schweren Blöcke nicht mit ganzem Gewicht auf den Decksteinen ruhen lassen wollte. So ließ man zwischen **Pa** und **Pb**, die ja einen Teil ihres Druckes auf die Leibungen abgeben[1]), einen Spalt und deckte diesen dann mit der nächsthöheren Schicht **Pc**. Die Blöcke **Pa** und **Pb** stoßen über **P**[7] (aus keinem der Schnitte zu ersehen) unmittelbar an das alte Brecciafundament, bezw. an die alte Anschüttung auf den Decksteinen an. Der im Längsschnitt (**Fg. 1**) erscheinende Brecciastein **d**, der jetzt auf **Pa** ruht (aus **Fg. 1** nicht zu ersehen, da der Schnitt etwas weiter westlich gelegt ist), ist absolut deutlich ein abgeschlagener und nach Verlagerung von **Pa** darauf geworfener Brocken, dessen Lage nicht etwa für eine ältere Datierung von **Pa** verwendet werden darf.

Einwandfrei zu beweisen ist ferner das jüngere Alter der Hallenrückwand **U** im Verhältnis zum Kanal (**Fg. 1**; **7**; **8**; **11**). Dieser fällt da, wo er die genannte Wand erreicht (**U**[3]), plötzlich um 0,50—0,60 m ab auf tieferes Niveau; gleichzeitig verschmälert er sich von 0,90—1,00 m auf 0,60—0,70 m Breite. Daß diese Veränderung eine nachträgliche ist, ergibt sich aus verschiedenen Anzeichen. An die Brecciawände des höher liegenden Kanalendes stößt jederseits ein großer Porosblock (**P**[13]; **P**[14]) als Träger des langen Brückensteines **P**[12], der bereits die schräg zum Kanal verlaufende Richtung der Brecciamauer aufnimmt, die auf ihm ruht. Nun ragen **P**[13] und **P**[14] mit ihren Oberkanten etwas über das obere Kanalniveau hinaus. In der westlichen Leibung (**Fg. 8**) war hier gerade ein Brecciawandblock (**Br. f**) zu Ende, man mußte ihn nur etwas ausklinken, als man **P**[12] und **P**[13] davorsetzte, und auch von **P**[13] wurde etwas abgeschlagen. Umgekehrt ließ man die im oberen Teil nun vorspringende Nase von **Br. f** etwas in **P**[12] einschneiden. Ob die letzte Brecciabodenplatte des oberen Kanals (**Br. g**) — die schmalere von beiden (s. o. S. 56) — hier gerade zu Ende war oder gekappt wurde, ist nicht zu entscheiden.

---

[1]) Die beiden Decksteine, der marmorne wie der Porosblock **P**[7], sind trotzdem unter der noch immer viel zu hoch bemessenen Last geborsten.

Anders in der östlichen Leibung (**Tf. 7, Fg. 7**). Auch hier war an der Stelle, wo man **P 14** anschob, gerade ein Brecciablock zu Ende (**Br. h**). Da durch die Schräglage von **P 12** hier aber auf dem nach innen gerichteten Oberflächenteil von **P 14** eine große Lücke entstand, mußten die beiden Porosstücke **P 15** und **P 16** (**P 15** zur alten Prohedrie gehörig) eingeschoben werden, um die Deckenhöhe zu erreichen. Das Pflaster des oberen Kanals griff hier mit seinen breiteren Platten unter die Ostwand. Es hatte hier schon 0,20 m vor **P 14** eine Fuge. Man nahm den hier südlich anschließenden Stein **Br. i** ganz weg und ließ nur in der Wand ein eben 0,20 m breites Stück von ihm stecken, um die Lücke zu füllen. So klafft jetzt im Boden zwischen den auf Fels ruhenden Brecciablöcken des oberen Kanalteiles und der in ganzer Breite unter **P 13** und **P 14** ruhenden Marmorplatte des tieferen Niveaus eine Lücke, die sich dann mit Erde gefüllt hat (**k**). Daß all diese Flickarbeit nachträglichen Datums ist, geht auch daraus hervor, daß die letzte Marmordeckplatte **M l** weder auf **P 12** noch auf **P 16** fest aufliegt — zwischen **P 16** und **M l** ist sogar ein kleiner Stein eingeschoben —, daß diese vielmehr deutlich nachträglich untergeschoben sind. Die untersten Brecciablöcke der aufgehenden Hallenwand sind zur Aufnahme der schräg hineinschneidenden Platte **M l** ausgeklinkt und über der Westleibung nur 0,30 m dick (**Fg. 8**).

Der Grund, warum der Kanal an dieser Stelle tiefer gelegt werden mußte, liegt auf der Hand. Sein altes Niveau lag fast in Oberflächenhöhe der zweitobersten Fundamentschicht der Südhalle (**Fg. 1; 7**). In diesem Niveau fortgeführt hätte er mit Wandungsblöcken und Deckplatten hoch in die Porosbodenschicht der Halle emporgeragt. Als man diese mit der hohen Rückwand baute, wurde er weggerissen und auf tieferem Niveau in geringerer Breite neu fortgeführt.

Es bleibt noch übrig, den Übergang zwischen Orchestrakanal und Abzugskanal im einzelnen zu betrachten (**Fg. 1—3**). Auch hier scheint sich das Zusammentreffen von Älterem und Jüngerem deutlich zu verraten. Der Horizontalschnitt **A—B Fg. 2** ist in Höhe der Deckplattenoberfläche gelegt. Der mächtige erste Deckblock **P 2**, der beim Bau des Orchestrakanals verlegt wurde[1]), hat naturgemäß eine zu den übrigen Deckplatten schräg verlaufende Richtung. Die nächstfolgende Marmorplatte ist weggebrochen, ihr Stumpf (**M m**) liegt noch auf der Ostleibung. Er ist mit 0,50 m bedeutend schmaler als alle anderen Marmorplatten. Der Stein wurde also, als man **P 2** spitzwinklig dazu verlegte, der Länge nach abgeschlagen. Daß man ihn damals schräg verschob, um zwischen beiden Richtungen auszugleichen, ist am Stumpf noch deutlich zu sehen. Er scheint dann später irgend wann durchgebrochen zu sein, sodaß ein großer Brecciablock (**Fg. 1 Br. n**; zu einem Verband gehörig; was für einem?), der darüber lag, hereinzustürzen drohte und durch einen aufrecht in den Kanal gestellten Block gestützt wurde. Kleinere Steine füllen jetzt den Raum auf der westlichen Kanalwandung an dieser Stelle. — In dem großen Porosstein **P 2** (**Fg. 2**) wurde von oben dicht an seinem östlichen Rande — doch wohl nachträglich — ein etwa 0,30 × 0,50 m großes ovales Loch roh eingeschlagen, das sich in der Ostwandung bis zum Boden als vertikale, 0,25 m tief einschneidende Rinne fortsetzt. Also mündete auch über dieser Stelle irgend ein Kanal, der wahrscheinlich der Entwässerung der Parodos diente. Später wurde er wieder überflüssig und jenes Loch von oben mit kleinen Steinen

[1]) Er hat auf der Unterseite einen flach erhöhten Spiegel. Die abgearbeitete Fläche ist auf den beiden Langseiten 0,7—0,9 m breit, auf der westlichen Seite 0,34 m breit meßbar (Anschluß?). Auf der südlichen Vertikalfläche befindet sich eine 0,30 m hohe und meßbar 0,30 m lange Einklinkung von früherer Verwendung.

zugedeckt. — Westlich ist gegen **P²** ein gleich starker und gleich breiter Block (**Po Fg. 2**; **Tf. 4, III**, Grabenloch ε; **Tf. 6, Fg. 2; 3**) geschoben, dessen Zweck nicht recht ersichtlich ist. Er ruht seinerseits auf einem 0,35 m hohen Brecciastein (**Br. p**; **Tf. 6 Fg. 2; 3**), dieser auf dem Fels, der unmittelbar südlich davor senkrecht abstürzt. Der ersterwähnte Block **Po** trägt noch die Enden zweier von Norden kommenden Porosblöcke, die jedenfalls vor die letzten Wandungsblöcke (**Pq** und **Pr**) des Orchestrakanals geschoben waren (es sind nicht etwa deren Enden!).

Offen bleiben muß die wichtige Frage, ob der alte Abzugskanal vor Anlage des Orchestrakanals etwa gerade hier aufhörte, daß man also gerade nur seine erste Deckplatte **Mm** zur Verlegung von **P²** kappte und seine Wandungen um **P³** und **P⁴** verlängerte oder ob er unter der Orchestra weiterführt. Das wäre nur durch eine Grabung unter der Orchestra selbst zu entscheiden. Doch ist das letztere wahrscheinlicher, weil die Bodenplatten hier, unter den letzten Brecciawandungsblöcken herauskommend, fugenlos noch weit unter die vorgeschuhten beiden Porosleibungen der Umbauzeit (**P³**; **P⁴**) reichen (vgl. u. S. 68). Nördlich liegt quer vor **P³** und **P⁴** jetzt ein roh behauener Porosblock, den alten Abzugskanal abschließend. Vielleicht hat man ihn, ebenso wie die rauh gelassenen Vertikalflächen der halbkreisförmig ausgeschnittenen letzten beiden Orchestrakanalbodenplatten (**Ps** und **Pt**), noch glätten wollen, wie ein schmaler, geglätteter Streifen zu beiden Seiten von deren Stoßfuge vermuten läßt. —

Die Porossteine **P³** und **P⁴** (**Tf. 7, Fg. 2**) verdienen noch besondere Beachtung. Sie gehörten jedenfalls schon bei früherer Verwendung zusammen. Beide sind 0,655 m hoch, **P⁴** ist 1,47, **P³** 1,45 m lang. Sie sind mit dem Zahneisen sorgfältig geglättet bis auf einen jetzt nach oben gerichteten Bossenstreifen (bei **P⁴** 0,22, bei **P³** nur 0,15 m breit), der also einmal in der Erde steckte. Auf **P⁴** (**Tf. 6 Fg. 8**) sind zwei Trennungsstriche und vier Buchstaben deutlich, wie sie die Abbildung zeigt (die Inschrift bei der jetzigen Lage am unteren südlichen Ende des Steines). Buchstabenhöhe 0,04 m, Buchstabenabstand 0,04—0,05 m, Entfernung vom oberen Rande 0,11 m; vom N bis zum ersten Trennungsstrich 0,20 m, von da zum nächsten 0,53 m, von diesem zum anderen Rande 0,25 m; Höhe der Trennungsstriche 0,22 m. Linkes Ende durch den von oben hineingeschlagenen Abzugsschacht (o. S. 59) zerstört. Der Buchstabencharakter weist ins 5. Jh., die Trennungsstriche auf eine ähnliche Verwendung wie die S. 61 fg. behandelten Porosblöcke der Prohedrie. Jedoch ist der Stein mit diesen nach Ausmaßen und Buchstabencharakter schwer zusammenzubringen. Eine sichere Ergänzung ist auch nicht möglich, zumal die Inschrift auf dem Nachbarstein begonnen haben kann. Vielleicht ist ΥΠΕΡ]ΕΤΟΝ zu lesen, und die Inschrift würde dann den Platz irgend eines Dienerkollegiums bestimmen, der nach dem Beispiel der *βουλῆς ὑπηρέται* (D—R 37, Fg. 11) in der Parodos gewesen sein könnte (vgl. u. S. 68). —

Zum Schluß seien noch zwei Wasserdurchlässe erwähnt, die in den Kanal an seinem nördlichen Kopfende münden. Der eine kommt als 0,21 m breites Loch, das schräg östlich in den Stein hineinführt, aus dem oberen Rande des großen Porosblockes, der auf **P²** ruhend den Orchestrakanal senkrecht abschließt (**Tf. 7 Fg. 3**). Vielleicht diente er einer Parodosentwässerung. — Ein anderer Ausfluß ist auf **Tf. 7 Fg. 1** am unteren Rande des letzten Blockes (**P¹**) der westlichen Orchestrakanalwandung sichtbar. Es ist ein 0,19×0,13 m weites, 0,16 m tiefes, rechteckiges Loch, in dessen Grund man das Ende eines Bleirohres sieht, das von West her in den Stein einmündet. Bei dem geringen Querschnitt des Rohres (0,04 m) muß es wohl als Rest einer Zuleitung von Frischwasser gedeutet werden.

b. Steinerne Prohedrieschwelle.

Von Karl Lehmann-Hartleben.

Eine Anzahl von zum Teil mit Inschriften versehenen Porosblöcken, die nach Material, Abmessungen und Herrichtung zusammengehören, müssen eben wegen dieser Inschriften einer alten Prohedrie des Theaters zugeschrieben werden. Es sind 24 cm hohe, langgestreckte, stufenartige Steine, die an der oberen, vorderen und unteren Seite glatt bearbeitet sind. An der Rückseite ist oben ein 10 cm hoher Streifen geglättet, darunter springen die Steine bossenartig und unregelmäßig bis zu 4 cm vor. An den erhaltenen Schmalseiten haben sie sorgfältige Anathyrose mit vorne, oben und hinten umlaufendem Randbeschlag von 7—14 cm Breite. Die obere Breite der Steine beträgt 65 cm. Erhalten sind folgende Stücke (vgl. **Tf. 6 Fg. 9—11**):

Nr. 1. **Tf. 6 Fg. 10.** Liegt nahe dem Eintritt des Kanals in die Rückwand des Skenengebäudes. Erhaltene Länge 61 cm; links gebrochen. An der Vorderseite findet sich 40,5 cm vom rechten Rand ein von oben bis unten durchgeführter Trennungsstrich, rechts davon in 6 cm Abstand ein K (h. 13 cm, br. 7 cm). Weiterhin folgt nach rechts ein 10 cm breites Stück glatter Fläche ohne Buchstaben. Von da bis zum rechten Rand ist die Oberfläche des Steines zerstört, jedoch nicht so sehr, daß ein einst vorhandener Buchstaben verschwunden sein könnte. Links vom Trennungsstrich steht in 2,5 cm Abstand ein O (br. 8 cm) und 4 cm links davon der Rest eines Γ oder T. [Nach Wilhelm wahrscheinlich T, da bei Γ der Querstrich länger sein müßte; das altattische Alphabet hat zudem Λ].

Nr. 2. **Tf. 6 Fg. 11.** Ebenda. Erhaltene Länge 1,355 m; links gebrochen. An der Vorderseite 69 cm vom rechten Rand ein durchgehender Trennungstrich, rechts davon, in 3,5 cm Abstand beginnend, die Buchstaben IEPE (Buchstabenhöhe 9 cm, Breite 4,5—5 cm, Abstand 14—15 cm). Bis 10 cm vom rechten Rand ist die Vorderseite des Steines unregelmäßig zerstört. Bis 27 cm links vom Trennungsstrich war kein Buchstabe, weiterhin ist die Vorderseite gebrochen.

Nr. 3. = **P**[7]; **Tf. 6 Fg. 9**; vgl. **Tf. 7 Fg. 1**; 5; o. S. 56 fg. Als Deckplatte des Kanals verwendet. Der Stein liegt mit der ursprünglichen Unterseite nach oben (auch in **Fg. 9**!). Das alte rechte Ende nicht sichtbar. Meßbare Länge 1,38 m. 71 cm vom linken Rand durchgehender Trennungsstrich, 29 cm weiter ein zweiter. Zwischen beiden, 9 cm vom linken Strich entfernt eine senkrechte Hasta, wohl ein I. 11 cm vom gleichen Trennungsstrich nach links ein N (h. 11 cm, br. 12 cm).

Nr. 4. = **P**[8]; vgl. **Tf. 7 Fg. 1**; o. S. 56. Als Kanaldeckblock unter der Brecciamauer **N** verwendet. Die alte Unterseite liegt oben, das rechte Ende steckt im Boden. Der Stein war über 1,20 m lang. Die Vorderseite wurde bei der Verwendung im Kanal abgeschlagen, sodaß unsicher ist, ob sie eine Inschrift trug.

Nr. 5. = **P**[10]; vgl. **Tf. 7 Fg. 1**; o. S. 56. Als Kanaldeckblock verwendet. Alte Unterseite nach oben, in der Mitte gebrochen, doch ganz erhalten. Länge 1,26 m, Vorderseite geglättet, ohne Inschrift.

Nr. 6. = **P**[11]; vgl. **Tf. 7 Fg. 1**; o. S. 56. Als zweitnächste Deckplatte südlich von 5 im Kanal. Alte Unterseite nach oben; in der Mitte gebrochen, doch ganz erhalten. Länge 1,74 m. Die Bosse an der Rückseite bei der Verwendung als Kanaldecke etwas abgearbeitet. An der Vorderseite, 69 cm vom rechten Rand, eine 15 cm hohe Hasta, wohl ein I.

Nr. 7. = P[15]; vgl. **Tf. 7 Fg. 7**; o. S. 56; 59. In der östlichen Wand des Kanals unter der Hallenrückwand. Bei dieser Verwendung am einen Ende abgeschlagen; Länge noch 51 cm. 42 cm vom erhaltenen Rand Trennungsstrich, von oben bis unten nicht ganz senkrecht durchgeführt. Nahe dem Bruch am anderen Ende Stück einer Schräghasta, vielleicht von einem Σ.

Die Trennungsstriche auf 1, 2, 3, 7 beweisen, daß die Stufe, zu der unsere Steine gehören, in Abteilungen gegliedert war. Da nun auf Stein 2 unzweifelhaft der Platz eines Priesters bezeichnet wird, ist es klar, daß wir hier die Reste einer alten Prohedriestufe vor uns haben. Dazu stimmt, daß die Steine an der Vorderseite in ganzer Höhe sichtbar gewesen sein müssen, hinten jedoch mindestens die unteren 14 cm nach Ausweis des Bossenstreifens im Boden steckten. Die Breite der Steinstufe von 65 cm reicht für die Aufstellung von hölzernen Ehrensesseln aus. Denn solche, nicht steinerne, die Spuren hinterlassen haben würden, müssen auf ihr gestanden haben. Bedeutsam ist, daß sämtliche Steine gradlinig sind. Die Prohedriestufe, der sie angehören, ist also nicht rund gewesen. Weitere Schlüsse ergeben sich aus den Inschriften.

Unter den erhaltenen Steinen tragen nur 1, 2 und wohl auch 7 Reste von Amtsbezeichnungen, wie wir sie von der Prohedrie des späteren Theaters kennen, und zwar bezeichnet Nr. 2 deutlich den Sitzplatz eines Priesters. Ergänzt man das erhaltene Ende des Wortes *ἱερέ[ος*, das auf einem fehlenden, rechts anstoßenden Block stand, und dazu hinter dem Worte einen Abstand bis zum Trennungsstrich gleich dem vor dem Anfang, so ergibt sich eine Breite von 1,03 m für diese Abteilung. Daß diese Ergänzung richtig ist, wird sich sogleich ergeben.

Auf Stein 1 steht links vom Trennungsstrich das Ende eines Genitivs *-γο* oder *-το*, rechts ein K. Nun finden sich in der späteren Prohedrie die Plätze des Strategen und des Keryx eng verbunden, es läge daher nahe, die gleichen Titel hier zu ergänzen. Die Abteilung des Strategen würde dann 97 cm breit, die des Herolds jedoch, da zunächst bis zum rechten Steinende kein weiterer Buchstabe folgt, würde im Verhältnis dazu viel zu breit. Wahrscheinlich war deshalb rechts neben dem Sitze des Strategen oder Hierophanten oder eines Thesmotheten eine nur durch den Buchstaben K bezeichnete Abteilung, wie ja auch sonst einzelstehende Buchstaben vorkommen. Daß die Abteilungen ungefähr gleiche Ausdehnung hatten, beweist die durch die wechselnde Wortlänge bedingte verschiedene Größe der Buchstaben und ihres Abstandes. Die Ergänzung der Inschrift auf 1 zu *ἱεροφάν]το* empfiehlt sich am meisten, weil nur bei ihr das Maß von 1,03 m für die Abteilungsbreite herauskommt, dasselbe wie bei *ἱερέος*, während die Ergänzung *στρατε]γῶ* nicht unwesentlich dahinter zurückbliebe, die zu Thesmothetou sie geringfügig überträfe. Die Übereinstimmung des Maßes von 1,03 m kann kaum Zufall sein, sondern war offenbar die Normalbreite der Abteilungen, was bei einer Sesselbreite von etwa 60 cm einen freien Raum zwischen den Sesseln von etwa 40 cm ergibt. Nach allem ist es auch höchst wahrscheinlich, daß auf Stein 2 hinter *ἱερέος* kein Göttername stand. Denn diese Abteilung müßte dann um mindestens einen halben Meter breiter gewesen sein und jedenfalls die Abmessung der Abteilung auf Stein 1, wie immer man die Inschrift ergänzt, erheblich überschritten haben, selbst bei der Annahme, daß in 2 ein Rest des denkbar kürzesten Priesternamens *ἱερέως Διός* erhalten wäre. Es ist deshalb wahrscheinlich, daß in der Zeit dieser alten Prohedrie nur der Priester des Dionysos und kein anderer Priester einen bezeichneten Ehrensitz hatte, sodaß die Bezeichnung *ἱερέως* für seinen Platz genügte.

Wer außer ihm und dem Hierophanten noch bezeichnete Ehrensitze hatte, verraten uns die erhaltenen Steine nicht. Ihre Länge schwankt zwischen 1,26 und 1,74 m. Nimmt man als Normalmaß etwa 1,50 m an, so kommt die Abteilung des Hierophanten ganz auf Stein 1 unter, die durch K bezeichnete muß auf einen rechts anstoßenden Block übergegriffen haben, auf dem dann, wenn sie ebenfalls 1,03 m breit war, gerade noch eine dritte Abteilung Platz hatte. Für die Abteilung des Priesters, deren Anfang auf Stein 2 steht, braucht man ebenfalls einen zweiten Stein, sodaß wir zweimal ein zusammenhängendes Längenmaß von mindestens 3 m erhalten. Dieses Maß bezeichnet die mindeste Länge einer der Vieleckseiten der Prohedrie. Daß es das tatsächliche Breitenmaß einer solchen sein könnte oder vielmehr bei Zugrundelegung eines geringfügig größeren Durchschnittsmaßes der einzelnen Steine eine Seitenlänge von 3,09 m anzunehmen wäre, könnte als wahrscheinlich gelten, weil so grade auf jede Seite drei Abteilungen auf zwei Steinen entfallen. Und als Bestätigung dieser Erklärung kann die Tatsache aufgeführt werden, daß der Sessel des Priesters dann gerade die Mitte einer Vieleckseite zwischen zwei anderen, natürlich in der Nord-Südachse der Orchestra wie später, einnimmt. Immerhin reicht das Material nicht aus, um sichere Schlüsse zu ziehen. An sich sind bei einem Orchestradurchmesser von 20 m, wenn man das Maß der alten Orchestra noch zugrunde legen darf, vom Fünfeck angefangen bis zum 24-Eck alle möglichen Maße denkbar. Man muß selbst mit der Möglichkeit rechnen, daß die Ehrensessel auf einer einzigen gradlinigen, die Orchestra im Norden tangierenden Stufe standen. Am wahrscheinlichsten aber scheint mir, daß eine mittlere Tangente mit zwei seitlichen, vorspringenden, den Ikriaflügeln entsprechenden vorhanden waren [vgl. aber u. S. 70].

Außer den Inschriftsteinen haben wir solche, die nur mit Trennungsstrichen und einzelnen Buchstaben versehen sind (3 und 6), endlich den an seiner Vorderseite ganz glatten Stein 5. Es ist hier kaum eine andere Erklärung möglich, als daß diese Markierungen ebenso wie das K auf 1, der Bezeichnung von nicht an bestimmte Personen ein für allemal zugewiesenen, sondern wechselnd vergebenen Ehrensitzen dienten. Der nur 29 cm breite Abschnitt auf Stein 3, der durch ein I bezeichnet ist, ist überhaupt für einen Sessel zu schmal. Der Buchstabe I zwischen zwei Strichen bezeichnet daher vielleicht nur den Beginn einer längeren Abteilung mit mehreren Sitzen. Zu ihr kann dann auch der andere mit I bezeichnete Stein 6 gehört haben.

Auffällig ist, daß sämtliche Steine an den Ecken rechteckig geschnitten sind und keine mit schrägen Seiten vorkommen. Wenn die Prohedriestufe ein Vieleck war, so mußten die am Zusammenstoß der Vieleckseiten liegenden Steine keilförmig geschnitten sein. Da die Steine im Kanal wiederverwendet worden sind und mit Ausnahme von 1 und 2, die ihrer Fundlage nach von ebendaher stammen, noch jetzt dort verbaut sind, so muß die alte Prohedrie bis zu dem Zeitpunkte der Kanalreparatur bestanden haben. Für ihre Erbauung nach der Mitte des 5. Jhs. paßt der im Genitiv -ιο deutlich voreuklidische Charakter der Inschrift. Höher hinaufzugehen verbieten die Buchstabenformen. Als diese Steinstufe als Standplatz für hölzerne Ehrensessel erbaut wurde, gab es noch keinen steinernen Zuschauerraum, sondern nur hölzerne Sitzgerüste. In Holz aber baut man viel natürlicher gradlinig bezw. vieleckig als rund und so erklärt sich die Form der Prohedrie [weiteres u. S. 70 fg.].

c. Die Skene I (nach 458 v. C.) und das ältere Sitzhaus.

Da der große Abzugskanal nach Wredes Nachweis einer früheren Bauzeit angehört als das große Brecciafundament der Skene, so entsteht die Frage, ob zu diesem Kanal bereits ein uns erkennbares steinernes Fundament für einen Oberbau irgendwelcher Art gehörte. Da der Kanal von Anfang an so tief wie angängig gelegt und in vortrefflicher Steintechnik ausgeführt ist, so erscheint das sehr glaubhaft. Überlegt man nun, wodurch eine erhebliche Anzahl der mächtigen Hymettosdeckplatten im Innern der Erde so schadhaft werden konnten, daß sie bei Verlegung der Brecciafundamente durch die Prohedrieplatten ersetzt werden mußten, so kann dies bei ihrer Stärke unmöglich allein auf Erddruck oder auf unbekannte, sich an mehreren Stellen wiederholende Zufälligkeiten zurückgeführt werden. Wredes Einwand (brieflich), die Hymettosplatten könnten gebrochen sein, als man die Baugrube für die Brecciafundamente aufriß und die Steine herbeischleppte, ist bei der Tiefenlage des Kanals sehr unglaubhaft. Vielmehr muß eine besonders geartete dauernde Belastung vorhanden gewesen sein. Nun sind die Platten in der Tat gerade an den Stellen gebrochen gewesen, wo wieder die Brecciafundamente zu liegen kommen. So wird der Schluß unausweichlich, daß ältere Steinfundamente an eben diesen Stellen vorhanden waren, also bei N über P^8—P^5 und bei N^1 über P^{11} und P^{10}, neben welchem wahrscheinlich auch der jetzt lose Prohedriestein Nr. 2 lag (**Tf. 7 Fg. 1**; **Tf. 4, III**; **II**). Aus den Erfahrungen, welche die Erbauer des Brecciafundaments an den Hymettosplatten machten, erklärt sich dann aufs beste, warum sie sich bei den neuen Fundamenten so viel Mühe gaben, um durch elastische Erdpolster die Kanalplatten vor dem unmittelbaren Mauerdruck zu schützen (**Tf. 7 Fg. 1**; **9**; **10**; o. S. 57). Diese Maßnahme hat sich unter G bewährt, hingegen sind unter N und N^1 die neuverlegten Porossteine P^7 und P^{11} und dazu die Hymettosnachbarn doch geborsten. Somit gelangen wir zu dem Schluß, daß ein älterer Bau mit Steinfundament, fortan Skene I, vorhanden war, der bei N und N^1 im wesentlichen den gleichen Grundriß hatte wie die jüngere Skene II.

Sucht man nun weitere Spuren der Skene I, so fällt durch tiefe Lage und abweichende Technik das jetzt zusammenhangslos im westlichen Flügelbau liegende Winkelstück E^2 auf (**Tf. 4, II**; **III**), das von der jetzt verschwundenen West-Außenwand des Flügels E überbaut und geschützt war und dessen östliche Fortsetzung durch das römische Fundament S—S^1 (**Tf. 3**; **5**, **VI**) abgeschnitten wurde. Nach seiner Parallellage zu dem späteren Flügelbau E hatte Lehmann, bevor die Existenz einer älteren Skene erkannt war, es als die ältere Form dieses Flügels von II vermutet, was jedoch wegen der abweichenden Technik nicht wahrscheinlich erschien. Daß nun E^2 tatsächlich zu der alten Skene gehört hat, geht aus seinem Verhältnis zu der älteren Koilonwand C—C^1 (vgl. u. S. 65 fg.) hervor: die Strecke von der N—W-Ecke von E^2 bis zur Wandflucht C—C^1 ist genau gleich der späteren Durchgangsbreite zwischen der Außenecke von E und der jetzigen Koilonwand (**Tf. 3**).

Die ältere Skene hatte danach bei E^2 einen gleichen Flügelbau wie II, doch erscheint die Fundamentbreite von E^2 mit 60—64 cm zu schwach, sodaß sie durch Hinterlegung mit einer zweiten Steinreihe auf 1,10—1,20 m anzunehmen ist. Verlängert man nun den erhaltenen Nordzug von E^2 bis zur Ecke des jüngeren Fundaments M bei λ (**Tf. 4, II**), so wird man abermals auf einen auffallenden Umstand aufmerksam. Während nämlich die Kanten sämtlicher Fundamentzüge von II in der Hauptsache gradlinig verlaufen,

treten von λ ostwärts neun Brecciaplatten auf eine Strecke von gegen 5 m unregelmäßig bis zu etwa 30 cm vor die Flucht von **M** vor. Auch sind die Platten unter sich nicht gleich breit und durchweg schmäler als die sonstigen (die 9 Platten füllen eine Strecke von $7^1/_2$ der anderen). Hier verrät sich also eine andersgeartete, weniger regelmäßige Bauweise. Die Fluchtlinie des vorspringenden Stückes fällt nun aber genau mit der Innenseite des Fundaments E^2 zusammen, wenn dieses auf seine vermutliche Breite von 1,10 — 1,20 m ergänzt wird. Daß bei λ tatsächlich einmal eine Mauer nach Osten weiterging, die im Grundriß von II keinen Sinn hätte, scheint sich ferner aus einer Ausklinkung an der Ostseite des Ecksteins (**Tf. 3; 4, II; III**) zu bestätigen, worüber voraussichtlich durch Anheben der römischen Porosblöcke weiteres zu ermitteln wäre, zumal dieser erst später entstandene Gedanke nicht an Ort und Stelle geprüft werden konnte. Endlich kommt als gewichtiges Anzeichen hinzu, daß an den Fundamenten der Ecke λ der älteste überhaupt beobachtete Scherbenkomplex zu Tage kam, der nichts enthielt, was über die Mitte des 5. Jhs. herabzusetzen wäre (S. 54). Nach allem wird also im höchsten Grade wahrscheinlich, daß das Eckstück bei λ nebst dem Flügelteil E^2 Reste von den Fundamenten einer älteren Skene sind, von denen die Ecke bei λ für den Neubau beibehalten wurde.

Noch an einer zweiten Stelle des Brecciafundaments fällt der abweichende Stil der Technik auf, an den Pfeilerfundamenten T^2 fg. im großen Skenensaal. Von einem Architekten, der schon mit so durchweg regelmäßigen Fundamentplatten wie bei Skene II zu arbeiten gewohnt war, sollte man gerade bei diesen einzeln liegenden Teilen gleichmäßigere größere Platten erwarten. Statt dessen sind die Pfeilerfundamente so gestückelt, daß man sogar ihre Zugehörigkeit zur klassischen Bauperiode in Frage ziehen wollte. Als Teil der alten Skene wird dagegen ihre altertümliche Bauweise ohne weiteres verständlich. Dadurch erklärt sich ferner, weshalb der jüngere Klotz **T** ohne jedes erkennbare Achsenverhältnis zwischen ihnen steht. Mithin ergibt sich als wahrscheinlich, daß der Skenensaal des älteren Baues durchweg die gleiche Einteilung, also mit Innenstützen und Seitenwänden hatte wie II, während die Flügelbauten nach außen um ein geringes, nach vorn (Norden) aber erheblich weniger vortraten. Auch die Größe der Paraskenien kann nicht die gleiche gewesen sein, wie sich sogleich aus der Lage der älteren Koilonstirnwand erschließen wird.

Durch die auffallende Lage des Brecciafundaments $C—C^1$ dicht vor der noch stehenden Westparodosmauer $A—A^1$ (**Tf. 3; 4, II**) waren vor Beginn unserer Arbeit Lehmann und ich unabhängig voneinander auf eine falsche Spur geführt worden, was immerhin eine wichtige Erkenntnis nach sich zog. Da der Abstand von der Vorderflucht von $C—C^1$ bis zur Ecke des hellenistischen Proskenions fast genau gleich der Parodosweite der Skene II ist, so vermuteten wir auf $C—C^1$ eine jüngere Blendmauer, durch welche die alte Durchgangsbreite wieder hergestellt werden sollte. Allerdings mußten dann die Statuenbasen am Ostteil der Parodoswand — leider bei der Ausgrabung zerstört, aber noch von Ziller gezeichnet, ihrer Form nach Stufenbasen des 5./4. Jhs. — hinter dieser Mauer stehen geblieben sein, und die Mauer wäre in römischer Zeit wieder abgebrochen gewesen, da ja sonst das große römische Statuenpostament westlich von **E** den Durchgang völlig versperrt haben würde. Eine Tastung schien diese Idee zunächst zu bestätigen. Zwischen C^1 und A^1 fand sich bei π^2 (**Tf. 4, II**) in geringer Tiefe der Fels und bei π^1 die Fundamentplatte einer

späteren Basis, hingegen westlich von dieser bis π eine sehr feste Fundamentpackung aus größeren und kleineren Steinen von Burgkalk. Durch Aushebung eines Stückes bei π wurde ein Schnitt gewonnen (**Tf. 6 Fg. 7**) und festgestellt, daß die Packung nach Westen infolge des fallenden Felsbodens an Mächtigkeit zunimmt (gemessen bis 60 cm Dicke). Sie greift unter **C** unter und ist bei **A** fest gegen die aufgehende Fundamentwand gelegt. Hieraus ergaben sich zwei Möglichkeiten. Entweder muß die Packung samt dem Fundament **C** nachträglich an **A** angeschoben worden sein zu dem Zwecke, das Füllwerk zwischen beiden Mauern zu tragen, wie es unsere Vermutung erforderte. Oder aber **C** und **A** sind überhaupt gleichzeitig verlegt worden, wovon nachher zu sprechen ist. Ausgeschlossen schien uns dagegen, daß das Fundament von **A** nachträglich vom Berg her so haarscharf an die feste Kalksteinpackung angeschoben sein konnte, wie es der Augenschein ergab, da die großen Quadern von **A** eine breitere Baugrube verlangt hätten. Durch Dörpfelds Gegenbemerkung, „daß eine Baugrube nicht nötig sei, man schneide nicht mehr in den Boden ein, als erforderlich", schien uns dieser Sachverhalt keineswegs widerlegt, da es sich um den Einschnitt in eine sehr massive Schicht mit zum Teil kleinen Steinen handelt. Einer etwaigen nachträglichen Wiedereinfüllung der Kalkblöcke in die Baugrube aber widersprach ebensowohl deren feste Lagerung wie auch der Umstand, daß dies für die nun zur Parodos gehörende Erdoberfläche ohne Sinn gewesen wäre.

Bei der Reinigung der Weststrecke **A—C** (**Tf. 4, II**) fanden wir, in das Breccia-fundament aufgenommen, ein pfeilerartiges Baustück aus weichem, weißlichem Poroskalk, also jenem altertümlichsten Material, das man, wie übrigens auch schon den Burgkalkstein, für die hellenistische Zeit keinesfalls mehr erwarten kann. Auch kamen in der Packung nur spärliche Scherben älterer schwarzgefirnißter Ware, gar nichts jüngeres zutage. Danach muß also die Mauer **C—C¹** tatsächlich älter sein, als die aufgehende Parodoswand **A**, wie dies Dörpfeld, der sie im Text des Theaterbuches nicht erwähnte, später annahm (zuerst bei Noack AM 32, 1907, 495, 1; vor ihm Puchstein 138; ebenso Frickenhaus 74). Dennoch bleibt zu Recht bestehen, daß die Breccialagen von **A** nicht nachträglich an die Kalk-steinpackung angeschoben sein können, sodaß demnach nur der obengenannte zweite Fall übrig ist, die gleichzeitige Entstehung der Fundamente **C** und **A**. Den hieraus entstehenden Schwierigkeiten begegneten Lehmann und Wrede durch die glückliche Ver-mutung, daß der aufgehende jüngere Teil der Parodoswand **A** später auf das ältere Breccia-fundament aufgesetzt sei, indem dieses ursprünglich eine innere Futtermauer der alten Wand **C** getragen habe, wie sie bei solchen Stützmauern häufig vorkommt. Das ist in der Tat sehr einleuchtend, da die jetzigen Koilonwände hinter den Stirnseiten keine solche Futtermauern haben, wohl aber auf der ganzen Westseite des Sitzhauses und teilweise auch an der Ostseite (D—R Tf. 1; weiteres u. S. 67). Ferner beobachtet man an den Fun-damenten der jetzigen Stirnseiten, daß sie — im Westen außer einem kleinen Mittelstück, im Osten wenigstens in der Osthälfte — mit denselben unregelmäßigen Umrissen in wechselnden Breiten vor die Mauerflucht vortreten (D—R Tf. 1, **Tf. 3; 4, II**), die wir bei λ — **M** als Kennzeichen der alten Skene I erkannt haben, woraus also die Zusammengehörigkeit mit dieser wahrscheinlich wird. Wenn andererseits die Front von **C—C¹** glatt ist, so hat das seinen guten Grund darin, daß diese hochliegende Steinreihe bereits die Euthynteria für die Koilonstirn bedeutete. Als Rest der **C—C¹** entsprechenden östlichen Parodoswand haben Puchstein (138) und Frickenhaus (74, 58) sehr einleuchtend das in demselben Ab-

stand südlich der jetzigen Ostecke **W** (**Tf. 3**) liegende Winkelstück gedeutet, das wir leider genauer zu untersuchen unterließen. Eine endgültige Klärung dieser Verhältnisse wird nur durch eine steingerechte Aufnahme des Sitzhauses mit Tiefgrabungen auch hinter den Umfassungsmauern möglich sein.

Einen Schritt weiter führt indes schon die kleine Grabung, die Dörpfeld, durch unsere Untersuchungen angeregt, im Frühjahr 1924 mit Mitteln der Griechischen Archäologischen Gesellschaft vorgenommen hat. Aus seinem handschriftlichen Bericht an die Gesellschaft hat Welter (Jb. Anz. 40, 1925, 311 f.) einen Auszug gegeben mit Planskizze

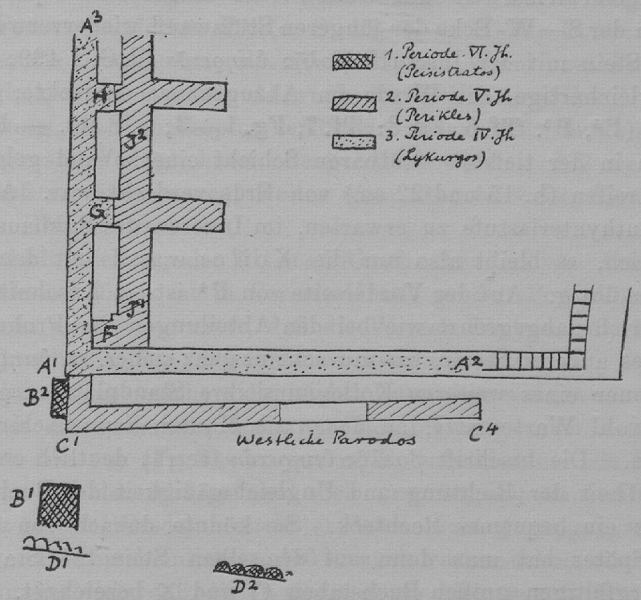


Abb. 4. Westecke des Koilon. Grabung Dörpfelds 1924.

Dörpfelds, hier wiederholt als **Abb. 4.** Danach setzt sich das Brecciafundament von der Ecke **C** aus = C^1 in Dörpfelds Skizze (nach dieser alle folgenden Benennungen), mit einer Unterbrechung bei A^1, nach Norden fort und trägt jetzt die jüngere Porosaußenmauer $A^1—A^3$. Diese ist durch die Querstücke G, H mit der Futtermauer $J^1—J^2$ verbunden, doch stoßen die von der äußeren Schale ausgehenden Fortsätze nicht genau mit den von der inneren vortretenden zusammen. Dörpfeld schließt daraus, daß die Querstücke erst später, d. h. nicht im 5., sondern erst im 4. Jh. „wirklich gebaut" seien, was also einen lange unfertigen Zustand bedeuten würde, eine bei der technischen Notwendigkeit der Außenschale äußerst mißliche Annahme. Sie ist umso unwahrscheinlicher, als das Fundament $C^1—C^4$ auch nach Dörpfelds Meinung sicher eine hochgehende Mauer trug. Denn da die Futtermauer $J^1—J^2$ niemals die Westaußenmauer zu $C^1—C^4$ gewesen sein kann, weil ja die Ecke C^1 über ihre Flucht hinausliegt, so muß auch auf der Strecke $C^1—A^3$ über dem älteren Brecciafundament bereits eine Mauer hochgestanden haben. Diese wurde gleichzeitig mit der über $C^1—C^4$ wieder niedergelegt und durch die jetzige aus hartem Poros ersetzt, vielleicht weil sie aus geringerem Material war. Bei dieser Erneuerung trafen

die Querzapfen der neuen Mauer offenbar deshalb nicht ganz genau mit den Resten der älteren zusammen, weil der Quaderrhythmus der neuen Front etwas anders war als der der alten. Wenn somit die Westwand des älteren Koilon von Anfang an doppelwandig gebaut, auch nach Dörpfeld jedenfalls so geplant war, so muß dies bei der auf der Talseite liegenden, also noch stärker beanspruchten Südstirn ebenso gewesen sein. Damit wird die oben entwickelte, zuerst von Lehmann und Wrede ausgesprochene Vermutung zur Gewißheit, daß das unter der jetzigen Poroswand A^1-A^2 (= **Tf. 4, II, A—A¹**) liegende Brecciafundament ursprünglich die innere Futtermauer zu C^1-C^4 (= **Tf. 4, C—C¹**) trug.

Dieser älteren Stirnmauer des Koilon sind drei Wandquadern zuzuweisen, von denen die eine an der S—W-Ecke der jüngeren Stützwand wiederverwendet auf dem Kopf liegt, der bekannte Stein mit der Inschrift *βολῆς ὑπηρετῶν* (J. G. I 499; I² 879. D—R 37, Fg. 11) und zwei gleichartige, die Wrede im Abzugskanal entdeckte, der eine mit dem Inschriftrest — *ετον* (**P⁴**, **P³**. **Tf. 6, Fg. 8**; **Tf. 7, Fg. 1—3**; o. S. 60. — H. 65 cm = 2 Fuß). Diese beiden müssen in der tiefsten sichtbaren Schicht einer Wand gelegen haben, da der untere rohe Bossenstreifen (h. 15 und 22 cm) von Erde verdeckt war. An der Skenenwand wäre eine saubere Euthynteriastufe zu erwarten, im Inneren des Sitzhauses sind Steine von dieser Höhe unmöglich, es bleibt also nur die Koilonwand mit dem natürlichen Erdfußboden der Parodos übrig. Auf der Vorderseite von **P⁴** ist ein Abschnitt von 53 cm Breite durch senkrechte Striche abgegrenzt wie bei den Abteilungen der Prohedrie. Die Inschrift ist nach Analogie des anderen Steins, wie mir scheint ganz sicher, zu *ὑπηρ]ετῶν* zu ergänzen, wonach also die Diener eines weiteren Kollegiums ihre Standplätze irgendwo an der Parodoswand hatten, wohl Warteplätze, an denen sie Mäntel, Sonnenschirme, Erfrischungen bereithalten mochten. Die Inschrift *βουλῆς ὑπηρετῶν* verrät deutlich eine ungeübte Hand, sowohl in der Schiefheit der Richtung und Ungleichmäßigkeit der Buchstaben, wie in der Umsetzung des o in ein bequemes Rechteck. Sie könnte danach von den Dienern selbst eingehauen sein. Später hat man dann auf demselben Stein die Standplätze, vielleicht amtlich, mit den sorgfältigen großen Buchstaben O und X bezeichnet. Ebenso werden die Buchstaben O und Ω auf dem Stein D—R 37 Fg. 10 sich erklären, der in der Fassade der jüngeren westlichen Parodosmauer als fünfter von der Orchestra her unmittelbar über dem Brecciafundament sitzt. Da die Randlinien auf Dörpfelds Zeichnung nach Wredes Mitteilung nicht Stoßkanten, sondern Abfasung bezeichnen, so waren auch diese Buchstaben nicht Versatzmarken und keinesfalls ist aus dem Ω mit Dörpfeld (a. O.) ein Schluß auf die Entstehungszeit der Parodosmauer möglich, da es bei der Sichtbarkeit des Steins beliebig später entstanden sein kann. Dagegen waren andere der ebendort genannten Buchstaben sicher Steinmetzzeichen, vielleicht Lieferungsmarken der Steinmetze, so an der westlichen Innenschale der Koilonstützmauer nahe der Asklepieionecke ein sich dreimal in übereinanderliegenden Schichten wiederholendes altertümliches Λ (nach Skizze Wredes), das eine entscheidende Datierung ermöglicht (vgl. u. 70). Eine Gesamtuntersuchung dieser Zeichen wird also sehr wichtig werden[1]). —

[1]) Die von Wilamowitz (Aus Kydathen 165, 76; Hermes 21; 591, 1) hierhergezogene voreuklidische Inschrift . . *οκερυκον* (JG I Suppl. 555 b), die aus der Serpentzemauer stammt und nach Wilhelms Erinnerung im Asklepieion liegt, wo sie aber von Wrede nicht gefunden wurde, bezieht sich wahrscheinlich auf das Priestergeschlecht der Keryken (J G I² 880, cf. add. pag. 304). Mit dem Theateroberbau des 5. Jhs. kann sie schon nach Material (pent. Marmor) und Form (tabula) nichts zu tun haben.

Aus der Lage der älteren Parodosmauer **C—C¹** geht hervor, daß die Paraskenien der Skene I nicht so weit vorgetreten sein können wie die späteren. Legt man ihre Front um das Breitenmaß der späteren Parodos II nach rückwärts[1]), so erhalten die älteren Paraskenien eine geringere innere Flankentiefe, 3 statt 5 m, wobei sie aber bühnentechnisch die gleichen Aufgaben erfüllen konnten wie die jüngeren. Somit gestaltet sich der Grundriß der älteren Skene wie **Tf. 4, Plan II** vermutungsweise skizziert ist, wobei wir die Mauerbreiten auf Grund der Gegebenheiten bei **λ** und **E²** etwas schwächer als die späteren angenommen haben, da auch die Brecciaplatten des Fundaments **C—C¹** mit 1,25—1,30 durchschnittlicher Tiefe kürzer sind als die der Skene II. Es ist möglich, daß die in den Kanal verbauten Poroswandplatten **P²** (o. S. 59, 1 — H. 70; D. 50; L. 160 cm) und **Po** (**Tf. 7 Fg. 2**), ferner die Brecciaplatte **Br. n** (o. S. 59) von Wand bzw. Fundament der Skene I stammen, da sie gleichzeitig mit dem Abbruch der Koilonstirn **C—C¹** (-eton Stein o. S. 68) für die Neuzurichtung des Kanalkopfes verfügbar waren. Für die aufgehenden Wände von Skene I muß übrigens die Möglichkeit offengehalten werden, daß sie nur im Sockel oder nur im Untergeschoß aus Stein waren, weiter oben aber teilweise oder ganz aus Holz oder wie in Eretria aus Holzfachwerk. —

Für die Wiederherstellung der älteren Orchestra ist von dem Nordende des Abzugskanals auszugehen. Dieses ist in Periode II mit großen Porosblöcken **P**, **P¹—P⁴** neu gefaßt und abgedeckt worden, so zwar, daß die Wasser des neuen Orchestrakanals sich aus 1,10 m Höhe senkrecht in den Abzugskanal hinabstürzten (**Tf. 7 Fg. 1—3**). Über den stumpfen Winkel hinaus, in welchem die beiden Kanalzüge aufeinandertreffen, ragen jedoch die Bodenplatten des Abzugskanals, und zwar hier fugenlos, noch ein Stück weit gradlinig gegen die Orchestra hin vor (**Fg. 2**), woraus m. E. entschiedener als Wrede o. S. 60 getan hat, zu folgern ist, daß der Abzugskanal sich ursprünglich nordwestlich fortsetzte. Bis unter die Orchestra selbst (Wrede) braucht er dabei nicht gegangen zu sein. Vielmehr ist das nächstliegende und wahrscheinlichste, daß er auch vorher schon einen halbskreisförmigen Orchestrakanal aufnahm, nur daß dieser einen etwas kleineren Radius hatte. Als kleinstmöglicher Unterschied ergibt sich, daß der Außenrand des älteren Kanals am Innenrand des jetzigen lag. Rückt man dann das Zentrum der Orchestra entsprechend der Lage der älteren Parodos und der kürzeren älteren Paraskenien um 2 m weiter nach Süden, so berührt der Außenrand des älteren Kanals, zum Vollkreis ergänzt, die Fluchtlinie der älteren Paraskenien, eine jedenfalls sehr klare und daher für diese Anfänge des Typus glaubhafte Konstruktion (**Tf. 4, II, Z¹; Z²**). Bei dem jetzigen Kanal ist es der innere Kanalrand, der die Paraskenienflucht anschneidet (**Tf. 3**). Die ältere Orchestra bekommt dann einen Durchmesser von etwa 18 m gegenüber von 20 m Dm. der jüngeren. Reste des älteren Kanals werden vermutlich noch unter dem Orchestrapflaster auffindbar sein. Seine Oberkante lag jedenfalls tiefer als das jetzige Orchestrapflaster (HZ 91, 41—91,60; **Tf. 6, I**), etwa auf HZ 91, 08, die als Bodenhöhe der Alten Orchestra wahrscheinlich zu machen ist (u. S. 75).

Um diesen Kanal herum sind die alten Prohedriesteine (o. S. 61 fg.) anzuordnen. Sie werden bis zu dem Zeitpunkt an ihrer Stelle gelegen haben, wo sie bei der Aufrichtung der Skene II zur Reparatur der Kanaldecke wiederverwendet wurden, denn ein Aufstapeln des Altmaterials in einer Zwischenperiode ist nicht eben wahrscheinlich und wäre übrigens

[1]) So schon richtig bei Frickenhaus Ab. 26, der die unbegründete Schieflegung seiner älteren Skene selbst zurückgenommen hat (74,58. Vgl. u. S. 76, Anm. 1).

von geringem Belang. Daß andererseits die Prohedriesteine ursprünglich zugleich mit dem Kanal verlegt worden sind, darf aus dem Umstand gefolgert werden, daß ihre Breite so genau mit der der Hymettosdeckplatten übereinstimmt, daß sie diese ohne weiteres ersetzen konnten. Es liegt offenbar das gleiche Fußmaß zu Grunde (65 cm = 2 Fuß). Unter den Möglichkeiten für die Anordnung der Prohedriesteine, die Lehmann o. S. 63 aufgezeigt hat, könnte für eine gradlinige Reihe gegenüber der Bühnenfront die Analogie von Thorikos angeführt werden. Allein man kann unmöglich für die Periode der Skene I — d. i. zeitlich zwischen der kreisrunden „Alten Orchestra" und der späteren hufeisenförmigen — eine irgendwie rechteckige Begrenzung des Tanzplatzes voraussetzen. Das wäre ein unverständlicher Bruch in der Typik. Auch wären an den Enden der graden Sesselreihe sonderbare leere Ecken gegenüber dem Rund entstanden. Hingegen ergibt sich eine zwanglose Lösung, wenn man für das Polygon statt der späteren dreizehn Keile des größeren Orchestrakreises deren elf annimmt, wobei die Keilbreiten von 3,09 m, die Lehmann als Durchschnittslänge des Plattensystems aus den Inschriften berechnet hat (o. S. 63) sich aufs beste einordnen. Nur die vordersten Keile werden etwas länger, mit 8 statt 6 Sesseln, was mit der jüngeren Hufeisenform übereingeht. Bei dem Herstellungsversuch auf **Tf. 4, II, Y²** ist die später vorhandene Erbreiterung des Orchestraumgangs gegen vorne der Einfachheit halber noch nicht vorausgesetzt und in Rechnung gestellt worden, da es sich ohnehin nur um Näherungswerte handeln kann. Die notwendigen Keilstücke zwischen den Sesselschwellen, die wir gemäß der späteren Treppenbreite zu 70 cm angenommen haben, müssen trapezförmig gewesen sein; durch sie ersparte man das bei den langen Platten unwirtschaftliche Schrägschneiden. Die gradlinigen Fronten der Keile werden sich, wie Lehmann schon angedeutet hat, aus der Holztecknik der übrigen Sitzreihen erklären, da gerundete Bänke von so großer Länge aus Holz weit schwieriger und nur mit unwirtschaftlichem Materialaufwand herstellbar sind. Die Sesselschwellen ragten hinten mit einem 10 cm hohen glatten Euthynteriarand aus dem Boden, hatten also hinter sich zunächst einen Umgang von Erde, der als Zugang für die oberen Holzreihen diente. Die unterste Holzbank muß dann so hoch gelegen haben, daß man über die Sesselinhaber wegsah. Daß die Treppenaufgänge zwischen den Holzbänken sich nach oben verbreiterten gemäß der Keilform der unteren steinernen Durchgangstrittstufen ist nicht wahrscheinlich, vielmehr dürften hier die Bankenden ihrerseits schräg geendigt haben. (Auf **Tf. 4, II** sind versehentlich die Bankreihen gerundet gezeichnet.) Als Endergebnis haben wir also, daß das Koilon der Skene I steinerne Stirnwände, einen steinernen Orchestrakanal mit Abfluß unter der Skene, eine steinerne polygonal geführte Schwelle für die hölzernen Prohedriesessel und dahinter gradlinige Sitzbänke aus Holz hatte.

VII. Zeitbestimmung der Skenen I und II.

Für die Datierung der Prohedrie-Inschriften hat Lehmann (S. 63) die Mitte des 5. Jhs. als obere Grenze gegeben und auch für die Dienerinschriften wird man nicht darüber hinaufgehen, obwohl sie, vielleicht infolge der ungeschickten Arbeit, im Gesamtanblick altertümlicher wirken. A. Wilhelm gibt mir für beide Gruppen auf Grund von Abklatschen und Photographien freundlichst die zweite Hälfte des 5. Jhs. als möglichen Spielraum an und zweifelt, ob eine Untersuchung der Originale eine genauere Bestimmung ermöglichen

könne[1]). Ohnehin bilden diese Inschriften nur einen terminus ante quem für die Errichtung der Prohedrie und der Parodoswand, da auch bei den späteren Marmorsesseln die Inhabernamen erst lange nach ihrer Aufstellung eingemeißelt sind und vorher vermutlich aufgemalt waren (D—R 47). Dagegen ergeben die drei obengenannten Alpha mit schrägen Hasten, die auf der Innenschale der westlichen Außenmauer des Koilon stehen, als Steinmetzmarken einen bindenden Zeitansatz für diesen durch die Außenschale alsbald verdeckten Mauerteil (J^1—J^2 in **Textabb. 4** o. S. 67). Nach ihrem altertümlichen Charakter kann man schwerlich über die Mitte des 5. Jhs. damit herabgehen. Im übrigen sind wir für die Datierung von Koilon und Skene I auf allgemeine Erwägungen angewiesen.

Daß dem Stein-Holz-Bau des Zuschauerraums, wie er sich uns nun darstellt, ein reiner Holzbau voranging, ist nicht nur an sich wahrscheinlich, sondern durch die bekannten Nachrichten über den Einsturz der hölzernen ἴκρια bezeugt, der doch wohl vor allem die hohen Parodosstirnwände betraf. Nun sind zwei solche Katastrophen mit der Lebensgeschichte des Aischylos verknüpft, die eine mit seinem Wettkampf gegen Choirilos und Pratinas nach 500 v. C., die andere mit seiner letzten Reise nach Sizilien bald nach 458 v. C., wohin er wegen dieses Unglücks „geflohen" sein soll (vgl. zuletzt Frickenhaus RE IX 993; Altgr. B. 71). Zwar ist diese Motivierung bei Suidas wohl mit Recht als anekdotisch abzulehnen, aber an sich ist keinerlei Anlaß, weder an einem zweimaligen Einsturz noch an den Daten zu zweifeln. Es bedeutet einen üblen Kompromiß, wenn Frickenhaus ein solches Ereignis bei der ersten sizilischen Reise des Aischylos 472 v. C. daraus konstruiert. Vielmehr ist es durchaus möglich und glaubhaft, daß man sich eben erst nach einem zweiten Einsturz zur Errichtung der steinernen Koilonwände entschloß, also unmittelbar nach 458 v. C. Hiezu stimmt der Charakter der A-Marken auf der Koilonwestwand (vgl. o. und S. 68) aufs beste. Daß man für das Innere zunächst an den hölzernen Sitzen festhielt, kann von dem bekannten Konservativismus der Baukunst herrühren, auch mochten Holzsitze eigentlich angenehmer sein als Steinstufen, die man erst durch mitgebrachte Kissen erträglich machen kann (Müller BA 303. Aristoph. Equ. 783 fg.). Vor allem aber fordert die Herstellung eines Steinkoilon eine lange Bauzeit und große Mittel, wozu die Verhältnisse in Delos (Abschn. 15) sowie Abschn. 21 zu vergleichen sind.

Die zweite technische Verbesserung, der tiefe steinerne Orchestrakanal mit Abfluß unter der Skene hindurch, ist zeitlich von den Steinwänden des Koilonbaus sicher nicht abzutrennen. Aber auch die erste Skene mit Steinfundament wird man ohne besondere Gründe nicht in eine andere Periode setzen dürfen. Denn diese Elemente ergeben zusammen einen einheitlichen Baugedanken, der sich später in der Brecciaskene II wiederholt und die klassische Form des griechischen Theaters darstellt. Auch methodisch scheint es mir notwendig, die wenigen Anhaltspunkte, die wir einstweilen für den älteren Skenenbau haben, nicht ohne triftigen Anlaß zeitlich auseinanderzureißen und dadurch ohne Not weitere hypothetische Elemente einzuführen. Bis auf weiteres werden wir also die Anlage der steinernen Koilonwände mit inneren Holzsitzen, aber steinerner Proedrie-Schwelle, den Abflußkanal und die Steinfundamente der Skene I als einen einheitlichen

[1]) Das Sigma der Hyperetoninschrift ist bei Hiller JG I^2 879 vierstrichig angedeutet, bei D—R Fg. 11 dreistrichig; nach Abklatsch und Photographie, die ich Wredes Hilfsbereitschaft verdanke, erscheint die Dreistrichigkeit gesichert.

Neubau anzusehen haben, der unmittelbar nach der Ikriakatastrophe von 458 v. C. in Angriff genommmen wurde[1]). —

Die jüngere Skene (II) hat neben der massiveren Gestaltung der Wände nur die eine grundsätzliche Verschiedenheit, daß ihre Paraskenien 2 m tiefer sind als die älteren, was, wie ich glaube, durch die weitere Ausbildung der szenischen Maschinerien und Effekte seit Euripides' Auftreten seine Erklärung findet. Die Forderung der Bühnentechniker nach Vergrößerung der Paraskenien dürfte wohl der eigentliche Anlaß gewesen sein, daß man die gewaltige Arbeit nicht scheute, die mächtige Außenschale der Parodoswände abzutragen, um sie gleich dahinter an der Stelle der Futtermauer wieder aufzubauen. Denn für die Orchestra, die nun um 2 m tiefer in den Berg gerückt werden mußte, kann kaum etwas entscheidend Neues hierbei gewonnen worden sein. Neben einer unerheblichen Vergrößerung des Durchmessers von 18 auf 20 m kam wohl nur die zweckmäßige Erbreiterung des Umgangs gegen die Vorderseiten hinzu.

Gewisse Vorteile bot das Hineinrücken in den Berg vielleicht für die Fundamentierung der Steinsitze, besonders in den oberen Reihen, ohne daß, soweit bis jetzt zu sehen, darin der unmittelbare Anlaß für die Hineinverlegung gesucht werden muß, da der Boden anscheinend schon früher für die Holzsitze erheblich aufgehöht worden war. In Dörpfelds Versuchsgräben von 1889 oberhalb des ersten Diazoma, über die nur sehr summarische Angaben (D—R 30 Fg. 7; Tf. 1) und ein Bericht über die Scherbenfunde von A. Schneider vorliegen (AM 14, 1889, 329 fg.), lag in der Tiefe offenbar eine ältere Wohnschicht mit zwei Brunnen und vielen mykenischen Scherben. Die unterste, nach Dörpfeld für die Theatersitze gemachte Anschüttung enthielt neben Korinthischem vor allem sehr viel Schwarzfiguriges, darunter „auffallend häufig Reste von Schalen mit kleinen Figuren in Tlesons' Manier" und als jüngstes Stück (um 500 v. Chr.) die Kanne des Kleisophos, diese „in einer tiefen Grube" im Ostgraben (Schneider 334; vielleicht in ein altes Brunnenloch gestürzt?). Somit wird man diese Aufhöhung mit der Wiederherstellung nach dem Einsturz der Ikria um 500 in Verbindung bringen dürfen. In der obersten, anscheinend deutlich abgesetzten, aber offenbar nicht sehr mächtigen Schicht fanden sich „nur etwa 25" rotfigurige Fragmente, darunter „Jünglingsgestalten des epiktetischen Kreises, der Hinterkopf eines bekränzten Knaben im Mantel, der an die Manier der großen attischen Schalenmaler gemahnt, eine Scherbe mit Mäander, an der schon Nachlässigkeit am Ornament bemerkbar, aber nicht als Zeichen jüngerer Entstehung." Schneider (392) zieht nach der damals gültigen Vasenchronologie den Schluß, daß „nichts unter die Mitte des 5. Jhs. herabzugehen nötigt", was für uns etwa um 470 v. Chr. bedeutet, sodaß nichts im Wege steht, diese Schicht auf die Neuherstellung nach 458 zu beziehen. Nur eine Scherbe mit einem mannsköpfigen Acheloosstier (abg. Schneider 383) ist erheblich jünger, spätphidiasisch etwa um 430 v. Chr. Diese lag „beim Beginn der festen Erdschicht im westlichen Graben", also als oberstes Stück. Sie gibt einen gewissen Anhalt für die Zeit, in der der Boden

[1]) Neuerdings hat auch Dörpfeld (Jb. Anz. 1925, 313) die ältere Koilonwand C—C[1] „in die Zeit des Perikles" gesetzt, sodaß in diesem Punkte schon beinahe Übereinstimmung besteht, wenn D. auch mehr an die 30er Jahre denkt. Welcher Anhalt aber dafür vorhanden sein soll, daß Perikles den Bau nur „geplant und begonnen" habe, vermag ich nicht einzusehen. Ein Theater, das alljährlich gebraucht wird, muß in irgend einer Weise stets fertig sein. Es kann sich also nur darum handeln, wie weit ein Neubau noch Holzteile neben dem Steinwerk verwendet.

endgültig mit Steinsitzen abgedeckt wurde. Sicheres kann hier natürlich nur eine gründliche Neuuntersuchung des gesamten Sitzhauses bringen.

Für die genauere Zeitbestimmung der großen Brecciaskene II (vgl. o. S. 53 fg.) ist von einer unbefangenen Betrachtung des gesamten Dionysosbezirks auszugehen, wie sie schon Furtwängler (Sitzb. Bayr. Akad. phil.-hist. Kl. 1901, 411 fg.) gegeben hat: der neue Tempel, die Stoa und die Skene sind ein einheitlicher Baugedanke; der neue Tempel war nötig oder dringend erwünscht, weil der ältere durch die neue Halle, die sich spitzwinklig an ihn herandrängte, zur Unbedeutendheit herabgedrückt wurde; die Technik am Tempel, Stoa und Skene sind völlig gleich (man beachte besonders den unregelmäßigen Steinschnitt in den tieferen Fundamentlagen, die am Westende der Hallenvorderwand bloßliegen und am Tempel als einzige erhalten sind, D—R Tf. 1). Da nun Halle und Skene ihrerseits technisch und baugeschichtlich nicht getrennt werden können[1]), ist Dörpfelds Abrückung des Theaters vom Tempel durch eine Zeitspanne von 70 Jahren schon an sich unhaltbar. Dieses einheitliche Bild des Bezirkes hat neuerdings durch Welters Nachweis von der Lage des Propylon, dem Tempel gerade gegenüber, eine schöne Ergänzung erfahren (AM 47, 1922, 75). Auch Welters fragweise auf Tafel 11 angedeuteter Gedanke, daß das bisher unerklärbare „Altar- oder Basisfundament" an der Südseite des Bezirks die Vorhalle eines choregischen Denkmals sei, erscheint sehr wahrscheinlich und weiterer Untersuchungen wert, da die große Tiefe dieser ebenfalls aus Breccia bestehenden Fundamente auf einen schweren Oberbau deutet. Dieser könnte, wie schon Reisch vermutete (Eranos Vindobonensis 2), der ἐν Διονύσου ναός sein, auf dem Nikias seine zahlreichen Siegesdreifüße aufstellte, da dieser Tempel, wie Furtwängler (a. a. O. 413) erneut nachwies, nicht mit dem großen identisch war, in welchem das Kultbild des Alkamenes stand. Das Nikiastempelchen ist dann das Prototyp der choregischen Bauten des 4. Jhs. (o. S. 43) und rundet die neue Platzgestaltung des Dionysosbezirkes zu der harmonischen Einheit ab, die Welter a. O. Tf. 11 skizziert hat. Außer Furtwängler haben auch Puchstein (139) und Fiechter (11) aus allgemeinen Gründen die große Brecciaskene in die letzten Jahrzehnte des 5. Jhs. gesetzt. Das gleiche Ergebnis hat sich mir auf ganz anderem Wege aus der Entwicklungsgeschichte der Bühnenszenerie auf Grund der Dramen ergeben, was hier noch nicht weiter verfolgt werden kann.

Für die Datierung der Halle an sich ist ein Hinweis von M. Bieber (15) fruchtbar, daß nämlich die vier figurenreichen Wandgemälde, die Paus. I, 20, 3 nennt, kaum in dem kleinen Pronaos des neuen Dionysostempels Platz hätten, sondern wahrscheinlicher „im Theaterfoyer" anzusetzen seien, womit die Verfasserin wohl die Halle meint. In der Tat beginnt der Perieget, nachdem er beide Tempel durch ein καί verbunden und vorweg genannt hat, die Aufzählung der Bilder mit einem γραφαί δὲ αὐτόθι und bespricht dann als nächsten Punkt das wieder aufgebaute Odeion des Perikles, danach erst das Theater,

[1]) Wir suchten vergeblich nach Anzeichen dafür. Eine Beobachtung Lehmann-Hartlebens, daß an der Innenseite der Hallenwand gegenüber dem Ostende des Klotzes T in der untersten Lage ein Porosblock statt Breccia liegt und neben ihm die senkrechte Fuge durch 3 Lagen hindurch nicht versetzt, sondern gradlinig hinaufgeht, ließ sich auf keine Weise als „Naht" zwischen verschieden alten Teilen oder als nachträgliche Veränderung deuten. Wahrscheinlich hat man von den Ecken her gebaut und so entstand am Zusammenstoß die Abweichung von der regelrechten Schichtung. Der Porosblock mochte durch einen Schaden als Fassadenstein unbrauchbar geworden und dann hier verwendet sein.

woraus sein zweckmäßig geschlängelter Rundgang deutlich wird: vom neuen zum alten Tempel, an der Halle vorüber zum Odeion, dann in die Parodos des Theaters. Daß er Denkmäler ohne genauere Ortsbezeichnung nennt, kommt leider ja gerade im ersten Buch besonders oft vor. Nun hat v. Salis (Jb. 25, 1910, 134 f.) sehr glaubhaft gemacht, daß jene offenbar sehr bedeutenden Gemälde auf Vasen und Wandbildern Nachklänge hinterlassen zu haben scheinen, die der Kunst des ausgehenden 5. Jhs. entsprechen. Diese Kombinationen vollenden das Bild von der einheitlichen künstlerischen Neugestaltung des Bezirkes in der Zeit des Nikias. —

Endlich sind die Nachrichten über den Anteil des Lykurg am Theaterbau zu prüfen. Der Volksbeschluß zur Ehrung des Lykurg vom Jahre 307/6 v. C. (Ps. Plutarch Vita X. Orat. 852 B, 5; vgl. 841 D, 4) rühmt von ihm: *ἡμίεργα παραλαβὼν τούς τε νεωσοίκους καὶ τὴν σκευοθήκην καὶ τὸ θέατρον τὸ Διονυσιακὸν ἐξειργάσατο καὶ ἐπετέλεσε.* Daraus hat Pausanias (I 29, 16) übernommen *ἐπετέλεσε μὲν τὸ θέατρον ἑτέρων ὑπαρξαμένων,* die gekürzte Steinniederschrift des Psephismas dagegen das *ἐξηργάσατο* (JG II 1, 240 = JG II² 457. Sylloge³ 326; vervollständigt durch JG II 1347 von Wilhelm Att. Urkunden III 1 fg. = Sitzb. Wiener Ak. 1925 Bd. 202, 5). Die Steininschrift umschreibt die Tätigkeit des Lykurg an den verschiedenen Bauten in überlegter Abstufung (Z. 5 fg.): *ἐξῳκοδόμησεν* (Name des Baus zerstört), *ἐξηργάσατο* (Skeuothek, Theater), *κατεσκεύασεν* (Stadion, Gymnasion beim Lykeion), *ἐκόσμησεν* (durch vieles andere die ganze Stadt), also als „erbauen, zur Vollendung ausarbeiten, ausstatten, schmücken". Ohne Gewicht bleibt dem gegenüber das rhetorische *ᾠκοδόμησε τὸ θέατρον* des Hypereides (Orat. Att. ed. Baiter-Sauppe p. 295, 139). Hätte Lykurg, wie Dörpfeld annehmen möchte (D—R 40), neben der endgültigen Ausgestaltung des Sitzhauses zum überhaupt ersten Male eine steinerne Skene erbaut, von der die Dionysoshalle nicht zu trennen ist, so wäre das etwas so Neues und Großes gewesen, daß man es nicht als ein Vollenden, sondern nur als *ἐξοικοδομεῖν* hätte bezeichnen können. Hingegen stimmt der Begriff des *ἐξεργάζεσθαι* aufs beste zu der vermutlich von Lykurg hergestellten neuen Marmorfassade an der Skene des 5. Jhs., auf die wir o. S. 48 fg. geführt wurden und über die Abschn. **21** weiteres zu erörtern ist. Daneben bezeichnet in dem ausführlicheren Ps. Pluarchischen Psephismatext das *ἐπετέλεσε* sehr treffend die Fertigstellung des steinernen Sitzhauses bis zur *κατατομή* hinauf. —

Wenig vor Lykurg war die Bule des Jahres 343/2 wegen ihrer Obsorge für *εὐκοσμία τοῦ θεάτρου* belobt worden, was gewiß mit Dörpfeld auf eine Vornahme am Baue, nicht wie andere wollten auf die Ausstattung des Dionysosfestes zu beziehen ist. Es kann auch eine Vervollkommnung praktischer Art darunter zu verstehen sein (JG II 114, B, 8 = JG II² 223 B, 8. D—R 39; anders A. Müller B. A. 87, 4; Dürrbach l'orateur Lycurgue 112). — Eine künstlerische Ausschmückung ist die Aufstellung der Statue des Tragikers Astydamas, vermutlich nach seinem Siege mit dem Parthenopaios 341/0 v. C., deren erhaltene Marmorbasis mit einem Ausschnitt auf die Mauerkrone des Fußes der Westparodosstützwand übergeschoben war (D—R 71 Fig. 23. JG II 937, 20; 1363). — Dagegen bezieht sich die auf Antrag des Lykurg a. 330/29 erfolgte Ehrung des Eudemos von Plataiai wegen seiner Beiträge *εἰς τὴν ποίησιν τοῦ σταδίου καὶ τοῦ θεάτρου τοῦ Παναθηναϊκοῦ* nicht auf das Dionysostheater, sondern auf das „Schauhaus" des panathenäischen Stadions, da die vorgeschlagene Umstellung der Worte willkürlich ist (JG II 176, 16 = II² 351, 16. Reisch bei D—R 282). —

VIII. Die Alte Orchestra.

Die Höhe der südlichen Randmauer der Alten Orchestra hat Dörpfeld (D—R 29) zu etwa 2 m angenommen, indem er für den alten Orchestraboden die Höhenlage des späten Orchestrapflasters voraussetzte (Sohle des Mauersegments **R** liegt auf HZ 89, 58, des Pflasters vor dem Phaidrosbema auf 91,43, also 1,85 m Unterschied; vgl. **Tf. 7, 1**). Aber der Einschnitt, den der Orchestrarand im Felsboden der Ostparodos hinterlassen hat (HZ 90, 82; D—R Tf. 1), liegt nur 1,24 m höher als die Sohle von **R**, und da der nördliche Orchestrateil von dem hochanstehenden Fels gebildet sein mußte, so brauchte die Randmauer in der Ostparodos nur geringe Höhe zu haben, etwa die einer Stufe von 25—26 cm. Wenn danach die Bodenhöhe der Alten Orchestra etwa bei HZ 91, 08 lag, hatte der Südrand der Orchestraterasse mit 1,50 m grade diejenige Höhe, die für ein Schaupodium die naturgegebene ist und die wir von dem römischen Pulpitum her als die erprobte kennen. Nur so konnten auch die auf der Talseite Stehenden oder vielleicht Sitzenden die ganze Fläche der Orchestra übersehen, während bei 2 m Höhe bereits Überschneidungen eintreten. Die leichte Bodensenkung von der Sohle von **R** bis zur Euthynteria des Alten Tempels (= 48 cm. HZ 89,10; D—R Tf. 1) wird durch sanfte Geländeneigung ausgeglichen gewesen sein. Somit läßt die Lage dieses nach allen Seiten offenen Schau-Platzes, nur 11 m von der Tempelecke entfernt, ihn als einen unmittelbaren Bestandteil des heiligen Bezirkes erkennen, sodaß die Plätze auf der Talseite unmittelbar vor der Tempelfront vielleicht sogar als die vornehmsten galten. Güte und Vornehmheit von Theaterplätzen fallen auch heute nicht immer zusammen. Ob und wie weit der Berghang damals schon eine architektonische Gestaltung erfuhr, ist natürlich nicht zu erraten. Bedenkt man aber, wie die Griechen sich sogar im Stadion zu Olympia bis zuletzt mit Erdwällen begnügten, so wird man in dieser Frühzeit des Theaterwesens einen einfach zugerichteten Erdhang für das glaubhafteste halten[1]).

Die große Orchestra war also für Allansichtigkeit der Dinge angelegt, die auf ihr vorgingen. Welches diese waren, ist unschwer zu sagen.

In jedem großen Kulte sind die Chorlieder und Chortänze an und um den Altar ein notwendiger Bestandteil der rituellen Handlung. Im Dionysoskult erfahren sie durch die ihm innewohnenden schöpferischen Kräfte schon früh eine rein künstlerische Ausgestaltung, sodaß einmal der Augenblick eintreten mußte, wo der architektonisch gebundene Sakralort vor dem Tempel eine Fessel wurde. Von ihr befreit findet der Chortanz seinen eigensten Rhythmus, das Rund, als die vollkommenste, in sich selbst zurückkehrende Bewegungsform, und schafft sich nach ihr seinen Rahmen. Dieser *κύκλιος χορός* ist nach der Überlieferung um und nach 600 v. Chr. in der Nordpeloponnes ausgebildet worden, der Herzkammer aller streng formalen Gestaltung, in Sikyon unter Adrast, in Korinth unter Periander durch Arion von Methymna und Lasos von Hermione (Schol. Arist. Aves 1403; RE II 836, 56 f.). Wann auch die Athener sich den Kreisplatz für diese Kunstform schufen, ist aus baulichen Anzeichen nach obenhin nicht abzugrenzen. Historisch möchte man es in jener bedeutsamen Zeit um 560 v. C. annehmen, als mit Beginn der Peisistratosherrschaft die Panathenäen und das sonstige Festleben eine prächtige Neugestaltung erfuhren. Wenn somit der Tanzplatz durch die Loslösung vom Tempel seine künstlerische Eigengesetzlichkeit erhielt, so

[1]) In Delos (Abschn. **15**) hat man sich von 300 bis 275 v. C. noch mit Erdstufen begnügt.

blieb doch der Zusammenhang mit dem Kultplatz gewahrt und keinesfalls konnten die Tanzchöre schon ihres alten ideellen Mittelpunkts entbehren, des Altars. Einen solchen haben wir also in der Mitte der Orchestra vorauszusetzen, als Doppelung des Brandopferaltars, der natürlich nicht von seiner Stelle vor dem Tempel rücken konnte.

In dem Epochenjahr 534 v. Chr., das die attische Chronik für aufbewahrenswert fand, führte Thespis von Ikaria das erste wirkliche Drama auf. Die als real gedachte Handlung fordert künstlerische Isolierung von der Umwelt, d. h. eine Hintergrundswand. Die Idee dazu ist in der zu allen Zeiten gültigen Grundform des Langaltars mit Prothysisstufe bereits enthalten (ein junges Beispiel D—R 34 Ab. 8; ein monumentales der Brandopferaltar des Hieron in Syrakus), nur würde der für die Zwecke des Dramas verbreiterte Hintergrund, an der Stelle des Altars errichtet, die Orchestra in zwei Hälften zerschneiden. Er muß also an die Peripherie des Kreises gerückt worden sein, aber, entgegen von Dörpfelds Meinung, nicht bis außerhalb des Mauerrunds, sondern, wie mir von je feststand und auch andere gefordert haben, auf der Sehne des Kreises (zuletzt Allen, Greek Theater of the 5. cent. B. C. 29, Fg. 19b; vgl. auch Noack, *σκηνὴ τραγική*). Daß aber weder „Kostümbude" noch „Kriegszelt" oder „Blockhaus" der Keimgedanke der Skene sind, sondern eben der auf der Orchestra von Anbeginn heimische Langaltar, kann erst in anderem Zusammenhange erörtert werden.

Hier stehe jedoch schon die monumentale Bestätigung durch einen unschätzbaren Mauerrest, dessen Bedeutsamkeit allerdings erst bei der Herstellung der **Tf. 4, I** erkannt wurde. In einer Lücke des römischen Fundaments und ehemals von diesem geschützt ragte ein Stück weißlichen weichen Piräuskalks aus dem Boden. Die Bloßlegung ergab eine unmittelbar auf dem Fels ruhende Fundamentschichtung **Q**[1], die aus kleinen Platten von sehr weichem Piräuskalk gemischt mit härteren kleinen Kalkbrocken besteht (**Tf. 4, I**; **5, VI**, *ψ*). Eine Hausmauer der Vorzeit könnte nicht in so großer Tiefe liegen, ebensowenig ist ein Fundament von so weichem Material in einer jüngeren Periode denkbar. Dagegen findet sich genau dieser weiche Poros zusammen mit härteren Füllstücken an dem Rest der Hintermauerung der Alten Orchestra, der bei **Q** erhalten ist[1]), und ebenso an den ältesten Parodoszugängen bei **A**, **B** (vgl. S. 77). An einem Zusammenhang mit der Alten Orchestra kann also nicht gezweifelt werden. Zu allem liegt das Fundamentstück **Q**[1] genau parallel der späteren Skene. Ergänzt man es bis zu den Innenrändern des Orchestrarundes zu einem Rechteck, so entsteht ein Grundriß von 3,50 zu 18,00 m, also in der aus vielen Beispielen bekannten Proportion eines Langaltars (**Tf. 4, I**). Der Abstand des Altars vom Nordscheitel des Orchestrakreises — am Innenrand der Ringmauer gemessen — beträgt ebenfalls 18 m. Der für den Tanz freibleibende Raum hat dann genau die Größe der Orchestra, wie sie sich für die Skene I ergeben hatte (o. S. 69), eine kaum zufällige Übereinstimmung, durch welche sich die gewonnenen Ergebnisse gegenseitig stützen. Bei der tiefen Fundamentierung des Altars muß sein Oberbau bis zu erheblicher Höhe aus Stein bestanden haben. An ihm konnten sich bereits szenische Zu-

[1]) Dieselbe Hintermauerung war bei der Ausgrabung hinter **R** vorhanden, wurde aber unglücklicherweise entfernt (D—R 27). Die erhaltenen Burgkalksteine von **R** hinterfüllten wir zur Sicherung ihrer Lage mit kleinen Steinen, was Spätere nicht irreführen darf. Photogr. Abbildung von **R** und **Q** bei Flickinger Gr. Th.[3] Fg. 33; 34.

taten und Aufbauten aus Holz entwickeln, sodaß wir das Ganze die „Thespisbühne“ nennen dürfen. —

Von der Umgebung der Alten Orchestra ist im Westen die kleine Terrassenmauer **D—D¹** (**Tf. 4, I**) erhalten, die von Noack (a. O. Abb. 3) gradlinig bis zum Orchestrakreis fortgesetzt wurde, was einen sonderbar spitzen Winkel ergibt. Als Stützmauer kann sie ebensogut geknickt oder im Bogen gegangen sein; tatsächlich schien uns das erhaltene Ostende eine schwache Krümmung gegen den Berg hin zu haben, was durch eine Schürfung nachzuprüfen wäre. Sie könnte dann gerade vor der Front der „Thespisbühne“ auslaufen (**D²**). Da ihr Polygonalschnitt etwas regelmäßiger ist als der am Orchestraring, so setzte sie Dörpfeld früher ins 5., neuerdings ans Ende des 6. Jhs. (D—R 26; Anz. 40, 1925, 313). Es steht aber nichts im Wege, sie bis in die Thespisepoche hinaufzurücken, was uns das wahrscheinlichste scheint[1]).

In die gleiche Epoche oder vielleicht schon in die Gründungszeit der Alten Orchestra gehören die beiden neuerdings von Dörpfeld untersuchten „Pfeiler“ aus weichem Poros (o. S. 67, **Textabb. 4**, B¹, B² = **Tf. 4, I, A, B**), die Dörpfeld trotz des hochaltertümlichen Materials für die Fundamentpfeiler eines nach dem Einsturz der Ikria 499/6 errichteten Koilon halten möchte. Aber sie liegen nicht genau parallel, sondern in stumpfem Winkel zueinander. Auch erscheint der sehr weiche Stein, der beim Orchestraring und der „Thespisbühne“ nur als Füllwerk verwendet wird, für einen Hochbau kaum geeignet. Endlich müßte der Zugang zur Orchestra talwärts von der Stützmauer **D** gelegen haben und der Zweck dieser Terrassenbildung wäre dann schwer einzusehen. Glaubhafter erscheint daher Frickenhaus' Erklärung von B¹ als Basis eines großen Weihgeschenks, welcher B² als eine zweite auf der Nordseite des Orchestrazugangs entspräche, wobei dann die verschiedene Orientierung nicht auffällig ist. Die scheinbar zu großen Maße (2 m Quadrat bei B¹) verringern sich bis auf etwa 1 Quadratmeter oberer Standfläche, wenn man eine mehrstufige archaische Treppenbasis daraufsetzt. Diese Statuen wären vor der Ausbildung einer festen Koilonform jedenfalls eine sehr glückliche tektonische Einfassung des Terrasseneingangs gewesen. —

In eine der Frühperioden verlangen endlich zwei Blöcke von ungewöhnlicher Form und Größe wegen ihres altertümlichen Materials, dem Burgkalk, untergebracht zu werden.

Stein **A** (**Tf. 6, Fg. 12—14**; Ostende des Westparaskenions) ist ein 45 cm hoher Block von unregelmäßig belassenem unterem Grundriß, an welchem oben ein 12 cm hoher Euthynteriarand in viereckiger Form mit abgerundeten Ecken angearbeitet ist. Der Stein hat also in Erde oder in einer bodengleichen Schwelle aus Bruchsteinen gelegen. Auf der Oberseite ist ein Quadrat von 25 : 25 cm eingeschnitten und in dessen Mitte eine kreisrunde Vertiefung ausgehöhlt, die in einem ersten Zustande etwas größer, dann kleiner aber tiefer (13 cm) war (Schnitt **E—F, Fg. 13**). Das kleinere Rund ist von einem Metallzapfen, der sich in einer viereckigen, jedenfalls auch metallenen Büchse drehte, glatt ausgeschliffen, wobei horizontale Kreisrillen am oberen Rande des Loches entstanden. Hier hat also eine sich drehende sehr große Last lange eingewirkt. Hätte dieser mächtige

[1]) Frickenhaus setzte **D—D¹** in Beziehung zu seiner „Skene des Agatharch“, der er deswegen eine schiefe Lage gab (Ab. 26). Er kam jedoch davon zurück (74, 58) und führte die Terassenmauer, wie wir, mit einem Knick, sodaß das Ostende der „lykurgischen“ Skene parallel wird. — Warum im Osten ein Zugang zur Alten Orchestra gefehlt haben soll, wie Noack meint, ist mir mit Frickenhaus (84) unerfindlich.

Drehzapfen von 14 cm Dm. (der ältere sogar 17 cm) für eine Türe gedient, so müßte sie von so riesigen Abmessungen gewesen sein, daß sie an einem altertümlichen Theater unmöglich unterzubringen ist. Es kann nichts anderes daraufgestanden haben als ein drehbarer Mast, die κράδη oder γέρανος, an deren horizontalem Arm die schwebenden Gestalten, gleichzeitig durch eine Seilrolle aufwärts oder abwärts bewegt, zu fliegen schienen, wie es die Überlieferung angibt (A. Müller BA 155). Nach dem Material des Fußblockes war also diese μηχανή bereits an einer der Bühnenformen vorhanden, die zwischen dem Langaltar der „Thespisbühne" und der Holz-Stein-Skene I liegen und über die Näheres erst aus der Entwicklungsgeschichte der Drameninszenierung ermittelt werden kann.

Stein B (**Tf. 6, Fg. 18, 19**; am Westende der Westparodosmauer) ist ein riesiger Burgkalkblock (H. 50; L. 69; Br. 109 cm) mit eigentümlich schräg geneigten Vertikalwänden, der von einem ebenso schief liegenden rechteckigen Loche (26 : 26 cm) mit etwas ausgewölbten Innenflächen völlig durchbohrt ist. Der starke Holzbalken darin stand also schräg und da eine Skene doch nur gerade Wände haben kann, so bleibt nichts übrig als daß er von der Parodosstirn einer hölzernen Ikriawand herstammt. Die beiden kleineren Löcher auf der Oberseite sind vielleicht auf die Sparrenenden der Lattenverkleidung zu deuten. Die für eine Holzwand auffallende Neigung ahmt offenbar die Böschung steinerner Stützmauern nach. Vielleicht wurde das versucht, weil man mit senkrechten Wandstützen schlechte Erfahrungen gemacht hatte, also nach der Katastrophe von 500 v. Chr.

Auf einen dritten großen Stein (Br. 65, L. noch 61 cm), der in der Mitte des Fundaments C—C¹ liegt, sei nur hingewiesen. Er hat an zwei Seiten Anathyrose, sonst Bruch, oben ein rechteckiges Balkenloch (23—25 cm; T. 19, 5), unten einen starken runden Bleizapfen (Dm. 12 cm), unsicher ob von erster oder zweiter Verwendung. Auch dieser Stein wird für eine Mechane gedient haben, gehörte aber nach dem Material (harter Poros) zur Skene II und wäre nur zusammen mit den Wandquadern derselben zu beurteilen (o. S. 47 fg.).

IX. Epochen des Dionysostheaters.

Indem wir die Phasen der Baugeschichte zusammenstellen, wie sie uns zurzeit erscheinen, möchten wir nochmals der bei der Arbeit entstandenen Überzeugung Ausdruck geben, daß das aus den Mauerresten und Bauteilen noch hinzu zu gewinnende Beobachtungsmaterial sehr groß sein wird, daß es aber nur innerhalb einer zusammenhängenden neuen Gesamtuntersuchung und -aufnahme wahrhaft fruchtbar werden und nur so zu dem letztmöglichen Grade von Erkenntnissicherheit führen kann, der bei diesem Zentralproblem der Theatergeschichte unbedingt erstrebt werden muß. Wir wünschen uns also, das Nachfolgende recht bald überholt zu sehen.

1. Im 6. Jh. v. C., vermutlich um 560 v. C., wird nördlich vom alten Dionysostempel und seinem Altar ein runder Tanzplatz aus Burgkalkstein in Kreisform aufgemauert, in dessen Mitte ein weiterer Altar steht. An diesem wird der Dithyrambos gesungen, nach Aristoteles die Keimform der Tragödie, und um ihn herum findet der κύκλιος χορός statt, die erste Kunstform des getanzten Chorliedes. Die Zuschauer stehen im Bezirk und rings auf dem natürlichen Berghang.

2. 534 v. C. führt Thespis von Ikaria die erste dramatische Handlung auf. Sie fordert nach ihrem Wesen einen Hintergrund. Infolgedessen wird in der Folgezeit ein Langaltar als Skenenwand in die Südsehne der Orchestra gerückt. Ein Rest seines Unterbaues aus weichem Poros ist erhalten. Diese „Altarbühne" macht den Bezirk als Zuschauerraum unbrauchbar. Daher werden wohl jetzt schon zur Raumgewinnung am Berghang hölzerne Sitze errichtet, vermutlich schon in Halbkreisform, aber mit polygonaler Brechung, deren hohe Stirnwände der Front der Altarskene parallel stehen. Am Westzugang stehen auf hohen Stufenbasen zwei Weihgeschenke.

3. Nach 500 v. C. stürzen diese Ikria ein, werden aber wiederum in Holz errichtet, wobei man ihre Stirnwände nach Art von Steinmauern böscht (Stein **B**, S. 78). Die Altarbühne erfährt weitere, zunächst unbekannte Ausgestaltungen. Hierbei kommt bereits die Flugmaschine in Gebrauch, von deren drehbarem Krahnenmast sich ein Fußblock aus Burgkalk erhalten hat (Stein **A**, S. 77).

4. Um 465 v. C. schafft der Maler Agatharch nach den Ideen des Aischylos die endgültige Form der klassischen Skene, vermutlich noch in Holz aber mit Steinunterbau. Auf den Leinwandbehängen der Hintergrundwände sind Gebäude in perspektivischer Verkürzung gemalt, wodurch Agatharch der Erfinder der Architekturperspektive wird, die daraufhin von den Philosophen theoretisch studiert wird (Vitruv VII praef. 11). Spätestens um diese Zeit, wahrscheinlich aber schon früher ist die Orchestra weiter in den Berg hineingerückt worden, womit der südliche Steinkranz der Alten Orchestra bedeutungslos wurde.

5. 458 v. C. stürzen die Ikria abermals ein und werden durch steinerne Parodosmauern (**C**—**C**^{1}) ersetzt, an welchen alsbald die Standplätze der Amtsdiener inschriftlich bezeichnet werden. Die Sitze bleiben noch aus Holz. Nur für die Holzsessel der Priester und Beamten wird eine steinerne Prohedrieschwelle mit polygonaler Brechung um den Orchestrakreis gelegt, an der später die Platzbreiten abgeteilt und Bezeichnungen der Inhaber eingemeißelt werden. Der Hiereus hat seinen Sitz in der Mittelachse. Die Orchestra wird mit einem Steinkanal von etwa 18 m Durchmesser umgeben, dessen schräg nach Südost gehender Abfluß für alle Zeiten in Gebrauch bleibt. Der steinerne Unterbau der Skene I, von welchem eine Ecke des westlichen Flügelbaues (**E**^{2}) und eine innere Fundamentecke (**λ**), sowie die Stützenfundamente der Innenteilung des großen Skenensaals (**T 1—8**) zum Teil erhalten sind, hat bereits die Form der späteren Steinskene II, nur ist der Vorsprung der Paraskenien geringer (3 statt 5 m). Auch an dieser Skene bestand der Oberbau vermutlich zu großen Teilen aus Holz.

6. In der Zeit des Nikias, gegen 420 vor Christus, wird der gesamte Dionysosbezirk einheitlich neu gestaltet. Er erhält den neuen Tempel mit dem Kultbild des Alkamenes, ferner ein Propylon, wahrscheinlich auch ein choregisches Tempelchen des Nikias mit den Weihedreifüßen. Im Norden wird er durch die große Halle abgeschlossen, deren Hinterwand zugleich die Rückwand der Skene trägt und die mit Wandgemälden ausgeschmückt wird. — Das Fundament der Skene II wird aus breiteren Brecciaplatten neu hergestellt, da jetzt der ganze Oberbau aus Stein besteht. Die Fundamente der Innenstützen der Skene I bleiben in Verwendung. Die Pareskenien werden um 2 m nach vorn verlängert, die Flügelbauten ebenfalls vorgerückt und etwas verbreitert. Infolge der Vergrößerung der Paraskenien muß die alte Parodoswandflucht **C**—**C**^{1} auf die Linie ihrer inneren Futtermauer zurückgeschoben werden; sie wird, zum

Teil auf deren Fundamenten und mit Verwendung des Inschriftsteins der Ratsdiener, neu aufgebaut und dadurch die alte Parodosbreite wieder hergestellt. Die Westaußenwand des Koilon wird in besserem Material erneuert, ihre Zapfenstücke werden mit denen der älteren Futtermauer verbunden. In Zusammenhang damit wird die Orchestra mit einem neuen Kanal von etwas größerem Durchmesser umgeben und das Sitzhaus bis mindestens über das erste Diazoma hinauf mit steinernen Stufen belegt. — An dem Abzugskanal werden bei dem Neubau diejenigen Deckplatten aus Hymettosmarmor, die durch den Druck der älteren Fundamente schadhaft geworden waren, durch die Porossteine der älteren Proedrieschwelle ersetzt. Die Kanaldecke wird unterhalb der neuen Fundamente durch Polster aus gestampfter Erde gesichert. Vom Durchtritt des Kanals durch die Hallenrückwand ab muß die Sohle seines äußeren Teils tiefer gelegt werden; an seinem Nordende wird er etwas verkürzt, um die Mündung des neuen Orchestrakanals aufzunehmen.

7. Die Bule von 343/2 sorgt für Verschönerung oder praktische Verbesserungen. Um 340 v. C. wird die Statue des Dichters Astydamas aufgestellt.

8. Von Lykurg, 338—326 v. C., wird das Theater vollendet durch Ausbau des steinernen Sitzhauses bis zur Katatome des Akropolisfelsens hinauf und mit Erweiterungen nach beiden Seiten. Es wird ausgestaltet durch Umwandlung der Porosfassade der Skene in eine marmorne (Skene IIa). Weiteres dazu in **Absch. 21.**

9. Vermutlich im 2. oder 1. Jh. v. C. wird, ähnlich wie im großen Theater von Pompeji, vor der Skenenfront ein ovales Wasserbecken angelegt, aber bald wieder verschüttet. Diese Erklärung der tiefen Felseinschnitte bedarf der Nachprüfung durch vollständige Aufdeckung des Felsbodens.

10. Bei der Belagerung Athens durch Sulla 86 v. C. erleidet das Theater wie andere Bauten am Akropolissüdhang schwere Zerstörungen. Bei der raschen Wiederherstellung wird eine Proskenionbühne im hellenistischen Typus aufgeführt, zu welcher der Erbauer Bauteile einer choregischen Halle verwendet, und zwar deren Stylobate, Säulen und Gebälke zur Herstellung der Paraskenien, ferner Wandquadern und Zungenmauern des gleichen Gebäudes an den Parodoswänden der Flügelbauten, endlich für die Mittelfront des Proskenions andere fremde Säulen. Pinakes werden zwischen den Proskenionsäulen nicht mehr vorgesehen, aber behelfsmäßig gelegentlich eingesetzt. Auch die scaenae frons mußte vermutlich z. T. neu hergestellt werden.

11. Um 60 n. C., in der Zeit des Nero, wird von einem unbekannten Stifter eine römische Prunkbühne mit verkröpften Gebälken und reichem Statuenschmuck völlig neu errichtet und dem Dionysos und Nero geweiht. Die Außenwände der Skene II des Nikias werden z. T. in die verbreiterten Fundamente verbaut. An der Marmorfassade werden Teile der lykurgischen Marmorfront verwendet, hingegen sind die Säulenfronten der hellenistischen Paraskenien nicht mehr vorhanden. Die Orchestra erhält ihr buntes Marmorpflaster und vermutlich auch schon die Umzirkung mit der Marmorschranke.

13. Im 2. Jh. n. C. werden Statuen des Hadrian im Sitzhaus aufgestellt. Vielleicht durch Herodes Atticus wird der große Skenensaal in eine Durchgangshalle mit Statuenschmuck verwandelt, ein Zeichen für den Niedergang der dramatischen Spiele.

14. Im 3. Jh. n. C. wird die verkleinerte Orchestra als Naumachiebecken wasserdicht hergerichtet.

15. Etwa im Anfang des 4. Jh. n. C. baut Phaidros wieder für musische, kaum für ernsthaft dramatische Vorführungen ein Bema, z. T. aus Bauteilen und Skulpturenschmuck des neronischen Baues, vermutlich mit dessen Ruine im Hintergrund.

16. In byzantinischer Zeit war das Theater eine Stätte intensiver Bewohnung. Insonderheit wird die Proskenionschwelle als Fundament einer Saalmauer mit sorgfältig gearbeiteter Tür benutzt.

17. In der Türkenzeit wird die Stelle des Theaters samt dem Dionysosbezirk gerade noch in die Linie der Befestigungsmauern einbezogen (Judeich Top. v. A. 112 Ab. 9), deren Abbruch wohl manche der erhaltenen Steine geliefert hat.

6. Eretria.

Tafel 11.

Ausgegraben 1891 fg. durch die Amerikaner. Amer. Journ. Arch. 7, 1891, 253 fg., Tf. 11 (Plan von Fossum); 10, 1895, 338 fg. Tf. 18; 19 (Capps); 11, 1896. 317 fg. Tf. 1—3 (mit Plan von Heermance); alles wieder abgedruckt Papers Am. School at Athens 6, 1897, 76 fg.; 135 fg.; Tf. 4; 12—15. Ferner AJA II. Ser. 2, 1898, 187 fg. (Fossum). — D—R 113 fg., Fig. 44; 45 (dieser Schnitt nach Dörpfelds Aufnahme); Tf. 12. Dörpfeld AM 1903, 396. Puchstein 94 fg.; 126 fg. Fiechter 4 fg.; 70 fg. Ab. 6—8. Frickenhaus 40; 43; 48; Ab. 10; 14. Flickinger 104 fg. Bieber 20 Nr. 3; 180. Phot. Ath. Inst. Eretria 1—4; 13; 14; 23—25; 36; 37; 39; 47; 48.

Wir haben den Ort am 2. V. 23 mit Buschor und Lehmann-Hartleben besucht und am 25./26. V. die alte Skene steingerecht aufgenommen. Eine baldige Neuaufnahme des Ganzen ist dringend nötig, da die amerikanischen Pläne nur Schemata geben und die Zerstörung bei der Ausgesetztheit des Platzes rasch und unaufhaltsam fortschreitet. Wir fanden im Koilon ein frisches Loch von Steinraub, in der Skene frisch zerschlagene kleinere Steine. Fossums Plan verglichen mit unserer **Tafel 11** zeigt, daß die Pfeiler bei $\delta - \delta^3$, ebenso Stücke bei **B**, **V**, Ω einst noch im aufgehenden Mauerwerk erhalten waren. Auch die kostbaren Geleisplatten sind längst verschwunden. Vermutlich wird die Untersuchung noch neues Material bringen; Fiechter glaubt Bruchstücke des Theaters im nahen „Gymnasion" verbaut.

I. Die alte Skene (Eretria I).

Die Fundamente der alten Skene (**Tf. 11**) bestehen aus braunem Poros, der körnig bröckelt und so bisweilen ein brecciaartiges Aussehen annimmt. Sie umschließen fünf Kammern (I—V), von denen die seitlichen soweit vorspringen, daß ein Skenenraum von 5,30 : 20,50 m entsteht, also in rund denselben Ausmaßen wie bei der Skene II des athenischen Dionysostheaters. Das aufgehende Mauerwerk besteht aus einer Lage von Orthostaten aus hartem grauem Kalkstein von 50 cm Höhe, 48 cm Dicke. Der Fugenschnitt ist vielfach schräg. Oben ist durch Einpassen kleiner polygonaler Flickstücke, besonders an den doppelschichtigen Zwischenmauern der Klammern, ein gleichmäßig horizontales Auflager hergestellt (**Tf. 12, A**). Aus dieser sorgfältigen Abgleichung des Sockels hat Fiechter (5) gegen Puchstein (127) mit Recht geschlossen, daß die obere Wand aus Lehmziegeln bestand. Das wird zur Gewißheit durch die Beobachtung der Ausgräber (AJA VII 256), daß im Skenenraum zwischen dem oberen Humus und dem harten gewachsenen Boden eine Schicht von weichem Lehm lag, die besonders um die Fundamente des alten Skenengebäudes herum sehr dick war. Aus der Lehmziegel-

technik werden auch die Verlängerungen der Querwände über die Rückfront hinaus verständlich. Diese Fundamentzungen, die, wie wir nachprüften, sich sicher nicht weiter fortsetzten, können nur Verstärkungspfeiler getragen haben, welche den Schub der Querwände auffingen, ähnlich wie an dem alten Lehmziegelbau in Olympia, der späteren byzantinischen Kirche (Olympia I Tf. 67). Demnach war die Rückwand der Skene hoch und die Quermauern erheblich belastet, die Skene war also sicher mehrgeschossig. Man könnte versucht sein, die seitlichen Fortsätze der Skenenfront (ε^1, ε^3) ebenso als Widerlager gegen den Querschub zu erklären. Aber ihre Enden sind durch rechtwinklig liegende Platten nochmals verstärkt, zu denen sich genaue Gegenstücke in den Paraskenienfronten (ε^2, ε^4) finden, wo jener technische Zweck nicht in Frage kommt. Dörpfeld (D—R Fig. 44) verbindet diese Querriegel hypothetisch zu einer Mauer, die aber so dicht hinter dem anderen Fundament unerklärbar ist, abgesehen von der Unwahrscheinlichkeit, daß gerade nur hier die Fundamente so sauber verschwunden wären. Puchstein (128) vermutete einen Keilsteinbogen darüber, ein „Souterrainwölbung", doch müßten bei der großen Spannung die Bogen bis auf den Sockel heruntergegangen sein und derartiges liegt hier doch außer aller Wahrscheinlichkeit. Somit bleibt nur übrig, daß breite Pfeiler auf den Platten standen, welche oben durch hölzerne Balken verbunden waren (lichte Spannung 4,10 m). Diese können ihrerseits nichts anderes getragen haben als eine im Obergeschoß aufgehende Wand. Durch den so entstehenden Rücksprung, den schon Puchstein (129) erkannte, erhielt das Obergeschoß an den Paraskenienflanken eine Art Galerie von 1,10 m Breite über deren Zweck und Bedeutung wir vorerst nichts wissen. Ihre Rückwand öffnete sich vermutlich mit einer, oder wie die untere Wand (u. S. 84/5) mit zwei Türen. Die Pfeiler ε^1—ε^4 waren seitlich der Mauerzüge offenbar durch hochkante schmale Platten verstärkt, wie eine ähnlich dünne zwischen γ^4—c noch steht, da sonst die Breite der Fundamentplatten bei ε^{1-4} keinen Sinn hätte. Eine gerauhte Einlassung am Südende von ε^1 (t. 10 cm) scheint darauf hinzuweisen, daß die Stirnflächen der Pfeiler auch noch mit Holzbohlen verkleidet waren, was die Erklärung als Lehmziegelbau abermals bestätigen würde. Man wird ferner annehmen dürfen, daß die Lehmwände in sich noch durch Holzbalken fachwerkmäßig versteift waren, da die Dicke des Orthostatensockels mit 48 cm für eine Lehmwand nicht allzu groß ist.

Die erschlossenen oberen Seitengänge der Paraskenien legen eine Frage nahe, die ohnehin durch die Ähnlichkeiten des Grundrisses mit Athen II und Segesta gegeben ist, ob nämlich das Obergeschoß der Skenenfront selbst zurücksprang. Eine Schürfung innerhalb der Kammern II und IV — in III ist wegen des späteren Ganggewölbes Störung — ergab tatsächlich in deren Querachse eine Fundamentschüttung ähnlich der zwischen den Paraskenienecken *E*—*Δ* (u. S. 83). Etwa 20 cm unter dem jetzigen Boden zeigte sich ein lehmiger graugelber Streifen von 80—85 cm Breite, dessen Ränder sich deutlich gegen die gleichmäßig tiefbraune gewachsene Erde abhoben und der mit vielen kleinen und einzelnen größeren Steinen, sowie vereinzelten monochromen Scherben durchlagert war (**Tf. 11**). Hier kann, wie in der Paraskenienflucht, nur eine Holzschwelle aufgelegen haben, da für Lehmziegelwerk ein Steinsockel nötig wäre. Doch ist eine geschlossene Querwand bei der geringen Breite der Räume unglaubhaft. Man wird daher auf dieser Holzschwelle hölzerne Einzelstützen für die zurücktretende Skenenwand des Obergeschosses anzunehmen haben wie in Athen und Segesta. Die Oberbühne hatte

dann ähnlich wie dort eine Tiefe von über 2 m. Man muß fragen, ob sie mit den offenen Galerien der Paraskenienflanken zusammenhing. Das wäre nur möglich, wenn man von den Pfeilern ε^1 und ε^3 Tragbalken nach rückwärts auf die Südmauer führen wollte. Da in dieser jedoch die Querriegel fehlen, die als Gegenpfeiler zu ε^2, ε^4 zu erwarten wären, so mußten Oberbühne wie Galerien jede für sich rechtwinklig in der Linie der Mauerfluchten abgeschlossen sein. Mit den eigentümlichen Umgängen an den Paraskenien steht Eretria I einstweilen allein (vgl. Abschn. 21).

Für das Verständnis des unteren Bühnenraums sind die Verhältnisse zwischen den Paraskenienecken E—Δ von besonderer Wichtigkeit. Sie sind nur bei E noch erkennbar, in der Mitte sind sie durch den Gang zerstört, bei Δ durch Abrutschung unkenntlich geworden. Eine Schürfung bei E (**Tf. 11**) ergab dicht unter der Oberfläche, z. T. verdeckt von dem späteren Pfeilerfundament $\mathbf{P}^1$, eine oben stark zerstörte weiche Porosplatte $\mathbf{p}^1$ und, sie fortsetzend, eine Strosis (Str. **Tf. 12, B**), von gelbem Lehm, mit plattigen größeren und kleineren Steinbrocken dicht durchsetzt, deren Ränder sich wieder deutlich von der tiefdunkelbraunen Färbung der umgebenden Erde abhoben. Die Schichtung, die wir bis $\mathbf{P}^2$ verfolgten und dann wieder mit Erde bedeckten, hat eine Breite bis zu 95 cm, doch war ihr hinterer Rand (Pfeil **Tf. 12, B**) nicht so deutlich zu verfolgen wie der vordere. Ihre Dicke wurde am Nordrand bis zu 30 cm Tiefe festgestellt, wird aber vielleicht größer sein. An ihrem hinteren Rand fand sich 12 cm unterhalb des Pfeilers $\mathbf{P}^2$ eine überstehende Porosplatte von geringerem Umfang ($\mathbf{p}^2$). Diese Schichtung, deren Oberfläche, wie $\mathbf{p}^1$ zeigt (**Tf. 12, B**), ursprünglich nahe bis zur Euthynteriastufe δ^3 (auf **Tf. 12, B** irrtümlich in S^3 retuschiert) emporreichte, kann ihrer Natur nach ähnlich den Schüttungen in den Kammern II und IV weder für Lehm- noch für Steinwerk bestimmt gewesen sein. Sie kann nur eine Holzschwelle getragen haben. Das erweist sich als sicher bei den Ecksteinen δ und δ^3 (auf **Tf. 12, B** irrtümlich $\mathbf{S}^3$), auf welchen sich rechtwinklige Eintiefungen von 8 : 30 : 50 cm finden. Über diesen sind bei Fossum (AJA VII Tf. 11) die damals noch erhaltenen Wand-Enden in 80 cm Länge schwarz, also aufgehend, eingezeichnet (auf **Tf. 11** einpunktiert). Die Einschnitte trugen also nicht etwa aufgehende Holzanten, ebensowenig kann ein Steinpfeiler von nur 30 cm Dicke an diesen ausgesetzten Ecken vorgeschuht gewesen sein, da das Einsenken von Quadern gegen alle technische Gewohnheit wäre. Waren mithin die von Fossum gesehenen Wandenden je aus einem Block, so lagen die Einschnitte in der Euthynteria unter ihnen und es konnte nur von der Seite her etwas eingestoßen gewesen sein, also die Enden von Holzbalken. Da allerdings eine Dicke von 8 cm gering erscheint, so werden die Leeren sich nach aufwärts in den Pfeilern fortgesetzt haben. Die Lagerbreite von 50 cm führt darauf, daß zwei Balken in dem Durchschnittsmaß von 24—25 cm Breite und Höhe hier nebeneinander lagen, was sich unten aus anderen Erwägungen als wahrscheinlich bestätigen wird. — Weiterhin werden wir die Platten $\mathbf{p}^1$ und $\mathbf{p}^2$ als Auflager für die Köpfe von Querbalken anzusehen haben. Gegenüber an der Bühnenrückwand ruhte ein Längsbalken auf dem vorspringenden Teil der Euthynteria auf, dessen Anstoß an dem Türpfeilerblock **c** noch zu erkennen ist, da die Glättung an dessen unterstem, ehemals nicht sichtbarem Teil nicht wohl anders erklärt werden kann (**Tf. 12, C, c**). Endlich war an dem hinteren Ende der Westwand bei γ^4 ein Balken- oder Bohlenende in gleicher Weise eingestoßen wie bei δ und δ^3. Aus diesen Anzeichen gewinnen wir die

Vorstellung, daß ein Holzrost den ganzen Bühnenboden bedeckte, auf welchem der Bretterboden der Bühne lag. Die Höhe dieses Bodens wird sich aus den Verhältnissen bei dem Türpfeilerblock **c** ergeben (vgl. u.).

Drei große ungefähr gleichbreite Türen liegen in der Skenenwand, die äußeren ganz in die Ecken gerückt. Sie sind beim Umbau mit langen Schwellen aus Poros gefüllt worden, wobei man in den äußeren Türen ältere Halbsäulen mit Pfeileransatz (**Tf. 12, A**), bei der mittleren zwei rechteckige Porosbalken wiederbenutzt hat. Daneben und etwas tiefer sind noch Reste der ursprünglichen Türen erhalten, gutgeglättete würfelförmige Blöcke aus bläulichem Marmor, welche die Leibungspfeiler trugen. Da das edlere Material hier fast unsichtbar war, so sind entweder auch die Leibungspfeiler selbst, vielleicht samt dem Türsturz, aus Marmor gewesen oder man verwendete den Marmor nur der größeren Härte wegen, um die riesigen hölzernen Türpfosten sicher aufzustellen ähnlich wie in den „Mastschuhen" (u. S. 90). (Eine von Fossum (VII 259) in der Westtür noch gesehene Parastas aus Poros kann nach dem Material nur zur jüngeren Tür gehört haben). In Kammer IV liegt an der Westleibung der Marmorblock noch im alten Verband (**Tf. 12, C, c**) und ist unter den anstoßenden Kalksteinorthostaten **d** untergeklinkt; an der Ostleibung ist nur noch diese Ausklinkung vorhanden; bei der Mitteltür sind beide Marmorblöcke zwar erhalten aber durch Bodensenkung gewichen; in der Tür von II ist westlich die Ausklinkung sichtbar, östlich dagegen ein Marmorblock anderer Art bei Anbringung der Porosschwelle neu verlegt worden. Als Türbreiten im Lichten ergeben sich danach: in Kammer IV 3,36 m, in III 3,33, in II 3,28 m. Die Höhe der Türöffnungen kann danach, ein gedrücktes Verhältnis angenommen, nicht weniger als $4^1/_2$ bis 5 m betragen haben.

Die Flankenwände der Paraskenien waren nicht durch Mauern geschlossen, sondern durch zwei leider verschwundene Pfeiler geteilt. Diese gibt der erste Plan von Fossum (VII Tf. 11; in unserer **Tf. 11** einschraffiert bei δ^1, δ^2) richtig an, während das Schema in AJA X, Tf. 19 willkürlich den ganzen Zwischenraum offen läßt, dasjenige in XI, Tf. 1 ihn völlig schließt, worüber sich schon Puchstein wunderte. In den Zwischenräumen zwischen den Pfeilern sind im Fundament rechteckige Einlässe von 1,60 m Breite, 3 cm Tiefe eingeschnitten, die sich nach hinten öffnen und bei γ^3 hinten eine abgetreppte Verbreiterung haben; nur in dem hinteren Zwischenraum des Westparaskenions (δ^2—γ^4) fehlen sie[1]). In diese Leeren waren die hölzernen Türschwellen versenkt, die den Auftritt zum Holzfußboden des Bühnenraums herstellten und oben die Türzapfen trugen, deren Stellen sich bei γ^3 im Grundriß als Erbreiterungen abzuzeichnen scheinen. Die Leibungen waren hier sicher aus Holz. Daß man sich bei dem Zwischenraum δ^2—γ^4 das Einlassen der Schwelle sparte, weist nicht notwendig auf einen anderen Verschluß, etwa durch ein geschlossenes Wandstück hin, wodurch eine sonderbare Asymmetrie entstände.

Die Höhenverhältnisse des Bühnenbodens sind infolge starker Bodensenkungen nur bei IV (West) sicher erkennbar (**Tf. 12, C**). Die jüngere Porosschwelle **b** steht 15 cm über den alten Leibungsblock **c** empor; auf ihrer Oberfläche lag also der Boden später,

---

[1]) Der Pfeiler δ^1 kommt auf **Tf. 11**, nach Fossums Plan einpunktiert, etwas über die Leere γ^4 zu stehen, jedoch mit δ^2 verglichen um ebensoviel zu nahe an die Rückwand. Er ist also nur zufällig verschoben gewesen.

nachdem der unterirdische Gang hergestellt (AJA VII 261 Fig. 4) und die großen Pfeilerfundamente P^1 fg. verlegt waren, deren Höhenverhältnis zur Fundamentstufe des alten Baues auch auf **Tf. 12, B** sichtbar ist. Der Marmorblock **c** ist seinerseits etwa 10 cm in das Fundament **a** eingesenkt, steht aber noch 20 cm über dessen Oberkante empor (**Tf. 12, C**). Nimmt man als das natürlichste an, daß die Oberkante des Leibungsblockes der Oberfläche der älteren Türschwelle entspricht, und daß diese mit dem Holzfußboden gleich lag, so ergibt sich dessen Dicke zu 20 cm über der Euthynteria. Auf das gleiche kommt man am vorderen Abschluß des Bühnenraums, wo wir aus dem Einstoß an den Paraskenienecken auf zwei gekoppelte Balken von etwa 25 cm im Quadrat schließen mußten (o. S. 83). Da ihre Einsenkung unter die Euthynteria-Oberfläche mit 8 cm abzuziehen, hingegen 2—3 cm für die Dicke des Bretterbelags hinzuzufügen sind, ergeben sich hier abermals etwa 20 cm für die sichtbare Bodendicke. Demnach führte vorn zwischen den Paraskenien eine Stufe von eben dieser Höhe aus der Orchestra auf den Skenenboden hinauf.

Daß der Bühnenraum durch drei riesenbreite hintere und vier seitliche Türen zugänglich war, würde allein schon genügen, um jeden Gedanken an eine erhöhte Bühne, wie sie Dörpfeld (D—R 113) und Puchstein (127) wollten, abzuweisen. Denn solche wären für den „Souterrainraum" (Puchstein) eines Hyposkenions schlechtweg sinnlos. Dazu fordert die Breite der hinteren Schwellen (3,3 m) eine lichte Türhöhe von mindestens 4,3 m, was eine „Bühnen"höhe von etwa 5 m über der Orchestra nach sich zöge. Ließe man mit Dörpfeld vor dieser spielen, so wäre der ganze Bauaufwand unverständlich, wenn aber mit Puchstein oben, so ergäben sich bei der Tiefe von 5,30 m ganz unmögliche Sehverhältnisse für die unteren Sitzreihen. Diese Erwägung bestätigt nochmals die aus der Fundamentschüttung ***E—Δ*** und den Anschlußspuren gewonnene Erkenntnis, daß der Erdgeschoßraum zwischen den Paraskenien der durch einen Holzfußboden um eine Trittstufe über die Orchestra erhöhte Spielplatz war.

Bei der Innenteilung des Erdgeschosses ist auffallend, daß die Kammern nicht durch Türen verbunden sind wie auch in Tyndaris, wo aber ein ungesehener Verkehr durch das Hyposkenion möglich war. Für Eretria ist anzunehmen, daß aus den einzelnen Kammern Türen nach hinten ins Freie führten, die allerdings keine Spuren auf der Euthynteria hinterlassen haben; die Lücke bei ***Ω*** ist später. Aber auch an den Gebäudeflanken, wo nach der Analogie von Segesta Türen zu suchen sind, fehlen die Anzeichen; irgendwie aber muß das Gebäude in jedem Falle von außen zugänglich gewesen sein. Auch über die Stellen der Treppen ins Obergeschoß läßt sich nichts ermitteln, sie waren jedenfalls aus Holz, wahrscheinlich bloß Leitern (vg. Delos Abschn. 15). Ob die Verbreiterung der Euthynteriaplatten an der Südostecke des Gebäudes Bedeutung hat, blieb uns zweifelhaft.

Der Gesamtcharakter der alten Skene von Eretria ist der eines schlichten Nutzbaues in billiger Bauweise. Der einzige Schmuck könnte die Marmorumrahmung der großen Skenentüren gewesen sein. Im übrigen forderte das Lehmziegelfachwerk einen Überzug von Stuck, an welchem man immerhin einige Schmuckbemalung wird denken können. Der Bau ahmt im wesentlichen die jüngere Steinskene II von Athen nach, namentlich in Form und Größe des Skenenraums — nur daß die Paraskenien etwas schmaler sind, 5,10 statt 7,15 m —, ebenso höchst wahrscheinlich in der Gestalt der Bühnenrückwand mit zurücktretender Mittelbühne und einer obersten hintersten Stufe als Theologeion.

Ob dieses mit einem Giebel überdeckt war, ist hier nicht zu erkennen. Erwägt man aber, daß für die Lehmziegelbauweise von alters bis heute das flache Dach typisch ist, so wird man für die Paraskenien sicher eine horizontale Bedachung annehmen und dann auch das Theologeion eher als horizontale oberste Stufe, etwa mit gradliniger Brüstung als hinterem Abschluß, sich vorstellen dürfen. Als neue, aber nicht unerwartete Tatsache ergibt sich in Eretria die Bedeckung des Skenenbodens mit Holzbrettern, wodurch eine Auftrittsstufe von der Orchestra her entsteht. Abweichend von allem Brauch in jüngeren Theatern ist hier die gleiche Breite der drei großen Türen der Skenenwand, an denen die vitruvische Unterscheidung von Regia und Hospitalia jedenfalls architektonisch noch keinen Ausdruck gefunden hatte. Neu ist ferner, daß die Paraskenienflanken sich unten mit je zwei Türen auf die Skene öffnen, und ganz überraschend endlich, daß darüber durch Rücksprung der Wand sich Seitengalerien von etwa 1 m Breite entlang ziehen. Ob und was von diesen Zügen etwa provinzielle Variante ist, was typisch für die klassische Theaterform, ist in Abschn. 21 zu erörtern.

Als Entstehungszeit der alten Skene ist wegen der altertümlichen Technik allgemein mit Dörpfeld „das 5. oder 4. Jh." angenommen worden. Puchstein (126) verglich den Polygonalstil der von Wiegand veröffentlichten Häuser von Dystos (AM 24, 1899, 464 Tf. 6), die aber auch nicht genauer datiert sind. Kuruniotis fand die gleiche Mauertechnik bei dem nahegelegenen Westtor der eretrischen Stadtmauer (Prakt. 63, 1899, 35. Phot. Ath. Inst. Ere. 49—51). Dort sind ganz wie am Theater, aber mit einer Art von technischer Koketterie die oberen Ausgleichsteine in kunstvollsten Zackungen auf die Kalkorthostaten aufgepaßt; auf diesem 1,50 m hohen Steinsockel liegt noch die Lehmziegelmauer bis zu 1,30 m Höhe. Da auch für die Stadtmauer keine unmittelbare Zeitbestimmung vorhanden ist und das Theater leider nicht die geringste datierbare Scherbe geliefert hat — wir fanden nur einige monochrome Splitter —, so bleiben für die genauere Datierung zunächst nur die historischen Verhältnisse der Stadt, die von Geyer übersichtlich zusammengestellt sind (RE Suppl. IV 379 fg.; 437 fg.; F. Geyer Topogr. u. Gesch. v. Euboia I 71 fg. Vgl. Ziebarth JG XII, 9, p. 149; p. 162; Regling ebenda p. 172 fg.). Wichtig sind vor allem die Beziehungen zu Athen. Nachdem Eretria 490 v. C. von den Persern zur Strafe für seine Unterstützung des jonischen Aufstandes zerstört worden war, erholte es sich rasch, sodaß es 480 schon wieder 7 Trieren stellen konnte. Es trat dem delisch-attischen Seebunde gleich bei seiner Gründung bei, fiel aber 446 v. C. gemeinsam mit Chalkis von Athen ab. Von Perikles wieder unterworfen erhielt es 442/41 eine attische Kleruchie, die den Charakter einer Garnison hatte. Es war wie Chalkis eine Untertanengemeinde (ὑπήκοοι, Thuk. 7, 57) und zwar bis 411 v. C., wo ganz Euboia abermals von Athen abfiel; nur die Akropolis von Eretria blieb noch bis 410/9 v. C. in der Hand der Athener. In dem neu entstehenden euböischen Städtebund scheint Eretria eine führende Stellung als Prägeort gehabt zu haben (RE 439, 39). 395/94 treten die euböischen Städte dem Bunde gegen Sparta, sodann dem zweiten attischen Seebunde bei, sind aber 371 wieder Gegner Athens. In Eretria folgen nun heftige innere Parteikämpfe (RE 441, 30 fg.), dann eine Periode thebanischer Herrschaft, eine kurze Tyrannis des Plutarchos, die von den Athenern gebrochen wird und endlich wieder engere Beziehungen zu Athen um 340 (RE 442, 50). Mit der Schlacht von Chäronea wird der makedonische Einfluß vorherrschend, zugleich tritt anscheinend eine gewisse Beruhigung der Zustände ein. In

das ausgehende 4. Jh. wird man aber den Theaterbau wegen seiner primitiven Technik nicht setzen können und die erste Hälfte des Jahrhunderts scheint bei den inneren Wirrsalen und äußeren Wechselfällen nicht eben geeignet. Hingegen war im 5. Jh. die Zeit der athenischen Besetzung zweifellos eine Periode beruhigten Wohlstandes. Es hat eine große innere Wahrscheinlichkeit, daß in dieser Zeit der Hochblüte des attischen Dramas eben die attischen Kleruchen es waren, welche ihre heimische Schauspielkunst in die Provinz mitnahmen und vielleicht darf man aus der billigen Herstellung des Baues sogar schließen, daß sie die Stifter waren. Eine ähnliche Verbreitung der athenischen Theaterkunst infolge politischer Umstände ist auch in Thorikos (S. 12; 14) und Oiniadai (S. 95) erkennbar. Als wahrscheinliche Entstehungszeit der alten Skene dürfen wir somit die Zeit zwischen 441 bis 411 v. C. annehmen.

Eine Bestätigung geben die Versatzmarken an den Randplatten des späteren Orchestrakanals, die auffallend alt aussehen. Heermance (AJA XI, 322, Fig. 2) sucht dem mit der Behauptung auszuweichen, daß Handwerksmarken die Neigung zur Bewahrung älterer Formen hätten, was kaum belegbar sein dürfte, und setzt sie schließlich in die 2. H. d. 4. Jhs., um sie zur Not noch mit der Anlage der vertieften Orchestra in Verbindung bringen zu können. Jedoch ist das N mit kurzer zweiter Hasta eine Form des 5. Jhs., die in Larfelds Listen zum letzten Mal in der Periode 480/445 v. C. vorkommt (Handb. Griech. Epigr. II, 443), nach Wilhelm unter Hinweis auf Kern Inscr. Gr. tab. 17; 18 noch Ende des 5. Jhs. häufig ist. Auch das K mit sehr spitzer und langer Gabel hat älteren Charakter. Nun finden sich die Marken nur auf der einen Hälfte des Orchestrakanals, jedoch nicht in alphabetischer Reihenfolge und zudem untermischt mit unbezeichneten Steinen. Heermance führt das auf Reparatur zurück, wodurch aber die Störung der alphabetischen Folge nicht erklärt wäre. Die Schwierigkeit löst sich vielmehr so, daß die bezeichneten Steine noch von der Einfassung der Orchestra des 5. Jhs. herstammen werden. Da der Dionysosbezirk im wesentlichen eben war — die alte Zugangsstraße zur Westparodos ist in ihrer Höhenlage noch heute erkennbar durch eine Reihe von Weihgeschenkbasen, darunter eine Marmorstufe mit alten Z-Klammern (AJA X Tf. 19, D—D) —, so hat Dörpfeld (114) mit Recht geschlossen, daß das ältere Sitzhaus aus Holz über die Ebene empor gebaut war. Nun ergab sich für Athen (o. S. 71 fg.), daß die Anlage eines steinernen Orchestra- und Abzugskanals der erste Schritt war zu der allmählichen Umwandlung in ein Steintheater, mit der man dort gegen die Mitte des 5. Jhs. beginnt. Nichts wahrscheinlicher also, als daß auch in Eretria in der zweiten Hälfte des 5. Jhs. diese praktisch sehr notwendige Einrichtung auch bei dem Holztheater schon eingeführt wurde. Dann war aber eine Wiederverwendung noch brauchbarer Randsteine bei der Tieferlegung der Orchestra nur natürlich, da deren Durchmesser bei der unveränderten Skenenbreite der gleiche blieb.

II. Das Proskeniontheater (Eretria II).

Der Wunsch nach einem dauerhaften und größeren Sitzhaus veranlaßte die Tieferlegung der Orchestra um $3^1/_2$ m, unter Aufschüttung der Erdmassen für die oberen Teile des Halbrunds. Dies kann erst geschehen sein, nachdem der Typus der erhöhten Bühne seine Herrschaft angetreten hatte. Die Gestalt und die Baugeschichte dieses eigenartigen

Neubaues wird sich im einzelnen erst klären lassen, wenn die früheren Versäumnisse gut gemacht und die ganze Anlage, ehe die Zerstörung noch mehr fortschreitet, steingerecht mit Höhenzahlen, Schnitten usw. aufgenommen und alle Architekturglieder gezeichnet und veröffentlicht sein werden. Wir können nur einige Beobachtungen und Anregungen geben.

Fiechter (5 fg. Abb. 8; 9) glaubte zu erkennen, daß eine ältere jonische Proskenionstellung aus Poros um 300 v. C. der späthellenistischen aus Marmor vorangegangen sei. Er bezieht darauf die Porosstufe, die unter dem Marmorstylobat liegt und setzt die Halbsäulenpfeiler darauf, die in den Türen der alten Skene als Schwellen verbaut sind (vgl. **Tf. 12, A**). Jedoch erwies sich uns durch Freilegung des Ostendes der Porosstufe auf 2 m Länge, daß die für einen Proskenionstylobat erforderliche Euthynteriaglättung entgegen Fiechters Meinung fehlt. Vor allem aber ist auf der Oberseite der Porosschwelle, die am Westende durch Verschwinden einer Marmorplatte jetzt eine Strecke weit freiliegt, die Oberfläche durchweg und gleichmäßig gerauht, sie könnte also Fiechters Proskenionhalbsäulen garnicht getragen haben, jedenfalls nicht unmittelbar. Ferner gehören die beiden Halbsäulenpfeiler in den seitlichen Skenentüren überhaupt nicht zu einem Proskenion, weil das Entscheidende, die Nuten samt den Riegellöchern für die Pinakes fehlen. Statt dessen ist in der ganzen Dicke der Pfeiler ebene Anschlußfläche (**Tf. 12, A**). Die Halbsäulen wie auch die antenartigen Pfeilerstücke in der Mitteltür stammen also vielmehr von einer massiven Quaderwand und gehörten vermutlich (vgl. u. S. 89) ursprünglich nicht zum Theater, sodaß von einem älteren Steinproskenion keinerlei Spuren bleiben. Da nun die Rückwand des Hyposkenions eine sehr sorgfältige Quaderbearbeitung zeigt, die auf wenigstens zeitweilige Sichtbarkeit schließen läßt, so ist Dörpfelds Idee einer beweglichen, nur für die Spielzeit aufgestellten Logeionvorderwand aus Holz nicht von der Hand zu weisen.

Sie wird unterstützt durch eine etwas umständliche Erwägung über den großen gewölbten Mittelgang, der mit der Hyposkenionrückwand wegen des Einbindens der Ecken gleichzeitig ist. Wie Fiechter (6) beobachtet hat, endete er ursprünglich an einer Treppe innerhalb der Kammer III (auf **Tf. 11** ist die Natstelle gestrichelt), wurde aber später in schlechterer Technik bis über die Gebäuderückwand verlängert, wo nun von außerhalb eine Treppe in ihn hinabführt. Ein solcher Aufwand kann nicht gemacht sein nur um für Spielzwecke in den dunklen Hyposkenionraum zu gelangen, da dies auf weit kürzerem Wege von hinter der Skenenfront her hätte erreicht werden können. Die spätere Verlängerung zeigt vielmehr, daß irgend etwas besonderes von außen in den Gang gelangen sollte. Capps (AJA X, 343) dachte an die Pompe der Priester, Choregen, Behörden, Schauspieler und Chöre vor Beginn der Spiele, aber Heermance (XI, 329) wendet mit Recht ein, daß diese würdigen Personen dann vereinzelt aus der engen Tür des Proskenions hätten herausschlüpfen müssen, während gleich daneben die Parodoi den schönsten Einzug gestatteten. Hier wird die Analogie von Tyndaris wichtig (u. Abschn. **11**), wo drei große Durchgänge durch das Erdgeschoß der Skene führen. Dort erklären sie sich aus dem völligen Fehlen der Parodoi, sodaß auch für Eretria mindestens die Frage aufzuwerfen ist, ob ihre abwärtsführenden Parodoi etwa erst später eingetieft sind und das Sitzhaus ursprünglich wie in Tyndaris an die Proskenionflucht anstieß. Der Bauzustand an dem stumpfwinkligen Zusammenstoß der Hyposkenionrückwand mit den Parodosstützmauern

wäre dem durchaus günstig, denn an beiden Knickstellen finden sich durchgehende senkrechte Fugen und beiderseits davon haben die Quadern andere Dicken und Höhenlagen, auch sind auffallenderweise gerade die Knickstellen im Osten garnicht, im Westen unregelmäßig fundamentiert (AJA VII, 263 von K—Θ, Λ—Θ; vgl. Phot. Ath. Inst. Ere. 14). Der Gewölbegang wäre dann ursprünglich der einzige Zugang zur Orchestra gewesen. Will man dies aber nicht annehmen, sondern die Lagenversetzung an den Knickstellen aus abschnittsweiser Herstellung erklären, so wird in jedem Falle der Gang als dritter Zugang zur Orchestra von außerhalb her nur begreifbar, wenn er nicht in das dunkle Hyposkenion, sondern unmittelbar in die Orchestra mündete, d. h. wenn die Logeionwand für gewöhnlich nicht da war, wie dies für die Holzbühnen von Tyndaris und Segesta mit Bestimmtheit zu erschließen ist (u. Abschn. **10**; **11**). Der Gewölbebogen von 2 m Breite bot dann für lyrische Chöre, musikalische, rhetorische und ähnliche Aufführungen einen wirksamen Austritt und konnte auch beim Gedränge der Volksversammlungen als dritte Pforte nützlich sein. Auch die gute Bearbeitung der Hyposkenionrückwand findet durch die Entfernbarkeit der Holzbühne ihre Aufklärung (vgl. auch über Priene Abschn. **21**). Endlich wird Fiechters unbequeme Annahme überflüssig, daß ein sehr solides Porosproskenion „aus Prunksucht" durch ein marmornes ersetzt sein müsse. Daß diese bewegliche Bühnenvorderwand schon die Form des Halbsäulenproskenions gehabt habe, wird durch den Zustand der Porosschwelle nicht angezeigt. Vielmehr entspricht die gleichmäßige Rauhung ihrer Oberfläche, soweit wir sie sahen, durchaus der älteren Schwelle in Segesta, sodaß wir auch hier eine glatte Rahmenwand anzunehmen haben (vgl. Abschn. 10).

An beiden Enden des Hyposkenions hat Puchstein (97) mit guten Gründen kleine Zimmer angenommen, wie sie auf Fossums Plan (AJA VII Tf. 11, H—N, H—W. Vgl. Fiechter 5, Ab. 7) angedeutet, aber später fallengelassen sind. Leider war ohne Säuberungsarbeit und steingerechte Aufnahme der Wände kein abschließendes Urteil über die fraglichen Quermauern zu gewinnen. Doch erscheinen auch uns paraskenienartige schmale Vorsprünge zur Zeit der Porosschwelle und des Holzlogeions wahrscheinlich, ja nötig. Zur Zeit des Marmorproskenions sind dann an dessen Außenecken Marmorwände bis zu den Parodosenden hin angelegt und die so entstehenden Gänge nahe beim Parodoseingang durch Türen zugänglich gemacht worden. Die Decken dieser Gänge bildeten horizontale Zugänge zur Proskeniondecke, die dieselbe Bedeutung haben wie die Rampen in Epidauros und Sikyon (u. Abschn. **14**; **16**). An ihre Rückwand und zwar an den Knick der Mauer bei E (AJA XI Tf. 1, S. 328) gehört das von Fossum (VII 265) genannte jonische Gesims mit stumpfem Winkel. Man könnte versucht sein, unter ihm die jonischen Halbsäulen anzusetzen, die als Türschwellen der jüngeren Skene verbaut sind (S. 84; 88; 90). Da sie aber dort schon nötig waren, als bei der Erbauung des Gewölbeganges der Fußboden erhöht wurde (o. S. 84), d. h. gleich bei Anlage der vertieften Orchestra und der neuen Skene, so stammen sie wohl überhaupt nicht vom Theater, es sei denn, daß sie hier ein später Ersatz anderer etwa hölzerner Schwellen wären, was unwahrscheinlich ist. Man wird also die Wände hinter den „horizontalen Rampenwegen" bis auf weiteres glatt denken müssen. Hinter ihnen lag ein gedeckter Raum, wie die in die unteren Gänge gefallenen Dachziegel beweisen.

Von dem Aufbau der scaenae frons läßt sich vorerst nicht sagen, ob er glatt war oder ein rückspringendes Obergeschoß hatte. Der Raum hinter ihr, der durch die großen

Pfeiler P^1 fg. begrenzt wird, bildete mit dem Bühnenraum der alten Skene eine Einheit. Doch schneiden die alten Paraskenienecken so eigentümlich in den vorderen Skenensaal ein, daß sich nur schwer ein Bild über Aufbau und Bedachung dieses Doppelraums gewinnen läßt, da bei der absonderlichen Zusammenbauung alter und neuer Teile alle Analogien versagen. In der Wand der alten Skene wurden die schweren alten doppelflügeligen Türen durch ein dreiteiliges System auf den neuen Porosschwellen ersetzt. Im mittleren Drittel einer jeden Schwelle stand eine feste Holzwand in einer Rille von 3 cm Breite und 3 cm Tiefe, in den äußeren Dritteln ist für einflügelige Türen eine rechteckige Anschlagrille mit Drehzapfenlöchern in den äußeren Ecken ausgeschnitten.

Eine vielumstrittene Frage sind endlich die leider längst verschwundenen und unzulänglich veröffentlichten Marmorgeleise in der Mitte der Skene (AJA 1898, 188 Fig. 1; 2; Tf. 3—5. Auch sichtbar Phot. Ath. Jnst. Ere. 1, ferner 4 = **Tf. 12 A**), für die mir immerhin eine Lösung möglich scheint. Erhalten waren sie von der Türschwelle der Kammer III an, nur wenig tiefer liegend als deren Oberfläche, bis zu den Pfeilerfundamenten **P**, doch erscheint ihre Fortsetzung auf die Proskeniondecke selbstverständlich. Mit einem Ekkyklema des 5. Jhs. können sie schon wegen ihrer hohen Lage (a. O. Fg. 2) nichts zu tun haben. Für die leichten Theaterwagen der Medea u. ä. (Dörpfeld AM, 1903, 396) wäre eine so mühsame Vorrichtung unverständlich. Vielmehr muß etwas sehr Schweres darauf gerollt worden sein, das zudem nur in der einen Richtung bewegt zu werden brauchte, im übrigen aber an die Hinterwand des Saales aus dem Wege geschoben wurde. Dies kann nur die Exostra gewesen sein, der hinausschiebbare Balkon, der als Göttersprechplatz der hellenistischen Zeit überliefert ist und in etwas anderer Form sich auch in Tyndaris erschließt (Abschn. 11, wo die Belege). In Eretria muß dieses Rollgestell, damit es überhaupt Sinn hat, so weit vorschiebbar gewesen sein, daß der Gott wirklich in der Luft zu stehen schien, d. h. erheblich, vielleicht 1—$1^1/_2$ m frei vor das Geison des Proskenions vorragend. Das erforderte einen mit Gegengewicht belasteten hinteren Teil, der ohnehin mindestens die Tiefe der Proskeniondecke, also über $2^1/_2$ m Länge haben mußte. Für diese schwere Rollmaschine von ungefähr 4 m Länge finden die Marmorgeleise ihre ausreichende Erklärung. Es versteht sich, daß diese Art des Theologeion nur dann in Frage kam, wenn Stücke des 5. Jhs. in Anpassung der späthellenistischen Bühnenform an die Bedürfnisse des Chordramas unten in der Orchestra gespielt wurden.

Schwieriger ist die Erklärung der rechteckigen Steinsetzungen **M**, $\mathbf{M^1}$ (**Tf. 11**; **Tf. 13** l. o.), deren Langseiten den Parodoswänden parallel, also in stumpfem Winkel zur Bühne liegen. Je zwei hohe Porosplatten umschließen auf drei Seiten einen in der Tiefe liegenden Marmorblock, in dem ein quadratisches Einlaßloch von 29 cm Seitenlänge bei 12 cm Tiefe ist. Im Theater von Elis sind die gleichen Plattenwände, nur ohne Bodenlöcher, von Walter als Aufstellvorrichtung für Masten gedeutet worden (Oe. Jh. 1915, Beibl. 74), was durch die Fußlöcher in Eretria glänzend bestätigt wird. Ein drittes Mal findet sich die Sache in Megalopolis, wo auch die Lager der Querriegel für die Befestigung der Masten noch erkennbar sind (u. S. 107 und **Tf. 13** r. o.). Das Offenlassen der vierten Seite hat wohl den Zweck, die Masten bei Nichtgebrauch umzulegen. Wenn dies somit als ein häufiges Zubehör der hellenistischen Bühne erscheint, so ist doch der Zweck der Masten schwer zu ergründen. Unmöglich schon wegen der Lage ist Frickenhaus' (94) Erklärung als Periakten. Auch die Walters als Träger von Sonnensegeln be-

friedigt nicht, denn wen und wie sollten diese gegen die Sonne schützen? Da die Verbindungslinie der Masten in Eretria und Elis über die Mitte des Obergeschosses hinläuft, so muß nach einer Mechane in großer Höhe gesucht werden. Möglicherweise war ein Seil gespannt, an welchem schwebende Gestalten, d. h. Puppen über das Dach hingezogen wurden. Man könnte dann in Eretria die einzeln liegenden Fundamentplatten M^2, M^3 vielleicht für Zwischenstützen in Anspruch nehmen.

Der unterirdische Gang aus dem Hyposkenion in die Orchestramitte hat, anders als in Segesta und Sikyon (Abschn. 10; 16), niemals mit Wasserabfluß etwas zu tun gehabt, sondern ist schon gleichzeitig mit der Logeionholzwand als „charonische Stiege" angelegt worden. Denn der Rand seines Einstiegschachtes im Hyposkenion, in welchem sehr hübsch eine Holzleiter in Stein nachgeahmt ist, liegt auf gleicher Höhe mit dem der älteren Porosschwelle, also eine Stufe tiefer als das Marmorproskenion (AJA VII Tf. 11. Fiechter 5. Phot. Ath. Inst. Ere. 48). Wegen des großen Mitteldurchgangs ist der Einstieg seitlich davon angeordnet und der Gang schräg gelegt.

Für die Zeitbestimmung des vertieften Theaters hat Fiechter (7) auf die große Technitenінschrift von 294/87 v. C. (JG XII 9, 207) hingewiesen, die ein Aufblühen der dramatischen Kunst in Euböa bezeugt, und da seit Beginn der makedonischen Zeit auch beruhigte politische Verhältnisse herrschen (S. 86), so kann man mangels anderer Anhaltspunkte den Neubau wohl um rund 300 v. C. ansetzen. Das Marmorproskenion wird dann in späthellenistische Zeit herabzusetzen sein.

7. Oiniadai.

Taf. 14—16.

Von Powell 1900 ausgegraben und im Amer. Journal of Archaeol., 2. Series, VIII 1904, 174 fg. veröffentlicht. Das Theater ist merkwürdigerweise von keinem der neueren Theaterforscher auch nur genannt worden, außer bei Flickinger, Greek Theater[3] 61, wo Fig. 25 eine hübsche Ansicht des Sitzhauses und der baumbestandenen Orchestra gibt, in welcher wir am 1. Juli 23 nächtigten. Unsere Untersuchung ergab nicht nur wesentliche Berichtigungen und Ergänzungen von Powells Aufnahmen, sondern auch eine Wiederherstellung und Neudatierung des Ganzen. Seit der Ausgrabung sind leider viele Steine verschwunden, besonders der ganze Kalksteinstylobat des Proskenions, mit Ausnahme einer Platte am Ostende und einer jetzt verschobenen im Westen; doch war noch seine Fundamentschüttung aus kleinen Steinen erkennbar. Die aus weichem Poros bestehenden Gebälke und Pfeiler des Proskenions verwittern so stark, daß z. B. der Zahnschnitt vielfach wie ein Pfeifenornament aussieht.

Wir konnten zunächst Powells unglaubhafte Ergänzung der Proskenionfront (P. 192 Fig. 25) richtigstellen. P. hat nur den einen Pfeilertypus mit zwei angelegten, ungleich dicken Halbsäulen erkannt (Fig. 26, **Tf. 14, 3**) und diesen unorganisch auf die ganze Länge des Proskenions wiederholt, wozu die von höchstens zwei Exemplaren stammenden Bruchstücke durchaus nicht zwingen (3 Stücke liegen am Ostende des Proskenions, H. 53; 30; 10 cm. — Zwei aneinanderpassende vor der Mitte, H. 67; unten Standfläche und Basisprofil von 6,5 cm Höhe. — Eins im Innern, H. 40 cm). Weitere Typen sind eine Viertelsäule zwischen Rechteckstücken (**Tf. 14, 4,** Dm. 25 cm. Zwei Bruchstücke am Ostende, H. 55; 43 cm) und eine Halbsäule vor glattem Pfeiler (**Tf. 14, 2.** Ein Stück, H. 41, Dm. 22 cm, vor dem westlichen Innenpfeiler). Es ist klar, daß der Halb-

säulentypus die Front zu füllen hat, die Viertelssäule den Übergang zu den vorgekröpften Flügeln bildet, und der doppelfrontige Pfeiler an die inneren Ecken dieser paraskenienartigen Vorsprünge gehört (**Tf. 14, 1**), wobei seine stärkere Halbsäule (Dm. 25 cm) der Dicke der Viertelsäule entspricht. Diese Anordnung des Doppelpfeilers bestätigt sich dadurch, daß er nach hinten einfach rechteckig, nach der Seite aber mit einem Antenglied endigt, in das hinten der Pinax eingreift. Die auffällige größere Säulendicke an den Kurzseiten hat jedenfalls optische Gründe.

Die Axweite der Stützen ergibt sich aus den Einschnitten für die Pinakes (Tf. **14**, oben und Fg. **1**; Pow. Fig. 25), die 1,25 m lang sind, mit Zwischenräumen von 0,25 m für die Pfeiler. Im letzten westlichen Zwischenraum fehlt der Einschnitt, sei es, daß hier der Pinax ausnahmsweise nicht eingefalzt oder daß, wie P. meint, diese Strecke massiv geschlossen war. Der Einschnitt an der Rückseite des letzten Schwellensteines im Westen (P. 192) ist offenbar bedeutungslos. Die Front der „Paraskenien" hatte vier Stützen, von denen wir mit P. die an den Außenecken stehenden als Flachpfeiler annehmen. Da diese nicht wesentlich breiter gewesen sein können als die Halbsäulen (22—25 cm), so muß, da die Stirn der Außenmauer 56 cm breit ist, ein neutrales Stück der Mauerstirn nach außen übergestanden haben (**Tf. 15**).

An dem mittleren Proskenionteil fehlten die mittleren Stylobatplatten bereits bei der Ausgrabung (**Tf. 14** oben nach Powell). Powell (191) errechnet 10 Pinakes zu 1,25 m und eine Mittelöffnung von 2 m, macht jedoch einen Rechenfehler, indem er zwischen 10 Einschnitten 8 Zwischenräume ansetzt statt 9. Auch legt er sehr umständlich die Gesamtlänge der hinteren Schwelle mit 17,55 m zu Grunde, statt gleich die lichte Weite zwischen den inneren Proskenienenden zu nehmen, die er S. 190 mit 16,45 m angibt, während sie nach seiner Berechnung S. 191 beträgt: 17,55 — (0,62 + 0,43 m als beiderseitiger Überstand) = 16,50 m. Dieser Länge entsprechen 11 Pinakeseinschnitte zu 1,25 m und 10 Pfeilerbreiten zu 0,25 = 16,25 m. Der Rest von 0,25 — falls er nicht auf technischen Ungleichmäßigkeiten oder ungenauer Messung beruht — ist dem Mittelzwischenraum zuzuweisen, den wir demnach als etwas breitere Tür (1,50 m) denken dürfen. Seitentüren waren nicht vorhanden nach Ausweis der erhaltenen Pinakesrillen. Die Gesamtfront hatte also 11 mittlere und je 3 Paraskenienjoche, zusammen 17.

Die Pinakes waren in die hinten offenen, 2,3 cm tiefen Ausschnitte am Hinterrand der Stylobatschwelle eingesetzt wie in Oropos und waren in der jeweils äußeren Ecke mit einem Stift befestigt (**Tf. 14, 1** und o.). Doch konnten sie nicht etwa türartig drehbar sein, wie P. (192) richtig bemerkt, da die Einsatzrille des innersten Pinax des östlichen Paraskenions von der dahinter liegenden Stylobatplatte um 21 cm überschnitten wird. Doch braucht deshalb nicht mit P. bezweifelt zu werden, daß sie herausnehmbar waren. — An dem Doppelsäulenpfeiler **Tf. 14, 3** fand sich ein stark verwitterter Rest der Basis (**Tf. 14, 5**), die mit ihrem einen Wulst (H. 6,5 cm) etwas schwach erscheint. Doch ist nicht wahrscheinlich, daß ein Trochilos und ein weiterer Torus etwa aus härterem Stein daruntergelegt waren wie in Epidauros. Die Kanneluren sind so verwittert, daß P. sie scharfkantig zeichnete, sie waren aber sicher ionisch nach Ausweis der Basis und des Gebälkes. Für die verlorenen Kapitelle haben wir den Typus von Epidauros benutzt (**Tf. 15**).

Das Gebälk, aus feinem warmgelblichem Poros wie die Säulen, hatte keinen Stucküberzug, was der Inschriftblock erweist, an welchem auch die scharfen, durch feine Überleitungsglieder verbundenen Profile vortrefflich erhalten sind (**Tf. 14, 10—12; 46, a**).

Es fanden sich: 1) Stück mit Inschrift *τὴ]ν ὀρχήστ[ραν*, **Tf. 14, 12; 46, a.** Pow. Fg. 27. In der Westparodos, in 2 Stücken; L. noch 1,40 m, ehemals 1,50. — 2) Eckblock, **Tf. 14, 10** Seiten-, **11** Vorder-, Unteransicht. Nördlich von der Ostparodos, in 2 Stücken; L. 1,60 m. Dieser Block hat Profil auch auf der linken Kurzseite, und da auch der Einsprung für das Auflagern des Abakus links doppelt so breit ist wie sonst (21 cm statt 10,5), so gehört er auf den Eckpfeiler des Ostparaskenions. P. sah auf der Vorderseite, 1,10 m vom linken Rand, ein N. Da der Inschriftblock 1 der Fundlage nach gegen das Westende hin gehört, lief also der Text über die ganze Front. — 3) Langbalken. Im Westparaskenion; L. noch 0,76. — 4) Im Skenenhaus beim ersten Stützpfeiler von West; L. 1,50. — 5) Ebenda beim 3. Pfeiler, in 4 Stücken; L. 1,50. — 6) Ebenda; L. noch 0,90.

Bei 1 und 2 sind an der Hinterseite oben die Leeren für die nach hinten laufenden Deckenbalken erhalten (16:16:16 cm). Die Seitenwände der Löcher weichen nach einwärts auseinander, sind also für schwalbenschwanzförmige Balkenköpfe bestimmt, die das Herausgleiten bei Durchbiegung des Balkens verhindern. Irrig dagegen ist Powells Behauptung (177), daß die unteren, tatsächlich horizontalen Lagerflächen der Leeren nach innen Gefälle hätten, also für schräg ansteigende Balken gemacht seien; damit fällt auch P.'s Schlußfolgerung, die Proskeniendecke könne, weil schräg, nicht Spielort gewesen sein. Übersehen hat Powell, daß die im übrigen horizontale Oberseite der Architrave gegen den vorderen Rand hin für den Wasserablauf leicht abgeschrägt ist (**Tf. 14, 10**). Unter dem Architrav ist ein zwischen die Abakoi herabgehendes Hängestück (**Tf. 14, 10—12**), an dessen Hinterseite der Pinax anlag, wie der Vergleich mit den Maßen des Stylobats ergibt. Auf der Vorderseite (**Tf. 14, 11** oben; darunter die Unteransicht) ist ein feines Profil, das sich abwärts als erhöhter Spiegel fortsetzt (bei Pow. Ab. 27 fehlend), sodaß die Wirkung eines Türaufsatzes entsteht. Der Pinax ist danach als schreinermäßiges Rahmenwerk zu denken, ähnlich wie es auf dem gemauerten Pinax in Priene aufgemalt ist (Wiegand Priene Ab. 257. v. Gerkan Tf. 26. Bieber Ab. 33).

Das Skenengebäude (**Tf. 14** o.) hat zwei seitliche, hinten kürzere Kammern, die ungleich breit (Ost 2,39 m; West 2,74 m) und von geringerer Mauerstärke als der Hauptraum sind, aber mit ihm gleichzeitig (irreleitende Aufnahme bei Powell Tf. 8; vgl. aber P. 198 und unten S. 95). Unregelmäßig ist ferner, daß die Mittelachse des Gebäudes gegen die des Koilon um ein geringes (etwa 17,5 cm) nach Westen verschoben ist, was auch in der Lage der hinteren Ausgangstür zum Ausdruck kommt (P. 198). Innere Verbindungstüren sind bei der großen Zerstörung nicht mehr erkennbar.

Der Mittelraum wird durch 4 Pfeiler geteilt, deren Fundamentplatten nach P.'s Angabe (197) und in seinem Plan Tf. 8 um 2,70 m hinter der Proskenienfront zurückliegen. Nach unserer Messung liegt jedoch die Vorderkante der beiden äußeren Pfeiler 5,80 m vor der Rückwand des Saals, somit 3,70 m hinter dem Proskenionvorderrand, welch letzteres Maß wir aber wegen der Zerstörung nicht direkt genommen haben. Vorbehaltlich einer Nachprüfung möchten wir die Differenz auf ein Versehen Powells (2,7 statt 3,7 m) zurückführen. An der östlichen Platte (0,72:1,12 m) ist mit leichtem Anlauf eine um 2 cm erhöhte Standfläche von 45:52 cm angearbeitet, auf welche zwei jetzt daneben liegende rechteckige Pfeilerblöcke aus Kalkstein genau aufpassen (Querschnitt 43:49 cm; Höhe 90 und 93 cm). Das von uns nicht mehr gesehene Säulenfragment, das P. 197 daraufsetzen will, wäre viel zu schwach dafür (Dm. 0,365). Bekrönt werden diese vierseitigen Pfeiler durch die von P. (Fig. 28), wie begreiflich, noch nicht verstandenen Konsolsteine, von denen zwei sich ergänzende Stücke mit doppelter Ausladung bei der östlichen Fundament-

platte liegen (**Tf. 14, 8**; **9.** Dicke 42 cm; Br. unten 51, oben 81). Ein dritter, aber halber Konsolstein mit einseitiger Kehlung (**Tf. 14, 7**; Br. unten 40,5, oben 55,5 cm) kann nur entsprechend der Flucht der Pfeiler in der östlichen Seitenwand gesessen haben. Auf diesen Konsolen lagen die Langbalken, welche die hölzernen Deckenbalken von dem Proskenionarchitrav her aufnahmen. Danach berechnet sich die Deckenhöhe des Proskenions: Anlauf des Fundamentblocks 2 cm; Pfeiler (90 + 93) = 183; Konsolstein 32; Höhe des Langbalkens anzunehmen zu $1^1/_2$ Fuß = 48 cm (weil darin Einlaßlöcher für die Querbalken zu 16 cm Höhe nötig); zusammen 2,65 m. Unsicher ist dabei nur die Höhe des Langbalkens, die vielleicht auch zu 1 Fuß, also 16 cm niedriger angesetzt werden kann. Jedoch stimmt die Gegenberechnung an der Proskenionfront, wenn wir die Höhe der Säulen zu 8 unteren Durchmessern (etwa 28 cm an der Basis) annehmen = 2,24 m; dazu 41 cm Gebälkhöhe, ergibt 2,65 m. Das Verhältnis des lichten Raumes der Pinakes ist dann 1,25 m Breite zu 2,24 m Höhe, also wie 1 : 1,78. Oiniadai reiht sich damit der Reihe der breiter gelagerten Proskeniontypen an: Priene (1 : 1,37), Pleuron (1 : 1,6), Assos, Oropos (1 : 1,9; vgl. Allen, Problems of the Prosk. S. 200, in Univ. California Publ. vol. 7, 1923).

Ein weiterer Doppelkonsolstein beim östlichen Pfeilerfundament (**Tf. 14, 6**) mit etwas steilerer Kehlung hat so erheblich größere Abmessungen (H. 41,5; Dicke 50 cm; Breite unten 71, oben 110), daß er nicht auf die unteren Pfeiler gehören kann. Als einziger Platz ergibt sich das Obergeschoß und es ist klar, daß er hier den Abschluß an den oberen Ecken der Thyromata bildete (**Tf. 15**), nach Art der reicher geschweiften Konsolsteine von Oropos und Priene. Daß das schwerere Konsolglied im Obergeschoß saß, erklärt sich sowohl aus seiner Aufgabe als Eckumrahmung der Thyromaöffnung, wie aus dem Gesamtverhältnis von Ober- und Untergeschoß. Der erhaltene Konsolstein hat auf der Oberseite am einen Ende eine 2 cm tiefe Lagerspur von 21 cm Länge, offensichtlich für einen Holz-, nicht Steinbalken. Nach Maßgabe der Pfeiler des Untergeschosses ergeben sich dann oben fünf Thyromata, von denen das mittlere um 30 cm breiter war, da unten die Pfeiler in der Mitte 4,30 m, im übrigen rund 4 m Zwischenraum haben. Während die Trennungspfeiler zwischen den Thyromata nur eine Breite von 71 cm haben (gleich der Oberseite der unteren Konsolen), sind die abschließenden äußeren Wandstücke gleich der Dicke der Quermauer des Untergeschosses, verstärkt um den Vorsprung des Konsols (1,00 + 0,20 = 1,20 m). Die lichte Weite der Thyromata berechnet sich danach auf rund 3,30 m, die des mittleren auf 3,60 m. Ihre Höhe haben wir nach Analogie der Ergänzungen von Priene ungefähr gleich der Breite genommen. Für die Teilung des Raumes hinter diesen Öffnungen gibt der Grundriß keinen Anhalt, sie wird samt den Innentreppen aus Holz gewesen sein. Außentreppen werden wir nach Analogie von Priene von hinten auf die überstehenden Flügelteile des Proskenions heraufzuführen haben, auch diese wohl aus Holz. Das Dach war mit Ziegeln gedeckt, von denen sich viele Bruchstücke aus feinem gelben Ton nach dem gewöhnlichen System der Flachziegel mit halbzylindrischen Deckziegeln fanden.

Der Aufriß **Tf. 15** zeigt die gefälligen Proportionen dieses feinen hellenistischen Baus. Die perspektivische Ansicht **Tf. 16** gibt dazu die entzückende Lage des Theaters mit Blick auf die Acheloosebene, das Meer, die bergigen Echinadeninseln Doliche (jetzt mit dem Land verbunden) und Oxia. Rechts in der Ferne der bedeutende Umriß des Ainosberges auf Kephallenia. Auf der Bühne erscheinen der Bramarbas und der Parasit

nebst Gefolge, vor den Pfeilern die sitzenden Theaterrichter[1]), alles nach dem pompejanischen Wandgemälde Bieber Nr. 36, das für die Verwendung des Innenraumes der Thyromata als Spielort ein entscheidender Beweis ist. Durch dieses Bild wird auch die erhöhte Stufe innerhalb der Thyromata gesichert, die in Ephesos (Forschungen in E. II 19) an den äußeren Thyromata tatsächlich erhalten ist. Hintergrundsdekorationen ließen wir in dem Wiederherstellungsversuch fort, um hier nicht über das unmittelbar Wißbare hinauszugehen. —

Diese Gestalt des Bühnengebäudes von Oiniadai ist jedoch keineswegs die älteste. Der Grundriß lehrt ohne weiteres, daß die ganze Proskenionarchitektur nachträglich vorgesetzt ist. Die dicken Innenmauern stoßen ohne jedes Achsenverhältnis von hinten mitten an die Pinakes an, sodaß diese hier nur von vorn eingesetzt werden konnten (**Tf. 14, 1**). Denn die Mauerenden waren nicht etwa später beseitigt, da ihre Steinmassen sich bei der Ausgrabung über die Proskenionschwelle hingestürzt fanden (P. 198 und Tf. 8). Ferner steht an den äußeren Paraskenienecken die Pfeilerbreite von etwa 25 cm in keinem Verhältnis zu der Dicke der Mauerstirnen (56 cm), sodaß wie S. 92 gezeigt ein neutrales Mauerstück außen überstehen blieb. Endlich ist der derbe Polygonalstil der Mauern in keinem Einklang mit der feingliedrigen Proskenionarchitektur. Der ältere Baustil ist auch erkennbar an der 2,5 cm dicken Schicht eines provinziellen, recht groben Wandstucks aus Meersand und kleinen Meerkieseln, von dem sich Reste an beiden Seiten der Innenmauer des westlichen Paraskenions erhalten haben.

Von der älteren Innenteilung der Skene rühren zwei einbindende Fundamentstücke her, die 20 cm hinter der Flucht der viereckigen Pfeilerfundamente und dünner als diese aus den Querwänden hervorstehen. Diese Maueransätze stammen offenbar von der ursprünglichen Bühnenrückwand. Der ältere Grundriß gleicht dann in seiner Idee ganz dem von Athen II und Eretria I: ein nach vorn offener, von Paraskenien eingefaßter, hinten durch eine Wand mit Türen begrenzter Bühnenraum von 20 m lichter Weite, der in Oiniadai nur in der Tiefenrichtung kleiner ist (4 statt 5 m). Auch sind die Paraskenien sehr viel schmächtiger (Br. 3,20 m; in Eretria 5 m, in Athen 7,15 m), reichen nicht bis hinten und haben geringere Mauerstärke als der Hauptraum. Über den Aufbau läßt sich weiteres nicht ermitteln. Für den hohen hellenistischen Thyromatabau mußte diese zu schwache Bühnenrückwand entfernt und durch die Pfeiler ersetzt werden. Im übrigen verfuhr man sparsam dabei, indem man, so unorganisch das ausfiel, die alte Paraskenienfront benutzte und den Mittelteil des Proskenions nur wenig zurückkröpfte. So entstand eine etwas ungewöhnliche Tiefe des Logeion von 3,70 m. Sollte jedoch der S. 93 u. besprochene Irrtum auf unserer Seite sein, so hatte es die normale Tiefe von 2,70 m.

Auch am Sitzhaus läßt sich die ältere etwas bäuerische Periode von der jüngeren unterscheiden. Der äußere zurückgerückte Teil der östlichen Parodoswand (vgl. Powells Plan Tf. 8), deren inneres Stück aus Fels besteht, hat sehr grobe, fast „kyklopische“ Fügung (P. 177), die Westparodosmauer dagegen ist schönes fugengleiches Quaderwerk, also eine jüngere Erneuerung. Die Sitzstufen, die in der Osthälfte rechteckig und ziemlich roh aus dem Fels gehauen sind, bestehen auch auf der Westseite nur aus groben rechteckigen Platten ohne Profilierung (P. Fig. 21). Sie sind auf der bisher aufgedeckten Strecke

---

[1]) Bei der römischen Bühne sitzen die stabtragenden Alten vorne in den Nischen des Podiums. Vgl. das Wandgemälde Bieber Tf. 41.

von fast 10 m wider alle Regel nicht durch Treppen in Kerkides geteilt, woraus P. 186 vermutet, der ganze Westteil sei nicht fertig geworden. Man hätte sich dann im übrigen mit Holzsitzen beholfen, doch ist die Ausgrabung hier unvollständig. — Von ganz anderem Charakter ist wieder die Steinsetzung innerhalb des Abflußkanals, dessen den Zuschauern zugekehrte Wandung (H. 32,5 m. U-Klammern) durch einen vertieften Spiegel mit feinen Abschlußprofilen oben und unten verziert ist, die den zierlichen Geschmack des Proskenionarchitekten verraten (P. Fig. 19; 23. Vgl. auch Tf. 16). Da nun die Proskenioninschrift eine Bauvornahme an der Orchestra erwähnt, so ist klar, daß der Abflußkanal zusamt dem Steinring, der durch dessen Tieflage nötig wurde, vom Stifter des Proskenions herrührt. Der Ochetos war dabei wohl, wie in Megalopolis, ausdrücklich in der Stiftungsinschrift genannt, die bei ihrer über die ganze Front gehenden Länge auch Proskenion, Pinakes, Thyromata, vielleicht sogar die Westparodosmauer enthalten haben kann. Der Steinring schließt sich da, wo er vom Kanal abgeht, mit einfachen bodengleichen Platten zum Vollkreis (P. 189), eine wichtige Parallele zu Epidauros, dem ja Oiniadai auch durch das ionische Proskenion unter sonst meist dorischen nahe steht. Der Steinring, der auch in Ephesos wohl zum Vollkreis zu ergänzen ist (Forschungen in E., II S. 14), gewinnt durch diesen neuen Fall entscheidende Bedeutung für das Wesen der Proskenionbühne. Denn diese rein optische Linie gibt der Orchestra ihren ursprünglichen Sinn als eines selbstständigen Tanzplatzes zurück und stellt jenseits davon die Bühne als gesondertes Element hin. Sie konnte nur von einem Architekten erfunden werden, der Schauspieler und Chor nicht mehr in gemeinsamer Handlung sah wie im alten Drama, sondern der für lyrische Chortänze und -gesänge die Orchestra als eine Einheit für sich zu umzirken, die Bühne dagegen für ein chorloses Schauspiel getrennt davon emporzubauen hatte. Ob und wie daneben für die alten Dramen gelegentlich eine Kompromißlösung gefunden werden konnte, ist hier nicht zu untersuchen und bleibt gegenüber dieser grundsätzlichen künstlerischen Klärung zunächst ohne Belang.

Zeitlich werden wir die alte Paraskenienbühne von Oiniadai, zu der das primitive Sitzhaus und die rohe Ostparodosmauer gehören, ihrem Typus nach tunlichst nahe an Eretria I und Athen II rücken. In der Geschichte von Oiniadai (Überblick bei P. 138 fg.), das sich im 5. Jh. v. C. wohl mehr durch Reichtum als durch Kunst auszeichnete und schon um 450 v. C. die Beutegier der Messenier und Naupaktier gereizt hatte, findet sich nun eine Periode, in der es unter dem Einfluß des früher befehdeten Athen steht, nämlich seit 424 v. C., wo Demosthenes es zum Anschluß zwang, ebenso im korinthischen Krieg 394 v. C. und in den folgenden ruhigen Zeiten. Dann hören wir nichts bis zum Jahre 330 v. C., wo mit der zeitweiligen Vertreibung der Einwohner durch die Aetoler schweres Unglück und langwierige Kämpfe begannen, die erst um 270 v. C. mit der Unterwerfung der Stadt durch die Aetoler endigten. Der Theaterbau ist also jedenfalls nach 424 und vor 330 v. C. anzusetzen, und ich bin geneigt, ihn wegen seiner Primitivität ins Ende des 5. oder den Anfang des 4. Jhs. zu rücken, eben in die Zeit der unmittelbaren Verbindung mit Athen, wo den akarnanischen Wein- und Ölbauern sich die attischen Musen nahten. Die Freilassungsinschriften auf den westlichen Stufen gehören dagegen nach dem Schriftcharakter ins 4. Jh. v. C. Die ungewöhnliche Stelle dieser Urkunden wird wohl zugleich ein Besitzrecht an den Plätzen bedeuten.

Das Proskenion gehört nach den Buchstabenformen der Inschrift etwa ins 3. Jh. v. C. und bildet zusammen mit der Neugestaltung der Orchestra und vielleicht auch der Westparodos eine außerordentlich ansehnliche Stiftung, die gemäß dem Inhalt ähnlicher Proskenioninschriften vermutlich einem Einzelnen zuzuschreiben ist. Da in der feinen Architektur auch ein sehr kultivierter Geschmack sich offenbart, liegt eine verlockende Hypothese nahe, daß nämlich Philipp V. von Makedonien, als er im Jahre 219 v. C. Oiniadai zu einem Flottenstützpunkt gegen die Peloponnes auszugestalten begann (Polybios IV 65), sich die Herzen der Einwohner durch diesen schönen Bau hat gewinnen wollen. Allerdings fand die Anwesenheit des Königs durch Unruhen in Makedonien ein vorschnelles Ende, doch scheint mir seine Wirksamkeit in Oiniadai neuerdings von Lehmann-Hartleben (Antike Hafenanlage 110, 2) gegenüber dem Bericht des Polybios allzu gering eingeschätzt zu sein. Eine solche königliche Baustiftung, die ja nur dem typischen Verhalten von hellenistischen Herrschern gegenüber griechischen Städten entsprechen würde, hat jedenfalls weit größere innere Wahrscheinlichkeit, als wenn wir in einer für die griechische Polis schon so ärmlichen Zeit diese große und geschmackvolle Leistung einem akarnanischen Weinbauern oder Schiffsreeder zutrauen müßten. Immerhin müssen wir uns des hypothetischen Charakters dieser Datierung bewußt bleiben.

8. Megalopolis.

Tafel 17; 18.

Ausgegraben 1890/91. E. Gardner, R. W. Schultz u. a., Excavations at Megalopolis, London 1892 (ist: Soc. Hell. Stud. Suppl. Papers 1). D—R 133 fg. Bethe, Gött. Gel. Anz. 1897, 724; Hermes 33, 198, 314. Puchstein 87 fg. Streit, Das Theater (Wien 1903) 17 fg., Tf. 2—5. Fiechter 17 fg. v. Gerkan 102. Bieber 28; 181. Phot. Ath. Inst. Megp. 1—11; 17; 18; 20; 21; 27. Die englischen Aufnahmen sind steingerecht und unendlich besser als die von Sikyon und Eretria, verdienen aber doch nicht uneingeschränkt das ihnen von Dörpfeld gespendete Lob (D—R 133), da sie von schwerwiegenden Irrtümern nicht frei und keineswegs erschöpfend sind, wie auch die Ausgrabung an einigen wichtigen Stellen unvollständig gelassen wurde. Sie zu Ende zu führen und das Ganze nach den heutigen Anforderungen aufzunehmen wird noch reichen Gewinn bringen. Unsere Untersuchung am 21./22. VI. 23 war dadurch erschwert, daß die Osthälfte der Orchestra wieder zugeschwemmt und der hintere Teil der Skanothek dicht verwachsen war.

Die eigenartige bauliche Vereinigung eines Theaterkoilon mit einem politischen Beratungshaus, dem „Thersilion", mußte unverständlich bleiben, solange man von dem Vorurteil ausging, daß ein halbrundes Sitzhaus notwendig in erster Linie für die Zwecke der dramatischen Aufführungen erbaut sein müsse. Wohl hat man natürlich schon auf die Verwendung des Theaters zu Volks- und Ratsversammlungen hingewiesen. Aber der großartige Baugedanke dieser Doppelanlage kann unmöglich nur aus den Rücksichten „auf gutes und schlechtes Wetter" bei politischen Beratungen hervorgegangen sein (D–R 36), noch könnte das riesengroße Thersilion bloß „für die Ausschüsse" erdacht worden sein gegenüber dem „für die Masse der Volksvertreter" bestimmten Theater (Bethe bei Fiechter 18). Im Grundriß schlägt der Orchestrakreis, am Abflußkanal genommen, an den Säulen der Thersilionvorhalle vorbei (D—R 134 Fg. 54). Die Halle liegt also genau an der Stelle des Proskenions in Epidauros, Sikyon usw.

und begrenzt auch in der Breite den Orchestraraum gerade wie dort, nämlich in der Verlängerung der untersten Sitzreihen. Da aber der Orchestradurchmesser anormal groß ist (30,16 m), so erhalten die Parodoi in Megalopolis die ungeheure Breite von 10 m statt sonst etwa $2^1/_2$—3 m. Aus allem geht hervor, daß der entwerfende Baumeister überhaupt nicht an dramatisches Bühnenspiel gedacht haben kann, auch nicht an eine nur bei Festen aufzuschlagende kleinere Bühne. Diese hätte im Parodosraum gestanden statt hinter ihm und wäre von vornherein architektonisch erdrückt worden durch die gewaltige, von einem Giebel überspannte Hallenfront von über 8 m Höhe und 32 m Breite mit 14 dorischen Säulen (Herstellung Exc. 31 Fg. 16).

Dies bühnenlose Theater[1]) kann also nur mit einer Bestimmung ähnlich der für Thorikos I erschlossenen (S. 11) errichtet worden sein, nämlich als Sing-, Tanz- und Festhaus für die Bundesversammlungen der Arkader. In diesem abgeschlossenen, von Bauern und Reisläufern bewohnten Berglande, das bis dahin nur Dörfer und Kleinstädte besessen hatte, wäre es schon an sich unwahrscheinlich, daß bei der recht gewaltsamen Gründung der „Großstadt" sogleich auch die feine Geistigkeit und der verwickelte szenische Apparat des attischen Dramas eine Stätte gefunden haben sollte. Zum Glück besitzen wir von dem kundigsten Berichterstatter eine umständliche Schilderung der besonderen künstlerischen Neigungen der Arkader. In einer leidenschaftlichen Apologie, die Athenaeus (XIV 626ª) ausgeschrieben hat, verteidigt Polybios (IV 20 fg.) seine Landsleute gegen den Vorwurf der Rohheit und Wildheit, der ihnen durch die Freveltaten der einen Stadt Kynaitha entstanden sei. Zwar mache die Rauhheit und Kälte des Landes diese Menschen hart und finster, eben deshalb aber hätten bereits die „ersten Arkader" die musische Ausbildung der Knaben und die der Männer bis zum 30. Jahre als Staatseinrichtung eingeführt und alljährlich finde zur dionysischen Flöte der Agon der Knaben und der Männer *ἐν τοῖς θεάτροις* statt. Früher habe man nur Hymnen und Päane auf die einheimischen Heroen und Götter gesungen, dann aber auch mit vielem Ehrgeiz (*φιλοτιμίᾳ*) die — wir dürfen wohl einschieben: schweren und kunstreichen — Weisen des Philoxenos und Timotheos erlernt, während man es durchaus nicht für Schande halte, seine Unwissenheit in anderen Künsten zu bekennen. Weiter erzählt Polybios, daß die Jugend (*οἱ νέοι*) auch Marschreigen zur Flöte und in militärischer Ordnung (*ἐμβατήρια μετ' αὐλοῦ καὶ τάξεως*), sowie andere kunstvolle Tänze (*ὀρχήσεις ἐκπονοῦντες*) auf öffentliche Veranstaltung alljährlich ihren Mitbürgern *ἐν τοῖς θεάτροις* vorgeführt hätten. Endlich habe man zur Milderung der wilden Volksnatur auch gemischte Tanzchöre von Mädchen und Knaben eingeführt, sowie gemeinsame Opfer und Feste (*συνόδους*) von Männern und Frauen. Nur weil die Kynaither solches vernachlässigt hätten und übrigens dort Luft und Örtlichkeit besonders rauh seien, wären sie so schlimm verwildert. Bethe (bei Fiechter 18) hat also zu Unrecht aus der Aufführung der Timotheoshymnen schließen wollen, daß es „nicht denkbar sei, daß man in Megalopolis größere Chöre tanzen ließ als in Athen." Vielmehr füllt uns

[1]) Dörpfelds Theorie, daß die Halle selbst Spielhintergrund gewesen sei, ist von Bethe (GGA 1897, 724) und namentlich von Puchstein (88) mit allen darin enthaltenen Inkonsequenzen ausreichend widerlegt worden, ebenso Dörpfelds auch technisch schon unglückliche „scaena ductilis", die aus einem Mißverständnis der Überlieferung konstruiert ist. Durch die bildliche Darstellung bei Streit (Das Theater Tf. 4) ist sie völlig ad absurdum geführt. Ein fröhlicher Nordwest, wie er uns die Sommerarbeit erfrischte, hätte der dünnen Riesenfläche aus Latten und Leinen ein geschwindes Ende bereitet.

das Bild, das Polybios entwirft, die Orchestra seiner Vaterstadt mit dem mannigfaltigsten Leben und erklärt zugleich ihre ungewöhnliche Größe (Dm. 30, in Athen 20, in Epidauros 25 m). Denn es war die ganze Jugend der Stadt, die sich hier zeigte in uralt heimischer Kunstübung, nicht bloß in dem beschränkten Rahmen fremder Kunstweisen. Für diese nationalen Tanzchöre bot dann der mächtige Bau des arkadischen Bundeshauses den allersinnvollsten Hintergrund. Und wer das heutige griechische Volk kennt, der sieht ohne weiteres vor sich, wie auch die „zehntausend" arkadischen Volksvertreter höchstselbst nach getaner Politik ihre gemeinsamen Festgefühle in Tänzen betätigt haben werden. Das attische Schauspiel aber war für die Bauherren des Theaters sicher noch eine ferne und fremde Welt.

Dem scheint zu widerstreiten, daß ja eine „Skanothek" vorhanden ist, die von den Ausgräbern und danach allgemein für gleichzeitig mit dem Theaterbau gehalten wurde. Dies ist ein Irrtum, der auf unvollständiger Beobachtung und ungenügender Ausgrabung beruht. Schon die Inschriften der Dachziegel, denen wir den Namen des Baues verdanken, hätten durch das A mit gebrochener Mittelhasta und das kursive Sigma C die Ansetzung ins 4. Jh. verhindern sollen. Sie einer Reparatur zuzuweisen ist kein guter Ausweg Dörpfelds. Denn es ist undenkbar, daß man für die Ausbesserung eines Baues Ziegel mit dessen Namen gestempelt hätte, während die weit größeren Mengen der ungestempelten dann zum ursprünglichen Dach gehören müßten. Die Sache ist offensichtlich umgekehrt. Ferner konnte schon der Grundriß lehren, daß die Skanothek nicht zum ersten Entwurf gehört. Die innere Hälfte der Koilonstirnwand steht in einem sonderbaren spitzen Winkel zu ihr. Hier ist allerdings der englische Plan in einem entscheidenden Punkte falsch (Exc. Tf. 7; S. 40, Fig. 27; danach D—R 134, Fig. 54), indem er die linke (südliche) Stirnseite der Skanothek nach Süden bis an die Koilonwand führt, sogar mit Angabe der Steinlage, was unmöglich so vermessen sein kann. Eine kleine Grabung zeigte uns vielmehr (**Tf. 18**), daß die Skanothekstirn schon in 55 cm Abstand von der Koilonwand beendigt ist und im rechten Winkel nach hinten (Westen) umbiegt, mit Fassadenglättung auf der zur Koilonmauer gewendeten Südseite. Die Lücke ist übrigens auf der Ansicht Exc. Tf. 9 richtig angegeben (vgl. auch **Tf. 17a**). Nach einer Strecke von 5 m stößt die Außenwand der Skanothek in ganz spitzem Winkel mit der Koilonmauer zusammen, sodaß ein enger Spalt entsteht, in welchem wir einige ungestempelte und einen gestempelten Dachziegel fanden. Diese ebenso häßliche wie unzweckmäßige Winkelwirtschaft kann unmöglich von einem Architekten erfunden sein, der in seinen Entschlüssen frei war. Vielmehr ist deutlich, daß die Skanothek nachträglich in die Parodos hineingeschoben ist, wobei ihre hintere (westliche) Hälfte die Schräge der ehemaligen Koilonwand abschnitt, während ihr vorderer Teil selbständig vorne vortrat.

Des weiteren hat Schultz auch die Struktur dieses vortretenden Mauerstücks infolge unzureichender Ausgrabung nicht erkannt, sonst hätte er auch die entsprechende Nordmauer nicht so gröblich mißverstanden. Denn obwohl die rechte (nördliche) Stirnseite der Skanothekwand in voller Breite aufrecht steht (**Tf. 17b**), hält Schultz den hinter ihr liegenden inneren (nördlichen) Mauerzug für die Außenwand, wundert sich über die Unregelmäßigkeit der vermeintlich äußeren „Strebepfeiler", gleitet aber über ihre Erklärung hinweg (need not concern us here, Exc. 45; ebenso Gardner und Loring 90). Die aus Bruchsteinen gutgefügte wirkliche Außenwand (**Tf. 18**) hält er, obwohl sie fugendicht an

die Stirnwand anschließt, für „roh und spät“ und erklärt sie für belanglos. Bei Streit (30) wird dann unsinnigerweise gar eine Rampe daraus. Tatsächlich sind beide Langwände der Skanothek ganz gleich aus zwei Schalen gebaut, die an den Stirn- und Innenseiten aus Quadern mit eingebundenen hinteren Verstärkungspfeilern bestehen, an den Außenseiten aus Bruchsteinen. Der Zwischenraum ist mit Erde und Steinabfall gefüllt. An der südlichen Außenseite dient, von dem spitzwinkligen Zusammenstoß an, die Koilonmauer als äußere Schale, bis zum Beginn der später zu besprechenden westlichen Terrassenstützmauer. Die wohl ökonomische, aber recht provinzielle Technik gestattete oder erzwang die ungewöhnliche Dicke der Mauern von 2,50 m. Es sieht aus, als sei der Baumeister ängstlich gewesen, sie gegen Last und Schub des großen ziegelbeschwerten Satteldaches von 8 m Spannweite auf alle Fälle zu sichern. Die hintere (westliche) Kurzwand der Skanothek dagegen, die sich an den Berg lehnt und keinen Schub auszuhalten hatte, scheint nur eine Quaderschicht stark zu sein[1]).

Die Bruchsteinaußenwände der Skanothek müssen natürlich mit Stuck überzogen gewesen sein. Ebenso waren es die Quadern der Innenwände, wie noch erkennbar ist. An ihnen sind die Stoß- und Lagerfugen abgefast und der Stuck folgt diesen Einkerbungen (Exc. 46, Fig. 35; vgl. auch **Tf. 17 b**), wie ich an gut erhaltenen Resten im oberen Teil der Westwand noch sah. Falsch ist ferner Schultz's Behauptung (Exc. 45), daß die Bauweise der Skanothek- und der Koilonmauern übereinstimme. An letzteren fehlt nicht nur die Abfasung der Kanten, sondern die Quadern liegen auch fast durchweg als sehr lange Läufer, während an den Skanothekwänden regelmäßig eine Schicht von viel kürzeren Läufern mit einer Binderschicht wechselt. Endlich haben die Koilonwände ein etwas vortretendes Fundament, die Skanothekwände keines; das Koilon hat Schwalbenschwanzklammern, die Skanothek keine Verklammerung. Schultz meint ferner, daß die Mauerführung an der Bergseite der Skanothek von Anbeginn nicht anders geplant gewesen sein könne. Die Betrachtung des Grundrisses (Exc. 40, Fig. 27) lehrt das Gegenteil, denn die schräge Flucht des vorderen Drittels der Koilonwand muß sich ursprünglich in gleicher Richtung nach Westen fortgesetzt haben, ehe sie hier für die Herstellung der Skanothek abgeschnitten wurde. Da hierdurch die obere Zugangsterrasse zum ersten Diazoma, die im Osten in der ursprünglichen Schräglage geblieben und erhalten ist, fortfiel, so wurde im Westen eine neue Terrasse tiefer in den Berg geschnitten, unter Abschneidung der Sitzreihen und jetzt natürlich parallell der Skanothekmauer. Dieser obere „west-retaining-wall“ (Exc. Tf. 7) hat nun in der Tat die gleiche Quaderteilung, Abfasung und Stuckierung wie die Skanothek, ist also mit ihr, nicht mit den Koilonmauern gleichzeitig. Nach alle diesem kann nicht der geringste Zweifel sein, daß die Skanothek eine jüngere

---

[1]) Da die zahlreichen nichtgestempelten Dachziegel auf eine sehr große Reparatur schließen lassen, so könnte man dies mit der Verwüstung der Stadt 222 v. C. in Verbindung bringen. Doch wird sich unten S. 106 ergeben, daß nach dieser Katastrophe vielmehr nur ein sehr ärmlicher Ersatz an die Stelle der zu Grunde gegangenen Rollbühne trat, deren Lebensdauer vielleicht auf nur 40 Jahre beschränkt war. Da nun die übermäßig dicken Mauern der Skanothek darauf deuten, daß die Überdachung von 8 m lichter Spannweite dem provinziellen Baumeister eine ungewohnte und unbehagliche Aufgabe war, so ist vielleicht die Dachkonstruktion nicht ganz geglückt gewesen, sodaß die Ausbesserungen sehr bald nötig wurden. Eine mir naheliegende Parallele aus der Würzburger Baugeschichte: an der 1582—91 unter Julius Echter erbauten Unversitätskirche stürzte bereits 1617 das Hauptgewölbe ein.

nachträgliche Anlage ist, durch welche unter Opferung der einen Parodos szenische Aufführungen ermöglicht wurden.

Für die Berechnung der Höhe der Skanothek gibt die durch den „westretainingwall" gebildete Terrasse, die ihren Zugang bei H (Exc. Tf. 7) hat, einen sicheren Anhalt. Die sie an der Bergseite begrenzende Stützmauer besteht noch aus 10 Lagen (Exc. Tf. 8), von denen die beiden untersten aus Breccia mit rechteckigen Kanten das Fundament bilden, während die oberen aus Kalkstein mit Abfasung und Stuckierung sichtbar waren. Die dadurch bestimmte Fußbodenhöhe liegt nach Schultz's Angabe $24^1/_2$ Fuß = 7,465 m über der Sohle der Skanothek (Exc. 44; das heutige dichte Buschwerk auf der Terrasse und in der hinteren Skanothekhälfte hinderte Nachmessungen und gestattete nur mühsames Eindringen). Da die Skanothekwand selber noch 24 Fuß hoch steht, so fehlt ihr bis zum Terrassenboden nur eine Quaderlage. Das Skanothekdach wird man aber nicht unmittelbar auf den Terrassenrand legen können, was häßlich und unzweckmäßig wäre, sondern die Mauer noch vielleicht anderthalb bis zwei Meter höher geführt denken müssen. Das ergibt für das Kranzgesims der Skanothek eine vermutliche Höhe von 9—$9^1/_2$ m.

Die Skanothek stellt sich also dar als ein äußerst massiver schmuckloser Schuppen mit 2,50 m dicken Seitenmauern, von 34,70 m Tiefe, 8 m lichter Breite, etwa 9 m lichter innerer Höhe, gedeckt mit einem Satteldach aus Ziegeln, das mit seiner hinteren Hälfte der in den Berg geschnittenen Zugangsterrasse entlang lief und etwa 2 m höher lag als diese. Vorne war die Halle offen, da weder Schwellenreste, noch an den Wandenden Türspuren vorhanden sind. Man wird also höchstens einen hölzernen Gitterverschluß annehmen können. Im Inneren läuft längs der rechten (Nord-)Seite in etwa 1,20 m Abstand eine 70 cm breite Steinschwelle, von der vorne nur eine Lage, weiter hinten zwei erhalten sind. Mindestens eine dritte folgte, da beide erhaltenen Lagen die gleiche rauhe obere Auflagerfläche haben. Die Rauhung hat an der Innen(Süd-)kante, nicht aber an der gegenüberliegenden einen 11—13 cm breiten glatten Beschlagrand. Nur bei den beiden letzten Westplatten, die wir nicht sahen, scheint der Rand nach Excav. Tf. 7 umzulaufen. Die Fußbodenhöhe zwischen Schwelle und Wand wird festgelegt durch einen an der zweituntersten Wandquader in der Nähe des Kanaldurchtritts erhaltenen Stuckrest, an dessen unterer Begrenzung noch die wagrechte Umbiegung des Stucks auf den Fußboden erkennbar ist. Der Boden lag danach etwa 10—12 cm höher als die jetzige zweite Schwellenstufe, sodaß die verlorene dritte Stufe etwas im Boden steckte (Exc. Tf. 10, 4; 5). An der gegenüberliegenden Wand endigte die Stuckierung nach Schultz (46; Tf. 10, 5 r.) um 18 Zoll (37,7 cm) höher, welcher auffallende Umstand bei der heutigen Verschüttung nicht nachzuprüfen war. Jedenfalls ist aber Schultz' Vermutung, daß der Fußboden in der Längsrichtung verschiedene Höhen gehabt habe, in dieser Form nicht annehmbar. Die Deutung dieser Einzelheiten wird nachher zu suchen sein.

Die lichten Maße der Skanothek (L. 34,70; H. 9—9,5; Br. 8 m) entsprechen so genau der Frontfläche der Thersilionvorhalle (L. 32 m; H. ohne Giebel 8,80 m), daß kein Zweifel sein kann, daß die Skene nicht in Teile zerlegt wurde, wie Schultz (47) annehmen möchte, sondern als Ganzes in den Schuppen gerollt wurde. Welchen Sinn hätte sonst die Größe dieses gewiß nicht schönen Baues gehabt, dem die eine Parodos geopfert werden mußte und durch den eine Menge Plätze am westlichen Koilonende schlecht oder ganz unbrauchbar wurden.

Über die Konstruktionsmöglichkeit und Fahrbarkeit eines so großen Holzkastens werden wir jetzt vollkommen beruhigt durch die ausgezeichneten Rekonstruktionen, die W. Sackur in seinem überaus lehrreichen Buche „Vitruv und die Poliorketiker“ (Berlin 1925) von den hölzernen Angriffstürmen und „Schildkröten“ der hellenistischen Belagerungskunst entworfen hat. Die Widderschildkröte des Hegetor von Byzanz, die einen Stoßbalken von 55 m Länge tragen konnte, war ein Holzbau von 20 m Länge, 11 m Breite, bei 20 m Höhe im Mittelteil. Sie wurde auf 4 Räderpaaren von fast 2 m Höhe gerollt (a. O. Ab. 44—47). Die kleinere „Grabenschildkröte“ (Ab. 39) hat immer noch Räder von 1 m Höhe. Der fahrbare sechsstöckige Turm (Ab. 5) hat bei 18,5 m Höhe ein Grundgestell von 5:5 m. Ganz entsprechend ist für unsere Skene ein unteres Rahmengestell von etwa 5 zu 32 m anzunehmen, das auf vielleicht 6—8 Achsen gerollt wurde. Übrigens steht nichts im Wege, das Ganze zwecks leichterer Beweglichkeit vertikal in drei Stücke teilbar anzunehmen. Die Fortbewegung ist natürlich durch Flaschenzüge zu denken. Eine gewisse Schwierigkeit scheint nur dadurch zu entstehen, daß die Oberfläche der Steinschwelle in der Skanothek mit ihrer zweiten Steinlage schon um 32—35 cm höher liegt als die Euthynteria-Oberkante der jüngeren Thersilionstufen, und da ihr noch mindestens eine Steinlage hinzuzufügen ist wie wir sahen, so steigt der Höhenunterschied auf etwa 55 cm. Auf keinen Fall kann also die Schwelle als Laufschiene für die Räder gedient haben, wofür übrigens ihre Fluchtlinie ohnehin zu nahe vor dem Thersilion vorbeigeht, da die Schwellenaußenkante mit der Front der untersten Treppenstufe abschneidet (Exc. Tf. 7). Wenn die Räder also innerhalb der Schwelle und auf gleicher Höhe mit der Treppeneuthynteria liefen, so kann dies verstanden werden als Vorkehrung, um die gewaltige Last im Schuppen nicht dauernd auf den Rädern ruhen zu lassen. Denn da die Räder wie bei den Kriegsmaschinen innerhalb des Rahmengestells liegen mußten, was zum mindesten für die Vorderansicht der Skene unabweislich ist, so kamen die äußeren Längsholme des Gestells so über die Steinschwelle zu stehen, daß die Last durch untergekeilte Hölzer ohne weiteres auf die Schwelle übertragen werden konnte. Nötig wird hierbei die Annahme, daß eine zweite Schwelle an der Südseite entlang lief, von der übrigens noch Reste in dem nichtausgegrabenen hinteren Teil der südlichen Skanothekhälfte stecken könnten. Falls Schultz' Beobachtung richtig ist, daß die Fußbodenhöhe längs der Südwand um 37,7 cm höher lag als an der Nordwand, so steigt der Höhenunterschied gegenüber der Euthynteria-Oberkante der Thersiliontreppe auf 67,7 cm, wenn man die Südschwelle bodengleich endigen läßt. Die Nordschwelle ist dann ebenso weit zu erhöhen. Man muß nun entweder die Höhe der massiven Räder (vgl. Sackur Ab. 32; 36) auf etwa 1,30—1,40 m annehmen, sodaß die Kanten des Grundgestells über die Skanothekschwellen zu stehen kommen, oder man muß bei geringerer Radhöhe das Gestell in ähnlicher Weise über die Achsen erhöhen wie bei dem Hegetor-Widder Sackur Ab. 45. Warum endlich der stuckierte äußere Fußbodenstreifen auf der Nordseite tiefer lag als im Süden, ist einstweilen nicht zu erkennen. Überhaupt erscheint eine völlige Ausgrabung und Neuaufnahme der Skanothek nötig um die technischen Einzelfragen nach den hier vorgebrachten Gesichtspunkten zu klären (vgl. auch S 109).

Unabhängig von alle diesem ist die künstlerische Notwendigkeit, daß eine wie immer geartete Bühne, die vor die Thersilionhalle gerollt wurde, diese bis zum Kranzgesims verdecken mußte, wozu ja die aus dem Baubefund berechnete Höhe der Skanothek aufs beste stimmt. Da der zeitlich nächststehende Bühnentypus der von Segesta ist

(**Tf. 24**, l.; Abschn. **12**), so ist es erlaubt, mit ihm einen Versuch der Veranschaulichung zu machen (**Tf. 18** rechts Mitte)[1]). Da die Skenentiefe gemäß dem lichten Raum zwischen den beiden „Tragschwellen" der Skanothek zu rund 5 m anzusetzen ist und das Hallengesims 8,80 m hoch liegt (D—R 135 Fg. 55), so konstruiert sich in diesem Kubus eine Logeionbühne von 2,70 m Höhe bei 3 m Tiefe und 4 m hoher Rückwand, darüber eine Mittelbühne von 2 m Tiefe mit 2,10 m hoher Rückwand, deren Oberkante mit dem horizontalen Giebelgeison abschneidet. Dann liegt es nahe, den Zwischenraum bis zum Giebel zu überbrücken und in dessen Tympanon eine Tür anzusetzen (vgl. Tyndaris Abschn. **11**), wodurch auch der Theologeiongiebel von Segesta überraschend da ist (vgl. **Tf. 23**). So gewagt diese Lösung zuerst erscheinen mag, so rechnet sie doch ausschließllich mit bekannten Gegebenheiten.

Wenn der Aufwand von Holz und Mechanik an diesem rollbaren Hause auffallen mag, so ist zu bedenken, daß es eine Notlösung war, um innerhalb derselben Festzeit neben den anderen Vorführungen gleichzeitig dem nachträglich erwachten Wunsch nach dramatischen Spielen Genüge zu tun. Eine andere Notlösung dieser Art ist die Holzskene von Pergamon (Bieber 37), die dort wegen des Raummangels auf der schmalen Tempelterrasse entfernbar sein mußte. Diese stand aber nicht unter der Notwendigkeit so schnellen Wechsels, denn das Aufrichten der riesigen Pfosten von 35 cm Querschnitt in den 1 m tiefen Steinschächten und das Zusammensetzen der Wände und Decken muß erhebliche Zeit beansprucht haben. Endlich mag man sich gegenwärtig halten, daß die Rollbühnenkonstruktion von Megalopolis, wie nachher zu zeigen, in das 3. Jh. fällt, eine Blütezeit der Belagerungskunst, in der, wie Sackurs Buch uns lehrt, fahrbare Holzkonstruktionen kühnster Art erdacht wurden.

Eine vollkommene Parallelle und wertvolle Bestätigung zu den Verhältnissen in Megalopolis bietet das Theater von Sparta (u. Abschn. **9**). —

Die Baugeschichte des Theaters von Megalopolis ist nun ungleich klarer geworden als bisher und ihre Phasen lassen sich mit einiger Zuversicht in der politischen Geschichte der Stadt und des Landes unterbringen, wofür man die Daten bei Woodhouse (Exc. 1 fg.) und Hiller (RE II 1128 fg., sowie in seinen vorzüglichen Regesten JG. V 2 p. XVII sq.) gut übersehen kann. Daß Thersilion und Theater als Einheit geplant seien, hat schon Bethe (zuletzt bei Fichter 18) mit Recht bezweifelt, da in der durch mancherlei Kämpfe beunruhigten Gründungsperiode von 369 bis etwa 361 v. C. kaum Geld und Zeit für den weniger wichtigen Theaterbau vorhanden waren, ja nicht einmal der Gedanke dazu, wie wir gesehen haben. Man wird sich die Entwicklung so vorstellen dürfen, daß an dem muldenförmigen späteren Theaterhügel, an welchem nach der Geländebildung ursprünglich wohl eine Straße entlangführte (Exc. Tf. 1), die Bundesversammlung zuerst im Freien stattfand, ähnlich wie die bei Bieber Ab. 8 wiedergegebene Schweizer „Versammlung im Ring". Auf das hierbei nötige Rednerbema lassen sich am besten die drei Pfostensteine mit hakenförmigen Einlässen beziehen, die später in der Tiefe der Thersilionvorhalle unbenutzt liegen blieben (Exc. 29; Tf. 11)[2]). An eben dieser Stelle errichtete dann

[1]) Da Sackurs Buch bei der Herstellung der Tafel noch nicht vorlag, ist die Rollvorrichtung nicht angedeutet. Ferner ist übersehen worden, die Decke des Logeions in den Skeneninnenraum dahinter fortzusetzen.

[2]) Sie liegen ganz regellos und können mit der Halle nichts zu tun haben. Denn wie schon Schultz richtig darlegte, war der Raum zwischen den Fundamenten bis oben mit Erde gefüllt. Bensons Versuch (J. H. S. 13, 1892/3, 323), einen hohl liegenden Holzfußboden der Halle zu konstruieren ist un-

Thersilios das Bundeshaus. Die Stellung der Front gegen den Berg statt zum Flusse hin kann durch die vermutete Straße und den am Hügelfuß bereits improvisierten Tanzplatz bedingt gewesen sein, dazu auch durch den Lauf des „Schlängelflusses" Helisson, der sein Bett heute so weit nordwärts verworfen hat, daß ihm ein großer Teil des jenseits liegenden Zeus-Soter-Temenos zum Opfer gefallen ist. Sein Südufer muß also ehemals der Rückseite des Thersilion weit näher gelegen, vielleicht bis an sie herangereicht haben (**Tf. 17 b**). Zeitlich findet die Erbauung des Thersilions ihren Platz am glaubhaftesten nach der Schlacht von Mantinea 362 v. C., wo ein großer Teil der zwangsweise zusammengesiedelten Arkader zunächst in die alten Städte zurückstrebte, bis alsbald der Thebaner Pammenes das neue Gemeinwesen endgültig zusammenschweißte (Diod. 15, 94). Thersilios mochte seinen Bau nicht zum wenigsten mit dem Gedanken gestiftet haben, die Freude an der neuen Stadt und das Zusammengehörigkeitsgefühl der Bundgenossen durch diesen monumentalen Mittelpunkt, das politische Herz von Stadt und Land, zu stärken.

Dörpfeld hatte ein Erdtheater ohne Steinsitze vor der Thersilionfront als erste Periode angenommen, wozu bei dem Fehlen szenischer Aufführungen jetzt keinerlei Nötigung mehr ist. Daß das steinerne Sitzhaus nicht nur in der Ausführung, sondern auch nach Plan und Idee jünger als das Thersilion ist, wird weiter dadurch bewiesen, daß man nachträglich, um eine zweckmäßige Ausnutzung der Bergmulde für das Koilon zu erzielen, den Raum vor dem Thersilion tiefer legte. Infolgedessen mußten vor die zwei ursprünglichen Stufen der Vorhalle drei weitere in die Tiefe vorgeschuht werden (Exc. Tf. 12). Der Wechsel der Klammerformen (Doppel-T am Thersilion, Schwalbenschwänze am Koilon) beweist, daß inzwischen eine immerhin erhebliche Zeit vergangen und jedenfalls eine andere Steinmetzschule am Werk war (D—R 141).

An dem Koilon selbst glaubte nun Schultz (37) mit Zustimmung Dörpfelds zwei Perioden zu unterscheiden, indem die langen Prohedriebänke mit Sessellehnen, welche die Weihinschrift eines Antiochos tragen, sowie der Abzugskanal jüngere Zutaten seien. In der Tat ist auffallend, daß der Umgang hinter den Sesseln gleich hoch mit dem Fundament der jüngeren Thersilionsstufen liegt, während vor ihnen die Orchestra vom Thersilion bis zu ihrem Scheitelpunkt an der Bergseite jetzt ein Gefälle von 33 cm hat (Schnitt D—R 135, Fig. 55). Da sich dieses aber auf eine Strecke von 30 m verteilt, so braucht es durchaus nichts weiter zu sein als eine Maßregel für die Entwässerung des Platzes gegen den Scheitel des Orchestrakanals hin. Tatsächliche bauliche Anzeichen für das nachträgliche Vorschuhen der Prohedrie sind keine vorhanden, im Gegenteil ist das Sesselprofil (Exc. 36, Fig. 24) genau so eine bauliche Einheit mit dem hinteren Umgang und den Sitzstufen wie in Epidauros, wogegen im athenischen Theater (ebenda zum Vergleich gezeichnet) das spätere Vorsetzen der Sessel sich deutlich zu erkennen gibt, besonders durch die Beeinträchtigung der Sehverhältnisse der nächstfolgenden Sitzbänke. Übrigens läßt auch Dörpfeld bei der Gleichartigkeit der Arbeit an den Sesseln und den übrigen Sitzstufen die Prohedrie „nur einige Jahre jünger" sein. Es handelt sich hier also um eine einheitliche Periode.

haltbar, denn den kleinen rechteckigen Einschnitten an den vier älteren Stützenfundamenten („foundation piers" Exc. Tf. 11) entsprechen keine solchen an der Innenseite der Hallenfront und der von Benson (a. a. O. Fig. 1) als das gegenüberliegende Auflager benutzte Rücksprung der obersten Stylobatstufe liegt um eine Quaderschicht höher als die vier Leeren; die Balken kämen also schräg zu liegen. Endlich wären vier Querbalken viel zu wenig für eine Hallenlänge von 32 m.

Die Erbauung des Koilon wird demnach durch die dreimal wiederholte Inschrift an der Rücklehne der Prohedrie datiert, in welcher Antiochos nach vollbrachter Agonothesie „alle Throne und den Ochetos" weiht. Die genaue Benennung der Teile („alle") und die bescheidene Größe der Buchstaben legt den Gedanken nahe, daß noch andere Teile des Theaters von Privaten gestiftet waren. Richards (Exc. 123) setzte die Inschriften vor 350 an, Wilhelm bei D—R 141 in die 2. Hälfte des 4. Jhs., Hiller (bei Fiechter 19, 2) weist auf ältere und jüngere Schriftelemente hin, ohne sich zu entscheiden, neigt aber JG V 2, 450 zu Wilhelms Ansetzung. Nach dem Gesamteindruck möchte man am ehesten um die Mitte des 4. Jhs. nach weiteren Anhaltspunkten suchen. Der Stifter Antiochos ist nun zweifellos der Pankratiast und Olympiasieger aus Lepreon — (sein Siegesjahr leider unbekannt. H. Förster, Olymp. Sieger Progr. Gymn. Zwickau 1891, Nr. 289; er hat auch 2 isthmische und 2 nemeische Siege) —, der 367 v. C. als Vertreter der Arkader die Gesandtschaft des Pelopidas nach Susa mitmachte. Denn nur ein sehr bekannter Mann konnte wohl in einer Weihung an so hervorragender Stelle den Vatersnamen fortlassen. Politisch wird die Stadt nach Epaminondas' Tode durch die steigende Feindschaft der Spartaner bedrängt, die in der Belagerung durch Archidamos 352 v. C. gipfelt. Danach sucht Megalopolis frühzeitig Schutz und Anschluß bei der aufsteigenden makedonischen Macht und wird nach der Schlacht von Chaeronea 338 v. C. mit einer stattlichen Gebietserweiterung belohnt. Um diese Zeit ist eine über das Notwendige hinausgehende Bautätigkeit bemerkbar. Der Markt wird durch eine Halle geschmückt, der man den Namen des Philipp gibt, ein Haus beim Thersilion wird dem Alexander geweiht (Paus. 8, 30, 6; 32, 1). Hier findet also auch der Theaterbau am besten seinen Platz. Denn bald setzt neue Bedrängnis durch die Spartaner ein (330 Belagerung durch Agis III; 316 Überrumpelung durch Polysperchon) und weiter herabzugehen verbietet ohnehin die Lebenszeit des Antiochos. Wenn wir ihn 367 als jungen Mann im Glanze seiner Siege nach Asien geschickt denken, so kann er sehr wohl noch 30 bis 40 Jahre später seinen Beitrag zum Theaterbau geleistet haben, wozu auch Hiller JG V 2, 450 zustimmt. Die Erbauung des Koilon ist also in die Zeitspanne 350—330 zu setzen.

Für die Erbauung der Skanothek wird die obere Grenze durch die Buchstabenformen der Ziegelstempel gegeben (Exc. 140 Nr. 28a; JG V 2, 469). Das A mit gebrochener Hasta tritt auf den in Megalopolis geschlagenen Münzen des arkadischen Bundes schon in der Periode 280 — 234 nahezu gleich oft neben der älteren Form auf, von 234 ab ausschließlich (Brit. Mus. Cat. Coins Pelop. 176; 188). Das halbmondförmige Sigma dagegen kommt auf arkadischen und anderen peloponnesischen Münzen überhaupt erst in der Kaiserzeit vor. Da es nicht wie das A eine typische Stilform ist, sondern nur gelegentlich als kursive Nebenform in die Monumentalschrift eindringt, vereinzelt schon im 4. Jh., häufiger seit dem 2. Jh. (Larfeld, Hdb. Gr. Ep. II 464), so kann es chronologisch nicht verwertet werden. Der Verfertiger des Ziegelstempels mochte es beim Schneiden der Matrize ins Negativ wegen der geschmeidigeren Form bevorzugen. Auf keinen Fall kann es hindern, die Bauzeit der Skanothek noch vor die Zerstörung von Megalopolis durch Kleomenes 222 v. C. zu setzen, was durch die Zustände nach dieser Katastrophe unbedingt gefordert wird. Denn wenn die Stadt auch bald unter Philopoimen wieder aufgebaut wird, so ist doch nun ein dauerndes Elend da, das in dem grausamen Komikerwitz verspottet wird: *ἐρημία μεγάλη 'στιν ἡ Μεγάλη πόλις*. Man sammelte von nah und fern Gelder zu einem neuen

Mauerbau, der sich trotzdem über 50 Jahre hinzog (RE II 1133, 62fg.). Nach Livius (38, 34) konnte Philopoimen erst 188 v. C. aus den Beutegeldern nach der Einnahme von Sparta und nur „permissu Achaeorum" eine Halle wiederherstellen, die durch Kleomenes zerstört worden war, wahrscheinlich die berühmte Philippshalle, wie der Bauzustand ihrer Ruine wahrscheinlich macht (Exc. 66). Bei solcher Geldnot wäre die schwierige neue Erfindung einer rollbaren Bühne mit dem verwickelten szenischen Zubehör im höchsten Grade unwahrscheinlich. Später aber hört man von der Stadt überhaupt kaum noch, sie fällt immer mehr der Verödung anheim, die Pausanias so eindringlich schildert: ein halbes Dutzend Tempel in Trümmern, vom Thersilion nur noch der Grundriß sichtbar, leere Statuenpostamente.

Andererseits war das halbe Jahrhundert vor 222 eine hohe Blütezeit. Der „gute" — χρηστός — Tyrann Aristodemos (etwa 266 — 255 v. C.) war ein Bauherr großen Stils, der u. a. die Stoa Myropolis und einen Tempel der Artemis Agrotera errichtete (Paus. 8, 30, 3; 32, 3). Auch setzt wieder eine lebhafte Münzprägung ein (Br. M. Cat. Pelop. 188). Ähnliche Verhältnisse herrschen unter dem zweiten Tyrannen Lydiades (250 — 235 v. C.), welcher einsichtsvoll schließlich seine Macht mit der Stelle eines Feldherrn des achäischen Bundes vertauscht. Daß diese geistig hochstehenden Männer in dem erzieherischen Sinne des Polybios ihrem Volke auch die dramatische Kunst zuführten, wäre nur verständlich. Wir werden also den Skanothekbau mit Zuversicht um die Mitte des 3. Jhs. setzen, am besten in die Zeit des Aristodemos um 260 v. C. Ins 3. Jh. gehört nach dem Schriftcharakter auch die Platzverteilung der Sesselbänke an die Phylen (Exc. 123, 3; JG V 2, 451).

Die rollbare Skene wird durch die Katastrophe von 222 v. C. zugrunde gegangen sein, ebenso wie das Thersilion, das aber als wichtigstes Staatsgebäude nach etwas verändertem Plan (mit geschlossener Front) und unter Vermehrung der Innenstützen sehr bald wieder aufgebaut wurde (Benson JHS 13, 1892/3, 320; 14, 327). Dabei werden zu der Schwellenstufe seiner Eingangswand die schönen Euthynteriaplatten eines großen älteren Baues benutzt, ein Anzeichen, wie groß die Zerstörung der Stadt gewesen. In diese Periode der mühseligen Wiederherstellungen (vgl. o.) paßt nun ohne weiteres der erste Ersatz der Holzskene in Gestalt der Porosschwelle, welche — heute wieder unsichtbar — unter dem späteren Marmorproskenion liegt (Exc. 49 Tf. 7, 2; D—R 137 Fig. 56; Puchstein 12 Ab. 2; sehr wertvoll die Phot. Inst. Megp. 1). Jedoch ist es unmöglich, sie mit Dörpfeld als Stylobat eines hölzernen Säulenproskenions aufzufassen. Die Porosplatten sind nach hinten sehr unregelmäßig begrenzt und meist überhaupt nur bis zu 30 cm breit. Die Zapfenlöcher auf der Oberseite stehen in ungleichmäßigen Abständen (not altogether regularly Exc. 49) und konnten bei ihrer geringen Größe (Länge 8—20, Breite 5—8 cm) nur schwache Latten tragen, welche keinesfalls für ein 3 m hohes Logeion samt dessen Deckenlast mit der Bewegung agierender Personen ausreichen. Ferner lag die Holzverschalung nicht zwischen, sondern vor diesen Pfosten, wie die längeren Rillen vor den Zapflöchern und die kürzeren Verbindungsstücke dazwischen zeigen. Was hier stand, war also nichts weiter als ein niedriges Holzpodium, in der Höhe etwa der Phlyakenbühnen. Die schwächeren, etwas tiefer liegenden Verlängerungen seiner Front nach beiden Seiten hin können ganz gut mit Puchstein (90) als Vorderwände von Rampen aufgefaßt werden, ähnlich der schrägen Treppe auf dem Phlyakenkrater in Bari Fiechter Ab. 37; vgl. 36. Die westliche Rampe, von der nur 2 Steine — die umgedrehte gebrochene Deckplatte eines Statuenpostaments — an Ort liegen (**Tf. 18**), ragt, nach Analogie der östlichen ergänzt, in die Skanothek hinein,

was uns jetzt nicht mehr auffällig ist, da wir diese außer Gebrauch wissen. Hinten wird dieses ärmliche Bühnengebilde wie bei den Phlyakenbühnen durch eine einfache Rückwand abgeschlossen gewesen sein, über die dann die wiederaufgestellten Säulen des Thersilion hoch emporragten. Bei Nichtgebrauch konnte das Podium leicht entfernt werden.

Später wurde es durch ein marmornes Proskenion von ebenfalls nicht allzu guter Arbeit ersetzt (Exc. 48). Der Stylobat ist größtenteils aus älteren Werkstücken hergestellt; die Vollsäulen haben unten die Anarbeitung von Kanneluren, welche aber nicht ausgeführt sind; der Werkzoll ist nur auf der Vorderseite der Schäfte roh geebnet. Die seitlichen Stege für den Anschlag von Pinakes sind nur soweit flach ausgearbeitet, als es sich durch die Verjüngung des Schaftes von selbst ergab, also offenbar mehr in dekorativer Absicht. Denn es fehlen die Riegellöcher, ebenso wie auf dem Stylobat die Aufsatzspuren von Pinakes. Das Proskenion gehört also schon zu dem späten Vollsäulentypus ohne Holzverschluß wie in Athen und Piräus (Abschn. 18). Die Seitenabschlüsse dieser Skene, deren Quadern so nachlässig verlegt sind, daß man auf einen Oberbau aus Bruchsteinen schließen möchte, laufen hinten bis nahe an die Stufen des Thersilion; diese haben somit deutlich als Unterbau für die Skene gedient. Das Versammlungshaus der „Zehntausend", das längst sinnlos geworden war, befand sich um diese Zeit gewiß schon in dem Zustand wie es Pausanias sah (8, 32, 1): *λείπεται τοῦ βουλευτηρίου θεμέλια.* Die Tiefe des Skenenraums von 6 m würde nun die gewohnte Aufteilung zu $2^1/_2$ m Tiefe für die Proskeniondecke und $3^1/_2$ m für den Thyromatasaal gestatten, doch wäre dann für die Thyromatawand kein Fundament vorhanden. Daß dieses durch Zufall völlig verschwunden wäre, ist bei dem sonstigen Erhaltungszustand kaum anzunehmen. Besser setzt man also die scaenae frons vorn auf die Stufen des Thersilion und nimmt dessen Vorderwand als Skenenrückwand an, wobei eine Bühnentiefe von gegen 6 m nach Analogie des römischen Umbaus von Priene (v. Gerkan 84) wohl möglich scheint.

Zu diesem Proskeniontheater gehören auch die Steine E, die auf **Tf. 18** in ihrer richtigen schrägen Lage eingetragen sind; ihre Parallelstellung zur Skanothekwand auf Schultz' Plan Tf. 7 ist ein grober Fehler. Sie bilden einen Mastschuh (**Tf. 13** r. o.), wenn unsere S. 90 bei Eretria gegebene Erklärung richtig ist und beweisen zum Überfluß noch einmal, daß die Skanothek um diese Zeit längst außer Gebrauch war. Auf der Ostseite wird ihr Gegenstück in dem dort unausgegrabenen Gelände liegen. Als obere Zeitgrenze ergibt sich für das Vollsäulenproskenion aus der Analogie mit dem Zeatheater im Piräus die Mitte des 2. Jhs. v. C. Man kann aber auch bis zum Ende des 1. Jhs. nach C. herabgehen. Domitian hat den Megalopolitanern einmal eine niedergebrannte Halle wieder aufgebaut (Inschr. Exc. 136, 18). Da die Vermutung naheliegt, daß die späteren Inschriften auf den Sessellehnen, welche eine neue Verteilung unter die Phylen bestimmen, mit der Errichtung des Proskeniontheaters zusammenfallen und da deren Schriftcharakter sehr geziert ist (Exc. 123, 3; JG V2, 435), so möchte man einem recht späten Ansatz den Vorzug geben.

Die Epochen dieses Theaters sind demnach:

1.) Erbauung des Buleuterion durch Thersilios um 360 v. C.

2.) Steinernes Sitzhaus mit der Prohedrie des Antiochos, ohne Skene, für die arkadischen Volkstänze, Chöre u. a., zwischen 350 und 330 v. C.

3.) Einführung der szenischen Spiele durch die Tyrannen (266—235 v. C.). Hölzernes rollbares Bühnengebäude, wahrscheinlich im Typus von Segesta mit dem Thersiliongiebel als Theologeion. Hierfür Erbauung der Skanothek. Vielleicht um 260 v. C.

4. Nach der Zerstörung der Holzbühne durch die Katastrophe von 222 v. C. Errichtung eines entfernbaren niedrigen Holzpodiums nach Phlyakenart mit einfacher Rückwand und seitlichen Rampenaufgängen. Im Hintergrund das wiederhergestellte Thersilion. Unter Philopoimen nach 200 v. C.

5. Steinernes Proskeniontheater im Vollsäulentypus ohne Pinakes, der Thyromatasaal wahrscheinlich über der Vorhalle des zerstörten Thersilion. Frühestens 2. Hälfte des 2. Jhs. v. C., wahrscheinlich später, vielleicht erst unter Domitian.

9. Sparta.

Das noch in Ausgrabung befindliche Theater von Sparta bringt doch schon die wertvollsten Bestätigungen und Parallelen zu dem oben (S. 97—103) für Megalopolis Erschlossenen. Für Sparta ist schon aus der Überlieferung zu entnehmen, daß das Theater ursprünglich nur für nichtszenische Feste bestimmt war, die Gymnopädien, das Ballspiel der Knaben, die Pompe der Hyakinthien u. ä. (Paus. 3, 14, 1; Athenaeus 4, 139 e; 15, 631 c; Herod. 6, 67; Lukian Anach. 38). Auch hier lag „gegenüber dem Theater" (Paus. 3, 14, 1) und zwar an einer Straße die in etwa 12 m Abstand von der Koilonstirnwand vorüberlief (Dickins B. S. A. 12, 1905/6, 405), ein Symbol der Staatsgesinnung, nämlich der Ort, an welchem die Gräber des Leonidas und des Plataeaesiegers Pausanias, dazu die Namens-Stele der mit Leonidas Gefallenen vereinigt waren. Daselbst fanden alljährlich Gedächtnisreden sowie Spiele statt, an welchen nur Spartiaten teilnehmen durften, die Spiele gewiß im Theater selbst.[1]) Auch hier ist erst in jüngerer Zeit das dramatische Spiel hinzugekommen, das aber offenbar die vaterländischen Wahrzeichen nicht dauernd von dem Festplatz des Theaters abtrennen durfte. Denn hier wurde ebenfalls ein großer Schuppen für eine bewegliche Bühne erbaut, der wiederum durch die mit

[1]) Woodward (BSA 26, 1923/5, 265 f.) möchte die Gräber des Pausanias und Leonidas auf die Akropolis in den Bezirk der Chalkioikos verlegen, indem er das *τοῦ θεάτρου ἀπαντικρύ* des Periegeten als „hinter dem Koilon" deutet. Das ist sprachlich unmöglich. Und W. bemerkt selbst, daß der Perieget in der Akropolisbeschreibung III 17, 7 bei den für Pausanias errichteten beiden Bronzestatuen von den Gräbern gar nichts mehr sagt, was doch unbedingt zu erwarten wäre. Auch hätte dann die Stele mit den Namen der Thermopylenkämpfer eben dort zu stehen, ferner hätten die Agone im Bezirk selbst stattfinden müssen, wozu schwerlich Platz war. Vor allem aber wäre ganz unerfindlich, weshalb der Perieget die Gräber, wenn sie dort oben lagen, schon von unterhalb des Theaters aus hätte nennen sollen, während er doch erst drei Kapitel später die Bauten und Denkmäler der Akropolis ausführlich beschreibt. Nun lag nach Thukyd. I 134 das Grab des Pausanias an der Stelle, wo er gestorben war. Es heißt hier aber ausdrücklich, daß man den Verhungernden, um eine Befleckung zu vermeiden, grade noch aus dem Heiligtum herausgeführt hatte (*ἐξάγουσιν ἐκ τοῦ ἱεροῦ ἔτι ἔμπνουν ὄντα, καὶ ἐξαχθεὶς ἀπέθανε παραχρῆμα*), ferner daß sich die Todesstelle in einem „Vorbezirk" befand (*ἐν τῷ προτεμενίσματι*). Der Scholiast z. d. St. sagt genauer: *ἐν τῷ προπυλαίῳ ἐν τῷ πρὸ τοῦ ἱεροῦ προαστείῳ*, also „in der Eingangshalle an dem Vorhof vor dem Hieron". Dazu stimmt im Thukydidestext, daß der König zwar zu dem nahen Hieron hinflieht, daß aber das kleine Gebäude, in dem er eingemauert wird, nicht im Hieron selbst ist, sondern nur „zu ihm gehört" (*οἴκημα οὐ μέγα ὃ ἦν τοῦ ἱεροῦ*). Es lag also in dem Außenhof oder Vorbezirk. Wenn dieser, wie es topographisch möglich ist, sich den Abhang hinab erstreckte und die Todesstelle unmittelbar vor ihm lag, so vereinigt sich das sehr wohl mit der vollkommen eindeutigen Angabe des Periegeten, daß die Gräber „dem Theater gegenüber" lagen.

„Skanotheka“ gestempelten Dachziegel bezeugt ist (JG V 877—881), die nach Dickins (394 fg.) dem 1. Jh. v. C. angehören.

Die Hoffnung, daß die seit 1924 wiederaufgenommenen englischen Ausgrabungen die o. S. 102 entwickelten Vorstellungen von einer fahrbaren Holzbühne bestätigen könnten, ist mit Woodwards Ausgrabungsbericht (BSA 26, 1923/5, 119 f.) bereits zu einem wichtigen Teil in Erfüllung gegangen. Zunächst ist durch die Freilegung der hauptsächlichsten Teile von Skene und Orchestra erkannt worden, daß das ganze Sitzhaus in seiner jetzigen Gestalt samt einer säulengeschmückten scaenae frons wahrscheinlich in die Zeit des Augustus gehört. Später, vermutlich unter Vespasian, hat ein marmorverkleidetes, sehr tiefes (6 m) Pulpitum mit zwei halbrunden Nischen an der Vorderseite soweit vorgeragt, daß es den ganzen Raum zwischen den untersten Sitzreihen ausfüllte; endlich wird ein Anbau von drei Kammern hinter der scaenae frons für spätrömisch gehalten, doch muß ähnliches wohl schon vorher vorhanden gewesen sein (a. O. 153, Tf. 15).

Reste einer griechischen Skene aber, zu der ein älteres Sitzhaus gehörte, ergänzen überraschend unsere Vorstellungen von einer Rollskene (a. O. 148 f.; Fig. 12; Tf. 15 die schwarzgetönten Teile). Erhalten sind zwei parallele Fundamentzüge aus Kalksteinplatten, die auf unberührtem Boden liegen, also das älteste an dieser Stelle sind. Der vordere (nördliche) Zug ist um 3 m, d. i. um Parodosbreite von der römischen Koilonstirnwand entfernt, sodaß die ältere griechische, wie es auch das Gelände mit sich bringt, an derselben Stelle gelegen haben muß. Auf dem Westteil des Nordzuges liegt in situ eine Platte aus hartem Konglomeratstein von 1,5 m Länge, 70 cm Breite (auf dem Plan abgegriffen; Höhenmaß fehlt), welche oben glatt zugerichtet und „wie poliert“ ist (which is dressed smooth and indeed takes a high polish). Oben läuft in der Mitte eine Rille von 16 cm Breite, 7,5 cm Tiefe, von halbrundem Querschnitt. Drei weitere Platten derselben Art sind in der Nähe verbaut, zwei davon bei dem südlichen Parallelfundament (a. O. 150), das auf 8,60 m Länge erhalten ist. Die Rillenschwellen zogen sich also vor der ganzen Orchestra entlang. Sie konnten weder für Wasserabfluß dienen, noch bei dem halbrunden Querschnitt der Rillen hölzerne Schranken tragen, wie Woodward richtig sah (a. O. 150,1). Es sind die Geleise für die Räder einer fahrbaren Holzskene. An den breiten Holzrädern saßen in der Mitte der Lauffläche halbrunde Vorsprünge von 7 cm Halbmesser, um das Abgleiten zu verhindern, entsprechend den „Radkränzen“ an der Innenkante unserer Eisenbahnräder. Die „Politur“ der Oberseite erleichterte das Gleiten oder ist wahrscheinlicher erst durch den Gebrauch entstanden. Ein geringer Höhenunterschied der Fundamente (a. O. 149) ist belanglos; bei dem 6 cm tiefer liegenden Oststein des Nordfundaments ist er wohl durch Bodensenkung entstanden. Die um 17 cm tiefere Lage des Südfundaments gegenüber dem Westteil des nördlichen war vermutlich durch die größere Dicke der Konglomeratstufe ausgeglichen, wofür die verbauten Rillenplatten, für welche die Maße fehlen, vielleicht noch den Beweis ergeben, falls sie von der Südschwelle stammen. Der Abstand der Schwellen im Lichten ist 5,20 m, also rund gerade so groß wie wir ihn für die verlorene zweite Schwelle in Megalopolis errechnet hatten (S. 102/3). Die Dicke der Räder wird, entsprechend der Schwellenbreite von 70 cm, etwa 2 Fuß gewesen sein, wozu die sogar 3 Fuß breiten Räder der Widderschildkröte des Hegetor von Byzanz zu vergleichen sind (Sackur a. O. 60, Ab. 32). Die Gesamttiefe der Rollbühne berechnet sich dann auf rund 6,50 m. Der Skanothekbau, welcher

sie aufnahm, hatte mithin ungefähr dieselbe Breitenabmessung wie der in Megalopolis, konnte aber bei der Orchestrabreite von nur 24,5 m erheblich kürzer sein. Wir hegen die Erwartung, daß seine Fundamente westlich von den Rollgeleisen, da dort die meisten der Dachziegel mit Skanothekstempel herauskamen (a. O. 155), noch aufzufinden sein werden, aus denen dann vielleicht die noch ungeklärten technischen Fragen bei der Skene von Megalopolis aufzuhellen sind. In Sparta ist, wenn die auch von Woodward gebilligte Datierung der Skanothekstempel ins 1. Jh. v. Chr. zu Recht besteht, das Bedürfnis nach szenischen Aufführungen erst auffallend spät erwacht, obwohl ein Theater bereits seit Anfang des 5. Jhs. bestand (Herodot VI, 67). Und es ist bezeichnend für die bis in die Spätzeit herrschende strenge Gesinnung, daß das reine Schauspiel sich zunächst nur mit Hilfe einer so umständlichen Rollmaschine durchzusetzen vermochte gegenüber dem altgeheiligten Zusammenhang des Schauhauses mit dem nationalen Gedächtnis- und Festplatz, von dessen Aufdeckung wir ebenfalls weitere Ausbeute erhoffen. Den Typus dieser Rollbühne werden wir um diese Zeit nur als Proskenionbau mit Thyromatawand denken können. Auch diese Holzskene hat anscheinend nicht lange bestanden, bestenfalls ein knappes Jahrhundert, bis dann ein römischer Prunkbau mit Architekturwand der bloßen Schaulust das Übergewicht gab über religiöse und nationale Feste und Bräuche.

10. Segesta.

Tafel 19—32.

Das Theater wird zuerst beschrieben von Denon bei Saint-Nom, Voyage pittoresque de Naples et de Sicile (1871) IV pag. 163; dann mit Plan und Ansichten von J. Houel, Voyage pitt. de Sicile, de Lipari et de Malte (1782), I p. 12, pl. VII, VIII; danach von Wilkins, Antiquities of Magna Graecia (1807) Chap. V Taf. 1—5 (wertlose Umzeichnungen nach Houel). Im Jahre 1822 unternahm Domenico Lo Faso Pietrasanta, Duca di Serradifalco die erste Ausgrabung, eine zweite 1827—28 unter Beihilfe des Architekten M. Cavallari und des Bildhauers M. Villareale. Einige wertvolle Beobachtungen machte der Abbate Maggiore Bullet. d. Ist. 1833, 170 ff. Die Gesamtergebnisse der Ausgrabungen sind veröffentlicht bei Serradifalco, Antichità della Sicilia (1834) I 117 folg., Tf. 9—16; S. 109 eine Planskizze des Grundrisses von 1822. Den Zustand nach der ersten Ausgrabung hat genauer auch Hittorf aufgenommen (Hittorf et Zanth, Recueil des Monuments de Ségeste et de Selinonte (1870) Tf. 7, I) nebst Einzelheiten des Sitzhauses und zwei Halbsäulenfragmenten (Tf. 7, II—XI), sowie einem Schnitt und einer Gesamtansicht (Taf. 8). Die Ergänzungen der Bühne und des Koilons auf T. 9 sind jedoch willkürlich und wertlos; auf Tf. 10 wiederholt dann Hittorf die Mehrzahl der Abbildungen von Serradifalcos Tafeln 11; 13—16. J. H. Strack, das altgriechische Theatergebäude (1843) gibt einen hübsch lithographierten Herstellungsversuch (Tf. I), jedoch unter Beiseitelassung wichtiger Bauglieder. Strack wiederholt Serradifalcos Plan von 1828 (Tf. 6, 6), ebenso Wieseler, Theatergebäude (1851) Tf. II 3. Koldewey und Puchstein haben 1895 „bei sehr beschränkter Zeit dem Theater eine eilige — eintägige — Untersuchung gewidmet", aber mit vollkommen richtiger Erkenntnis wesentlicher Züge des Baues; darnach Puchstein, Griech. Bühne (1901) 110 fg., mit Photographie der Skene (Abb. 31), Grundplan (Abb. 32) und Rekonstruktion des Hauptgeschoßgrundrisses (Abb. 33). Danach Frickenhaus, Altgr. Bühne (1917), 42, Ab. 11. Vgl. Bieber Theaterdkm. S. 51, Nr. 2, Abb. 54, 55, Tf. 22 (= Phot. Alinari 19662). v. Gerkan Priene 106. 118. Phot. Gargioli C 4199; Brogi 10998.

Wir haben vom 5.—10. April 1924, mit einer Nachprüfung am 27. April, das Bühnengebäude und die Architekturteile neu aufgenommen, wobei wir in dem Wächterhaus, das aus Serradifalcos Zeit zu stammen scheint (Ant. I Tf. 2), bei dem wackeren Custoden Pietro Varella treffliche Unterkunft und Hilfsbereitschaft fanden. Dank der freundlichen Erlaubnis des Commendatore Valenti, Soprainten-

dete ai monumenti in Palermo, konnten wir die nötigen kleinen Schürfungen vornehmen. Die Ruine wird jetzt sorgfältig konserviert, doch waren einige wichtige Architekturstücke, die Serradifalco gibt, nicht mehr zu finden (Ant. I. Tf. 14,5 — jedoch ist ein gleichartiges anderes Bruchstück vorhanden —; 15,1 unterer Teil; 15,3 die Rundsäule; 16,6). Die Ausgräber haben die meisten Architekturstücke vor der östlichen Parodosmauer zusammengehäuft, wo wir sie etwas übersichtlicher ordneten und zum Witterungsschutz mit den skulpierten Seiten nach unten legten. Einige Stücke im Ostparaskenion scheinen in Fundlage. Die starke Verwitterung des ziemlich weichen Kalktuffs erschwert häufig die Aufnahme der Einzelheiten.

Der Stadtberg von Segesta erhebt sich bis zu 410 m Höhe, nach allen Seiten scharf abfallend und umgeben von den Wasserläufen der Pispisa, wohl dem alten Krimisos im Westen und Süden, der Fiumara Gaggera im Osten (vgl. RE II A, 1066, 30 fg.). Dicht unter dem Nordrand, mit dem Blick auf die Monti Inici und den Golf von Castellamare (**Tf. 26 b**; **27 c**), ist das Theater in den Berg eingeschnitten, der unterhalb des Skenengebäudes weiterhin steil und felsig abfällt.

Das Sitzhaus wird von einer noch bis zu 11,34 m hohen Aussenmauer umschlossen (**Tf. 26 a**; **27**; steingerecht aufgenommen bei Hittorf Tf. 8), deren halbrunder Umkreis polygonal in nicht ganz gleichmäßige Fassetten gebrochen ist, die an den beiden Talenden kürzer (3,25—3,57 m), an der Bergseite 6,24—6,74 m lang sind (Hittorf Tf. 7,1). Die Quadern sind von sehr wechselnder Länge (0,40 - 2 m) und Höhe (0,40—0,80 m), in den oberen Mauerteilen durchweg niedriger und behufs besserer Bindung sehr lang, im unteren Teil vielfach mit versetzten Fugen und mit zahlreichen Zwischenflickungen aus aufeinandergelegten kleinen Plättchen. Dadurch erscheinen die großen Flächen malerisch belebt (**Tf. 27**). Diese Bauweise ist weder altertümlich roh wie Serradifalco meint, noch nachlässig (Hittorf S. 58), sondern eine kluge Ausnutzung der Eigenschaften des Steins, allerdings ohne eigentlich monumentale Gesinnung und mehr im Sinne des älteren griechischen Hausbaues. Sie fordert, wie schon Puchstein (113; 115) betont, weder Serradifalcos Datierung des Koilons vor 409 v. C., noch seine zeitliche Abtrennung von der Skene. An dieser kehren vielmehr dieselben Einflickungen wieder (u. S. 118), ebenso die Verwendung eines ziemlich weichen weißen Kalkmörtels mit kleinen schwarzen Einschlüssen, der am Koilon in allen Stoß- und Lagerfugen verwendet, an der Skene aber infolge größerer Weichheit meist ausgewittert ist. Auf die Abdeckung der schrägen Koilonmauer beziehen wir ein am Bühnengebäude nicht verwendbares Profilglied mit einfacher Kehle (**Tf. 21** l. o., **S**), das auf der Oberseite durch U-Klammern verankert war, die sonst nirgends im Theater auftreten.

In der Weststirnwand des Koilon befindet sich, 8 m von dem Innenende entfernt und etwa 2 m außerhalb der Seitenflucht des Bühnengebäudes, ein Bogeneingang (Scheitelhöhe 1,90 m; Br. 0,65), der in eine ebenso breite, 2,90 m tiefe Grotte führt (**Tf. 20** u.; **27 b**; Grundriß und Schnitt auch bei Hittorf Tf. 7,8). Hinter der hochkant gestellten ausgeschnittenen Bogenplatte (28 cm dick) liegt 7 cm höher eine horizontale Decke. Die rechte Quaderwand ist glatt, hie und da ein Stein ausgebrochen. Auf der linken Wand findet sich 54 cm über dem Boden eine Balkenrille (10 : 9 cm), darüber in der Türleibung 4 Riegellöcher, zwei obere (3 : 7 cm; 3,5 : 4,5; t. 4 cm) und 2 untere (3 : 5 cm; t. 3 cm) zum Einsetzen eines Verschlußgitters, das aber auf der Gegenleibung nur eine unsichere Spur hinterlassen hat. Auf der linken Wand erkennt man trotz vieler ausgebrochener Steine, 2,46 m vom Eingang entfernt, eine Nische von 56 cm Breite, die oberhalb der Balkenrille begann und 43 cm unterhalb der Decke endigte. Ihre Tiefe ist an dem Deckbalken noch auf 32 cm zu messen. Da die Rückwand fehlt, sieht man in unregelmäßige

Spalten des gewachsenen Felsens. Geradeaus im Hintergrund ist eine bis zur Decke reichende zweite Nische, unten gebildet durch eine große freiliegende Platte (19 cm dick), die ebenfalls genau oberhalb der Balkenrille liegt, sodaß also der Boden der Nischen 83 cm höher ist als die Eingangsschwelle. Die Höhe der hinteren Nische ist 1,175, die Tiefe 0,68 m. Hinten ist sie abgeschlossen durch 2 große Blöcke mit zwei niedrigen Läuferschichten darüber; Befestigungsspuren finden sich nicht. Unterhalb der großen Querplatte, die tischartig freiliegt, wird mit 65 cm Rücksprung eine senkrecht abgearbeitete rissige Felsfläche sichtbar (60 cm hoch, von Hittorf fälschlich als Quaderwand gezeichnet), unter welcher ein Spalt von 80 cm Höhe schräg abwärts in die Tiefe führt. Da in dem Raum der Plattenfußboden jetzt fehlt, so tritt man von der Eingangsschwelle (h. 36 cm) an, deren Rückseite bloßliegt, auf eine Schicht von Erde und Steinbrocken, die sich rasch gegen den genannten Spalt zu senkt. Das Verhältnis der Nischenplatte zur Felswand legt nahe, daß der Spalt auch im Altertum offen und vielleicht durch eine bothrosartige Mündung unter der Tischplatte zugänglich war.

Durchkriecht man den 80 cm hohen Spalt (**Tf. 20** u. r.), so gelangt man in einen sich senkenden Gang, der alsbald breiter und 1,25 m hoch wird und in etwa 10 m Entfernung von der Eingangsschwelle mit einer Biegung nach links hinten in einen domartigen Rundraum mündet (2 : 2,5 m; H. in der Mitte 2,5 m). Der Eingang dazu ist ein trichterförmiger Spalt, an welchem die 30 cm breite Sohle und die schrägen Seitenwände bis zu etwa 70 cm Höhe künstlich erweitert und geglättet sind. Sonst fand sich nirgends eine sichere Spur von Bearbeitung. Der Boden des „Doms" ist eben, die Decke steigt ziemlich gleichmäßig gegen die Mitte an, sodaß immerhin auch hier etwas nachgeholfen sein kann. Dieser Raum war ziemlich trocken. Hingegen tropfte auf der Zugangsstrecke überall Wasser herab und die den Boden bedeckenden größeren und kleineren plattigen Steine sind offenbar durch die Arbeit des Wassers losgelöst, sodaß der Zugangskorridor ursprünglich höher und gleichmäßiger gewesen sein wird. Von ihm geht, etwa 6 m von der Eingangsschwelle entfernt, eine breite Abzweigung nach links in einen unregelmäßig runden Raum von 3,50 m größter Breite, der aber im Durchschnitt nur 80 cm, in der Mitte 1,40 m hoch ist. Diese Höhlung dürfte erst in jüngerer Zeit durch Einsturz entstanden oder wenigstens größer geworden sein.

Die Deutung liegt nahe, daß die runde unterirdische Grotte von altersher ein Dämonensitz war, den man bei Anlage des Theaters nicht zu verschütten wagte. Sein Eingang blieb wahrscheinlich durch eine Bothrosmündung offen, durch die man in die Tiefe hinabopfern konnte. Darüber wurde dann der grottenartige Kapellenraum in der Stützmauer ausgespart. Die Hintergrundnische dürfen wir mit einer Statue oder einem Relief gefüllt denken, das von außen durch den Gitterverschluß hindurch stets sichtbar war. Auch der Inhaber des Heiligtums ist vielleicht zu erraten, denn in einer Naturhöhle hoch oben am Berge kann wohl niemand besser hausen als Pan. Seine munteren Schutzbefohlenen, prachtvolle Böcke und graziöse langhaarige weiße Zicklein begrüßten uns jeden Morgen beim Anstieg zum Theater und auf diesen herben Höhen ist Pans Wesen überall gegenwärtig. Überdies steht er in leibhaftiger Gestalt am Bühnengebäude selber im Dienste des größeren Gottes.

Eine weitere, jetzt wieder verschüttete Anlage verzeichnet Hittorf (Tf. 7, Fig. 1 G; Fig. 9) am Fuß der westlichen Außenmauer des Koilon nahe der Nordecke. In einer

Mauernische (H. 1,73 m; Br. 0,51; T. 1,137) ist hinten im Boden eine schachtartige Öffnung (46 : 46 cm) mit vorspringendem oberem Rand, welche mit drei Quaderlagen und möglicherweise noch weiteren in die Tiefe reicht. Hittorf nennt sie „puisard", Abfall- oder Senkgrube, und man könnte danach an den Opferbothros eines Heroenkultes denken, wenn der Ort nicht so ungeeignet und die Nische nicht so eng wäre. Wahrscheinlicher ist mir, daß es die Fassung einer Quelle ist, indem sich in der Tiefe des Schachtes Wasser sammelte. Die Wasserhaltigkeit des Gesteins haben wir ja zur Genüge in der Panshöhle kennen gelernt, die Ausgräber sahen noch über dem Westrand der Orchestra einen modernen Brunnen (M bei Serradifalco S. 109; Hittorf S. 51). So hätte Pan auch eine Nymphe in der Nähe gehabt. Trinkwasser aber ist beim Theater sehr erwünscht, ja nötig, wie die bisweilen künstliche Zufuhr zeigt (Sikyon, Elis). —

Im Innern des Koilon sind die Sitzreihen der oberen Hälfte durch radial gestellte, zellenartig geteilte Stützmauern unterfangen (Serradifalco I, Tf. 11, S. 126). In der Höhe des Diazoma durchbrechen zwei Durchgänge die oberen Sitzreihen in einer unsymmetrischen Anordnung, die jedenfalls durch äußere Zugangsstraßen bedingt war (**Tf. 26 a; 27 c**). Außen waren diese Eingänge durch Bogen überspannt, von denen drei Keilsteine erhalten sind (**Tf. 21 o., T 1—3**). Ihr Bogendurchmesser entspricht mit 2,10 m der Breite des Osteingangs (2,057 m nach Hittorf Tf. 7,1) und ihre Auflagerdicke ist gleich der Breite des am Westeingang (**Tf. 27 c**) noch meßbaren Pfeilervorsprungs (63 cm). Die Keilsteine sind vor der Oststützwand mit aufgestapelt, nachdem sie wahrscheinlich schon von selbst außen vom Osteingang her ein Stück in die Tiefe gewandert waren, ähnlich wie die Sessel des Diazoma (s. u.). Der Bogen wird von einer kräftig profilierten Archivolte umrahmt, mit einem girlandenartigen Wulst darüber (**Tf. 21, T 2; 3**), dessen Blatt- und Blütenmotive nur noch undeutlich erkennbar sind. Doch stimmen sie im Charakter zu dem wulstartigen Oberprofil des Skenensockels (**Tf. 21, B**). Der Stein mit dem anscheinend einzelstehenden Blütenmotiv (**T 1**) dürfte der Scheitel sein. In der Mitte der Girlandenstücke und entsprechend auf der glatten Rückseite der Blöcke finden sich rechteckige Löcher (3,5 : 4 cm; T. 8 cm), in denen offenbar Stifte für einen Gitterverschluß saßen. Daher kann sich an die Rückseite des Bogens nicht ein Tonnengewölbe angeschlossen haben, sondern der Gang war oberhalb des Bogenscheitels horizontal gedeckt wie die Pansgrotte. Dies ist auch wegen des Gefälles der Sitzreihen wahrscheinlich, aus welchen die innere Mündung des Ganges rechteckig ausgetreten sein muß, wie bei Serradifalco I Tf. 12 richtig hergestellt ist (vgl. **Tf. 26 a**). Das Diazoma hatte eine Breite von 2,40—2,50 m und ist gegen die Talseite durch eine Schranke abgeschlossen, die zugleich eine sesselmäßige Rücklehne für die nächsttiefere Sitzreihe bildet, an welche sie angearbeitet ist (Profil bei Serradifalco I 14,8). Die Sessel waren sämtlich in die Orchestra gestürzt, 34 wurden von den Ausgräbern auf die Beobachtung des Abbate Maggiore hin (Bull. d. Inst. 1833, 170) an ihren Ort gestellt, einige liegen noch im Bühnengebäude. Alle Sitze (H. 38; T. 76 cm) sind an der Vorderseite unterkehlt und haben oben eine erhöhte vordere Sitzzone (Serradifalco I 11,2; 3). Sechs Treppen aus etwas härterem travertinartigem Kalk — je zwei Stufen auf eine Sitzreihe — teilen den Raum in sieben Kerkides, von denen die zunächst den Parodoswänden halbe Breite haben (Serradifalco I 11,1). Bis zum Diazoma sind jetzt 20, ehemals 21 Sitzreihen. Hittorf (59) berechnet den Fassungsraum der Sitzstufen bei 55 cm Sitzbreite auf 3200 Zuschauer.

Die Orchestra (**Tf. 19; 26; 30 d**) setzt sich über den Halbkreis hinaus um 3,10 m gradlinig gegen das Bühnengebäude fort. Die Parodoswände stehen parallel zur Bühnenfront. Der Durchmesser der Orchestra ist 13,80 m, gemessen am Innenrand des untersten Plattenkreises. Dieser war das Fundament einer untersten Sitzstufe, welche schon in antiker Zeit entfernt worden ist. An zwei Stellen (in der Mittelachse (**Tf. 26 a**) und westlich der dritten Treppe von West) stecken noch die abgearbeiteten hinteren Enden der untersten Sitze unter der jetzt letzten Sitzstufe. Im übrigen hat man sie herausgezogen und durch untergeschobene kleine Platten ersetzt. Dies geschah wahrscheinlich in Zusammenhang mit einer Aufhöhung der Orchestra zur Zeit der jüngeren Bühnenvorderwand, deren Türschwellen um 25—30 cm höher lagen als die älteren (u. S. 129). Wegen der Vorrückung dieser jüngeren Bühnenvorderwand wurden auch die Innenecken der Parodoi rechtwinklig in 1,70 m Breite, 1,16 m Tiefe weggeschnitten, um die ursprüngliche Eingangsbreite wiederherzustellen. — Nimmt man als Grundkreis der Orchestra die Front der weggearbeiteten untersten Sitzreihen (Dm. 14,80 m), so schneidet er in 1,75 m Abstand vor der scaenae frons vorbei, während das eingeschriebene Quadrat wenigstens annähernd mit der Flucht der Paraskenienfronten zusammenfällt (Abstand 40 cm; Tf. **19**). Die Bühne ist also sehr viel tiefer als nach Vitruvs Regel (V 7,1). Einen Orchestrakanal und eine Prohedrie gab es nicht.

Die späteste Anlage in der Orchestra ist die Fundamentschwelle aus großen Platten in zweiter Verwendung, welche zwischen den jüngeren Innenecken der Parodoswände ehemals die ganze Breite der Orchestra abschloß (Tf. **19, 26, 28 a, 30 b; d**). Ihre Steine sind jetzt leicht bogenförmig bis zu 10 cm Abweichung gegen die Orchestramitte verschoben, wohl durch Erddruck (**Tf. 30 b**). Die Schwelle liegt an der gleichen Stelle wie das Phaidrosbema im athenischen Dionysostheater, trug also wohl ein ähnliches spätrömisches Bema. In der Mitte ist durch ein paar Fundamentsteine eine längere Platte mit ihr verbunden, die Serradifalco für eine Thymele, Wieseler (Theatergeb. 11) für einen Prosceniumspfeiler oder ein Statuenpostament erklärte. Wahrscheinlich ist es der Unterbau einer eingeschnittenen Treppe wie am Phaidrosbema. Weiteres ist nicht festzustellen, da die Schwelle nur Fundament ist, das um 8—12 cm tiefer liegt als der Plattenkranz der Orchestra.

Ein unterirdischer Gang (**Tf. 19; 30 a—c**) geht durch die Mittelachse des Skenenhauses und dann mit einer Knickung nach Westen in die Orchestra. Im Skenengebäude liegt der hintere Teil jetzt offen und war ehemals wohl mit Holz abgedeckt. Am Eintritt in die Skenenvorderwand ist er durch die Türschwelle und weiterhin mit Steinplatten abgedeckt (**Tf. 30 a**). Die Tiefe — jetzt nur bis 1,20 m meßbar, da die Ausräumung der eingeschwemmten Erde unsere Kräfte überschritten hätte — kann an der Außenseite der Rückwand annähernd berechnet werden. Hier ist, um etwa 1,25 m tiefer liegend als jene Türschwelle, noch der obere Rand eines 50 cm breiten Wasserausflusses sichtbar, der mit einem großen Sturzblock (1,03 : 0,65 cm) und darüber mit einem langen Entlastungsbalken überdeckt ist. Nimmt man die Form des Ausflusses, wie wahrscheinlich ist, etwa quadratisch an, so hatte der Gang eine Höhe von mindestens 1,75 m, war also jedenfalls aufrecht begehbar und wohl durch eine Holztreppe zugänglich, wie in Eretria eine in Stein nachgeahmt ist. Die Seitenwände bestehen aus plattigen Steinen von wechselnder Höhe und sorgfältiger Schichtung. Die Breite des Ganges, die unter der

Türschwelle 90 cm beträgt, verengert sich bis zum Knick auf 76 cm (**Tf. 19**). Die Decke besteht auf dieser ersten Strecke aus breiten Platten. Am Knick ist eine sehr lange Platte diagonal gelegt, jedoch um 25 cm tiefer als die bisherigen. Unmittelbar vor ihr ist ein 40 cm breites Bruchstück eines jonischen Gesimses eingeflickt (**Tf. 21, G 3**). Im schrägen Ast des Ganges, in den man wegen ansteigender Verschüttung nur auf dem Bauche hineinrutschen kann, liegen hinter der Diagonalplatte auf 2,50 m hin wieder breite Platten, dann unregelmäßige kleinere Steine, die sich in zwei Absätzen um jedesmal 20 cm senken. Da wir in diesen letzten Teil nur noch eine Meßlatte auf 1,50 vorschieben konnten, machten wir zunächst einen Einschnitt von oben bis zum Ende dieser Stange, fanden jedoch nichts mehr von Decken und Wänden, sondern nur jene fein gesiebte, lockere dunkle Erde, wie sie sich in Plattengräbern und anderen Hohlräumen durch Hineinrieseln anzusammeln pflegt. Ein anderer Einschnitt, östlich vor den Randplatten der Orchestra und rechtwinkelig zur Gangachse, traf schon in $^3/_4$ m Tiefe auf hellgelben harten gewachsenen Boden. Der Gang mußte also schon vorher mit einem Ausstiegloch geendet haben. Von diesem wurden in der Tat bei Vertiefung des ersten Einschnitts in unregelmäßiger Lage drei flache Platten ähnlich denen der Gangwände herausgeholt (H. 15 cm; eine nach außen bis 19 cm verdickt), welche an der Innenseite rechteckige Ausarbeitungen für einen Schacht zeigen. Sie wurden daher nach Wiedereinfüllung über der Fundstelle zu einem Viereck von der Breite des Ganges (76 cm) angeordnet und durch kleine Steine in ihrer Lage befestigt (**Tf. 19; 28 a; 30 b**). Da die Anlage des späten Bemafundaments notwendig den oberen Teil des Ausstiegschachtes zerstören mußte und hierbei möglicherweise auch tiefere Steinlagen mit herausgeholt wurden, so würde nur eine Tiefgrabung mit größerer Erdbewegung als uns möglich war den genauen Grundriß des Schachtes vielleicht noch ergeben können. In Eretria hat das Ausstiegloch nur die Breite des Ganges (88 cm), in Sikyon ist es größer. Wie in Sikyon dienten auch in Segesta Schacht und Gang einerseits sicher als Wasserabfluß — es ist der einzige in Segesta erkennbare — andererseits wohl auch als *χαρώνιοι κλίμακες*. Neu und wichtig ist, daß der Ausstieg in Segesta nicht in der Mitte der Orchestra liegt, sondern nahe den Sitzreihen. Dies würde überraschend zu der bisher nicht aufgeklärten (A. Müller, B. A. 150,3) Angabe des Pollux IV 132 stimmen: *χαρώνιοι κλίμακες, κατὰ τὰς ἐκ τῶν ἑδωλίων καθόδους κεῖμεναι, τὰ εἴδωλα ἀπ' αὐτῶν ἀναπέμπουσιν*, „die Charonstiege, unterhalb von (oder bei) den Abstiegen von den Sitzreihen liegend, sendet aus sich die Gespenster herauf". Die seitliche Lage war also vielleicht die Regel und Sikyon und Eretria wären Ausnahmen. In Magnesia ist der Gangverlauf in der Orchestra für die griechische Zeit unbekannt.

Zeitlich ist der Gangteil unter der Skene bis zu dem Knick sicher gleichzeitig mit der ersten Anlage des Gebäudes, was durch die Verhältnisse unter der Türschwelle und namentlich beim Austritt aus der Bühnenrückwand deutlich wird. Dagegen ist sehr wohl denkbar, daß der Kanal vorne ursprünglich dicht ausserhalb der älteren Bühnenfront endigte, um das Tagwasser der Orchestra aufzunehmen, während der schräge Ast mit dem Ausstieg jünger wäre. Hierfür spricht die unregelmäßige und absatzweise Gestaltung der Decke im schrägen Teil und namentlich die Einklemmung des Gesimsstückes G^3 neben dem großen Diagonalstein unmittelbar vor dem Knick. Wollte man dies als Reparatur auffassen, so ist schwer einzusehen, wodurch so stattliche Deckplatten, wie sie sich im geraden Teil unter der Skene vorzüglich erhalten haben, in der freiliegenden Orchestra zu Schaden

gekommen sein sollten. Doch ist völlige Sicherheit nur durch Ausräumung des Ganges und Untersuchung seiner Wände auch auf ihrer Außenseite zu gewinnen. Jedenfalls ist bis auf weiteres mit der Wahrscheinlichkeit zu rechnen, daß die Herstellung des schrägen Gangteils als „Charonstiege“ mit Ausstiegloch nicht zu dem ersten Entwurf der Skene gehört. In Sikyon (Abschn. 16) ist der Wasserkanal nachweisbar erst spät für solche Zwecke hergerichtet.

Das Bühnengebäude besteht aus demselben, im Bruch gelblichem, in der Verwitterung grauem Tuffkalk wie das Sitzhaus. Auch die Mauertechnik ist die gleiche, indem gelegentlich auch eingezwickte kleine Steine zwischen den Quadern auftreten (Innenseite des Westparaskenions, letzter östlicher Binder der Skenenstirnwand). Die Stoßflächen sind leicht eingewölbt wie in Tyndaris, der Zwischenraum ist stellenweise mit ganz kleinen Steinchen gefüllt. Kalkmörtel wie am Sitzhaus, weiß, mit etwas kleineren schwarzen kieselartigen Einschlüssen, sitzt noch hie und da in Stoß- und Lagerfugen, ist aber infolge seiner Weichheit meist ausgewittert und überhaupt mehr Füll- als Bindemittel. Klammerverband fehlt, senkrechte Dübel treten vereinzelt besonders an den schiefen Ecken auf, die höher gelegenen Architekturglieder haben meist Hebelöcher. Besonders sorgfältig ist die Bauweise an der Skenenvorderwand, von welcher im Ostteil über der durchgeschichteten unteren Binderlage eine zweireihige Orthostatenschicht mit Zwischenfüllung und durchgreifenden Bindern (*διάτονοι*, Vitruv II 7, 24) erhalten ist (**Tf. 19**; **26b**; **28a**; **29d**).

Der Grundriß (**Tf. 19**) zeigt eine türlose Rückwand (dick 1,20 m), deren Fundamente gegen den Talhang z. T. über 2 m tief bloß liegen und von dem S. 114 beschriebenen Wasserausfluß durchbrochen sind. Die Euthynteriaschicht ist erhalten, war aber wegen starker Überwachsung und Verschwemmung nicht steingerecht aufzunehmen. Die Paraskenien sind geschlossene Baukörper. Sie waren von den Außenflanken wie vom Skenensaal her durch je eine Tür betretbar, hatten dagegen keinen Ausgang (Versur) zum Bühnenraum. Daß die Außentüren (zweiflügelig; Drehpfannen an den Schwellenenden, mittleres Riegelloch) aus der Mittelachse gegen die Südfront vorgeschoben sind, geschah offenbar wegen der Treppen im hinteren Teil des Paraskenienraumes, wie die im Ostparaskenion erhaltenen zwei untersten Stufen erkennen lassen (**Tf. 30c**). Die Vorderfronten der Paraskenien sind auf der Rückseite durch schräge Quaderlagen mit Zwischenfüllung keilförmig verdickt. Parallel dazu treten weiter hinten kurze Zungenmauern vor, zwischen denen aber keine Türschwelle liegt. Der Skenensaal hat auf der Bühnenseite eine Mitteltür mit wohlerhaltener Schwelle (**Tf. 19**; **30a**). Innen war er durch 8 viereckige Pfeiler, von denen 4 Fundamentplatten erhalten sind, in zwei schmale Schiffe geteilt. Die beiden mittelsten Pfeiler haben wegen des Kanals einen Abstand von 1,80 m, die Zwischenräume der übrigen waren geringer und offenbar unter sich nicht ganz gleich (**Tf. 19**; im Durchschnitt etwa 1,40 m). Zwischen den Paraskenien hat der Bühnenraum eine Ausdehnung von 3,45 : 17,70 m. Zwischen den vorderen Ecken fanden wir durch Schürfung die Anfangsstücke einer Verbindungsschwelle, davor ein jüngeres Fundament, beides später zu behandeln (S. 128).

Vom Aufbau liegen über der Euthynteria bei den Paraskenien noch bis zu drei, an der Skenenwand bis zu zwei Quaderlagen. Die unterste Lage hat an den Front- und Nebenseiten der Paraskenien ein groß geschwungenes Basisprofil (**Tf. 21, A**; **28a**; **c**; **d**; **29a**; **b**), das zweifellos auch an der Rückseite umlief. Es ähnelt den Sockelgliedern am „Therongrab“

in Girgenti (in besserer Erhaltung als jetzt bei Houel Voy. IV Tf. 226) und einem jetzt wohl zerstörten Grabbau zwischen Agosta und Syrakus, der bei Houel (Voy. III, Tf. 176) gezeichnet ist. Unterbrochen wird das Sockelprofil nur an den Außenecken der Paraskenienfronten durch vortretende Quaderstücke, welche die Leibung der Parodostore trugen (**Tf. 19; 28c; 29a**). Von deren Gegenpfeilern ist im Osten die unterste Quader, im Westen eine Auslückung in der Koilonwand vorhanden (**Tf. 27b**, links von dem Mann). Die Parodosbreite verengert sich dadurch von 2,50 m zu einer Türöffnung von 2,10 m Weite. Zu dieser würde zwar die Spannweite der Keilsteine **T 1—3** (**Tf. 21**; o. S. 113) passen, nicht aber deren Dicke (63 cm) zu der Pfeilerbreite (40—45 cm). Somit ist der übliche horizontale Abschluß anzunehmen (**Tf. 24**, vgl. S. 121 **G 3**) wie in Epidauros. An den Innenenden der Paraskenienfronten, wo beiderseits drei Quaderlagen erhalten sind, stehen auf eigenen Sockelstücken zwei ziegenbeinige Pane in stärkstem Hochrelief. Der westliche ist fast zerstört (**Tf. 29a**), vom östlichen (**Tf. 28c; d**) sind noch die Oberschenkelstücke an der obersten Quader vorhanden, sowie der Umriß des rechten Unterschenkels nebst Klaue, den Serradifalco (Tf. 14, 6) noch ganz gezeichnet hat.

Der weitere Aufbau wird durch die erhaltenen Architekturglieder, „kostbare Reste einer spätgriechischen Bühnenfassade“ (Puchstein), mit einer Sicherheit erkennbar, wie es nach Puchsteins Zweifeln (116) kaum zu hoffen war. Unter immer wiederholter Durchprüfung aller Möglichkeiten wuchs uns der Bau organisch bis zu den Akroterien empor, sodaß die Beweise für die Wiederherstellung zugleich mit der Beschreibung der Bauglieder gegeben werden können. Hypothetisch bleibt neben Unbedeutendem nur die Einzeldurchbildung der unteren Bühnenwand zwischen den Paraskenien.

Die Bühnenwand nebst den Paraskenien (**Tf. 23—25**) gliedert sich in ein glattes Sockelgeschoß, ein dorisches Hauptgeschoß und ein jonisches Obergeschoß, über welchem sich ein steiler Hauptgiebel sowie flachere Paraskeniengiebel erheben, die mit Scheibenakroterien geschmückt waren. Die Paraskenienfronten verlaufen oberhalb des Sockelgeschosses schräg einwärts und sind hier mit Säulenstellungen geöffnet, zwischen welchen im Hauptgeschoß Gitterschranken, im oberen Statuen standen.

Das starke Fußprofil des Sockelgeschosses (lesbisches Kyma, Plättchen, Lysis; **Tf. 21**, A) fordert, wie schon Puchstein gegenüber Serradifalcos (137) unmöglichem Herstellungsversuch betonte, ein sehr kräftiges oberes Gegenglied. Zwei sich entsprechende Deckprofile sind vorhanden, beide gleich hoch und von ähnlicher Gliederung, von denen **C** (**Tf. 21**) aus Plättchen, zwei stark unterschnittenen glatten Wellen, Plättchen und gerundetem Deckglied besteht. Die Oberseite ist gegen vorn in 22 cm Breite leicht abgeschrägt, dahinter ist erhöhte Lagerfläche für aufgehende Mauer. Bei **B** (**Tf. 21**) ist erhalten das etwas höhere Plättchen, Astragal, skulptierter Blattwulst, Astragal. Darüber ist nach Vorbild von **C** ein zweiter Blattwulst zu ergänzen, wodurch dieselbe Ausladung wie bei **C** und **A** entsteht. Die reichere Ausgestaltung von **B** legt nahe, daß es an der Front saß. Das einfachere, aber stärker schattende Profil **C** gehört dann an Rück- und Nebenseiten des Gebäudes, wobei die Profile sich jederseits an den Parodostürpfeilern totliefen. — Für die Ergänzung der Pane wäre vermutlich das leider verlorene Stück eines Oberarms (parte del deltoide) bedeutsam gewesen, das Maggiore in der Ostparodos ausgrub (Bull. d. Ist. 1833, 171; M. hat auch das Verdienst, den Block mit den Oberschenkeln des Ostpan an seinen Ort gelegt zu haben). Uns schien sich zunächst ein Anhalt zu bieten

in zwei Bruchstücken, die in der Orchestra bei dem Einschnitt an der Charonstiege herauskamen (**Tf. 32 e**): vier Finger einer rechten Hand, die sich gegen eine Leiste stützen, und der Mittelteil einer gerundeten Stirn mit dem Ansatz von gesträubten Haarsträhnen (H. 13, Br. 11 cm). Aber nach den kleinen Abmessungen passen die Bruchstücke nicht zu den überlebensgroßen Panen der Sockelwand (das erste Knöchelglied lang 4,1 cm, bei Lebensgröße schon 5 — 6 cm). Dieser unterlebensgroße Stützpan fände einen wahrscheinlichen Platz als Widerlager am unteren Ende der Koilonstirnwand wie im kleinen Theater von Pompeji (**Tf. 46, e**), könnte aber natürlich auch ein freistehender Gerätträger gewesen sein.

Die Reste der Pane an der Sockelwand lassen erkennen, daß nicht der ältere, auf das 4. Jh. v. C. zurückgehende Typus des Pfeilerpan in Frage kommt, bei dem stets ein Mantel bis über die Mitte der Oberschenkel herabreicht (Roscher, Lex. III, 1418 Ab. 8), sondern nur der hellenistische, der in den großen Statuen im Hofe des kapitolinischen Museums vortrefflich erhalten ist. Diese stammen wahrscheinlich aus dem Theater des Pompeius, man meint von einem Umbau etwa des 2. Jh. n. C. (Helbig-Amelung, Führer Rom ^{3}I 413 Nr. 757, 758. Stuart Jones, Cat. Sculpt. Museo Capitolino Nr. 5; 23; Tf. 2). Ihre Unterkörper stimmen mit den Resten in Segesta so völlig überein, daß es mit den Oberkörpern ebenso gewesen sein muß. Da die Pane am Theater mit Spielbein stehen, so schien es ohnehin nicht angängig, beide Arme zu erheben wie bei dem älteren Telamontypus von Akragas (Springer-Wolters Hdb.^{12} Abb. 470), der geschlossene Füße erfordert. Ferner ergab sich als unmöglich, die eine Hand an das Abschlußgesims zu legen wie bei den Telamonen von Anisa (E. Curtius, Arch. Ztg. 1881 S. 13 Abb.) oder bei ähnlichen Gestalten an Sarkophagen (z. B. Clarac 117 A, 232 A), da das Gesims hierfür zu weit hinten liegt. Eine kapitellmäßige Vorkröpfung des Gesimses aber würde bei nur einer Stützhand einen Pfeiler bis untenhin nötig machen, der noch erkennbar sein müßte. Somit können die Pane nur frei vor der Wand gestanden haben, ähnlich den Figuren an der Incantada von Saloniki (Reinach, Rép. Reliefs I 395) u. ä. Wir konnten daher die kapitolinischen Statuen einfach übernehmen (**Tf. 23**). Auch findet sich am Ostpan von Segesta außen am linken Oberschenkel ein verstümmelter Ansatz (vgl. auch die Abb. Rizzo, Teatro di Siracusa Fig. 45), der aber kein Gewandstück (Puchstein), sondern der Rest eines Attributes ist, für das auch bei den kapitolinischen Panen Puntelli erhalten sind. Die dort glaubhafte Ergänzung zu einer Traube konnten wir nach der Form des ovalen Reststückes in Segesta ebenfalls beibehalten. Oben wird die Lösung am günstigsten, wenn der Korb grade bis zum Gesims reicht, ohne mit ihm verbunden zu sein. Da der kapitolinische Pan Nr. 23 mit linkem Spielbein unserem Ostpan, Nr. 5 mit rechtem dem Westpan entspricht, so waren also die erhobenen Arme nach innen gegen die Paraskenienecken gewendet, während sich Oberkörper und Kopf leicht nach der Parados hin drehen. Die Pane sind also lebendige Gegenstücke zu den Pfeilern der Parodostüren (**Tf. 25**). Für die Vorderansicht bedeuten sie eine belebte Vertikalverstärkung der Sockelkante (**Tf. 23**). Mythisch sind sie nun Diener der Dionysos, unbeschadet des alten Naturkultes, den wir in der Grotte der Weststirnwand vermuten (S. 112). Ihre Höhe errechnet sich auf 2,24 m mit Korb (am Ostpan ist Huf bis Schamansatz 1 m, an den kapitolinischen Panen dieselbe Strecke 1,25 m; Gesamthöhe dieser 2,80 m). Mitsamt der Unterstufe (26 cm) und dem Oberprofil (27 cm) ergibt sich daraus die Sockelgeschoßhöhe zu 2,77 m.

Dieses Maß bestätigt sich erwünschter Weise durch die Treppe im Ostparaskenion, an welcher sich 2 × 7 Stufen von 32 cm Breite nebst einem Podest in den verfügbaren Raum einfügen (**Tf. 24** l.). Da die erhaltene unterste Stufe 20, die nächste 22 cm Höhe hat (**Tf. 30, e**), so berechnet sich mittelst der letzteren die Fußbodenhöhe des Hauptgeschosses auf (13 × 22) + 20 cm = 3,06 m. Da jedoch, wie später zu zeigen, für die Fußbodenhöhe im Inneren noch eine Stufe von 28 cm unter den dorischen Halbsäulen einzuschieben ist, so muß diese für die Höhenlage des Kranzgesimses der Paraskenien abgezogen werden, was (3,06 — 0,28 =) 2,78 m ergibt. Ähnlich errechnet sich bei normalen Quaderlagen von 40 cm, wie sie an den Flanken der Paraskenien sind (**Tf. 28b—d**; **29c**) — an den Fronten ist wegen der Skulpturen eine andere Teilung —, aus sieben Lagen eine Höhe von 2,80 m. Dies entspricht der Durchschnittshöhe der hellenistischen Logeien (Priene 2,71 m). Über die Gestaltung der Bühne selbst vgl. u. S. 128.

Das Hauptgeschoß war, wie schon Puchstein darlegte, durch dorische Halbsäulen gegliedert. Doch widerstrebt es, diese unmittelbar auf das Sockelgesims zu setzen. Tatsächlich findet sich bei den Wänden des Buleuterion von Milet zwischen Sockel und Halbsäulen eine glatte Basisstufe (H. 28,5 cm. Milet II, Rathaus von H. Knackfuß 41), ebenso am Grabmal des Theron in Akragas (Delbrueck Hellenist. Bauten in Latium II 138 Ab. 70 nach d'Espouy). Demnach haben wir das gleiche hier angeordnet, was sich durch das im Obergeschoß gesicherte analoge Glied bestätigt (**Tf. 23**).

Von der dorischen Ordnung sind 4 Wandquadern mit Halbsäulen (**D 1—4, Tf. 21**) und eine Vollsäule erhalten.

D 1. H. 43 cm, Br. 80, Wanddicke 50 cm. Die Halbsäule unkanneliert, unterer Dm. 52 cm; rechts davon Türleibung mit Umrahmungsprofil; auch bei Serr. Tf. 15, 4. — **D 2**. H. 41 cm, Br. 97,5, Wanddicke 47 cm. Die Halbsäule unten auf 13 cm glatt, dann Einziehung und Kanneluren (9 und 2 halbe); Dm. unten 50, oben 47,5 cm. — **D 3**. H. 45, Br. 95, Wanddicke 47 cm. Kannelierte Halbsäule, Dm. 47 cm. — **D 4**. H. 40, Br. 60, Wandd. 54 cm. Kannelierte Halbsäule, Dm. 46 cm.

Obwohl bei der starken Verwitterung die Maße vielfach nicht auf Millimeter genau zu nehmen waren, so läßt doch das gleichmäßige Abnehmen der Durchmesser von 52 auf 46 cm erkennen, daß die Stücke in 4 aufeinanderfolgenden Quaderschichten lagen, und zwar könnten sie nach den ansetzenden Wandstücken sämtlich, wie es für **D 1** sicher ist, an der östlichen Nebentür gesessen haben, was auf **Tf. 23** durch dunkleren Ton angedeutet ist. Auch viele andere Stücke stammen von der Osthälfte des Baues, wo offenbar die günstigsten Verschüttungsverhältnisse waren. Der untere Säulenteil war nach hellenistischer Art glatt. Wird **D 2** in die 4. Schicht von unten gelegt, so wird der glatte Teil 1,36—1,40 m hoch, das ist etwas mehr als ein Drittel der zu errechnenden Säulenhöhe und entspricht den üblichen Verhältnissen wie z. B. am „Gymnasion" in Solunt. Da auch die Höhe der 8. Quaderlage durch die Türleibung **G 1** (u. S. 121) zu 41 cm bekannt ist, da ferner die oberste Quaderlage wegen des großen Türsturzes tunlich hoch zu nehmen ist, so ergibt sich ungefähr folgender Lagenaufbau bis zum Architrav: 1. Schicht [etwa 40 cm]; 2. [40]; 3. (= **D 1**) 43 cm; 4. (= **D 2**) 41 cm; 5. (= **D 3**) 45 cm; 6. (= **D 4**) 40 cm; 7. [39]; 8. (= **G 1**) 41 cm; 9. [48], zusammen 3,77 m (**Tf. 23** sind im Aufriß 3,72 m gezeichnet). Der untere Durchmesser der Säulen ist nach der in den Lagen 3 und 4 (**D 1**; 2) ziemlich stark zunehmenden Schwellung auf 56—57 cm zu schätzen, was bei der Säulenhöhe von 3,77 m einem Verhältnis von 1 : 6,7 unteren Durchmessern entspricht. Am Buleuterion von Milet (Knackfuß 45) ist das Verhältnis 1 : 6,8. Man könnte also die

niedrig angesetzten Schichten 1, 2, 7 noch erhöhen, ohne zu unwahrscheinlichen Proportionen zu gelangen. Fügt man dieser Säulenhöhe das Gebälk mit 1,27 m hinzu (Architrav angenommen zu 41 cm; H. der Triglyphen **E 1**; 2 (vgl. u.) = 48 cm; des Geisons **F 1—6** (S. 121) = 38 cm), so ist die Gesamthöhe des Hauptgeschosses 5,04 m.

Hierher gehört noch **D 5**: unkannelierte, aber auf der Vorderseite fassettierte Vollsäule (Höhe 62,5, unterer Dm. 52 wie bei **D 1**, oberer 50,75 cm; oben und unten rechteckige Dübellöcher, 6:6:6 cm; abg. Serr. Tf. 15, 6). Sie liegt jetzt in der Tiefe des Kanals im Skenengebäude (**Tf. 30c**) und ist wohl identisch mit der von Puchstein (112) „bei dem Pfeilerfundament westlich des Kanals" genannten, die er auf dieses Fundament setzen will, wofür sie aber zu schwach ist. Sie gehört vielmehr nach Maßen und Arbeit zu den Halbsäulen des Hauptgeschosses und findet ihre Stelle in der offenen Paraskenienfront (S. 121 u.). Eine weitere, auf der alten Aufnahme bei Puchstein Ab. 31 noch im Ostparaskenion stehende ähnliche Säulentrommel ist verschwunden und schon in Puchsteins Text nicht erwähnt.

Kapitelle und Architrav der dorischen Ordnung müssen frei ergänzt werden. Vom Triglyphon sind dagegen vorhanden:

E 1 (Tf. 21). Metope und Ecktriglyph mit stumpfem Winkel; L. noch 77 cm, links Bruch; Blockdicke nur 34 cm, sodaß ein Antithemastein von etwa 50 cm Dicke dahinter gehört; rechts hinten auf 40 cm Länge schräg geschnitten mit Anschlußfläche; oben Hebeloch und über der stumpfen Ecke ein Dübelloch (T. 9; Br. 2,5; L. noch 4 cm); Höhe des Blocks 48, der Glyphen 38,5; die Breite der Triglyphen war bei der starken Bestoßung nur annähernd auf 25—26 cm zu messen, die der Metope auf 51—52, sodaß für die Herstellung mit einer Achsweite zwischen 76 und 78 cm zu rechnen ist. Die Metope hat keine Kopfleiste.

E 2 (Tf. 21). Wandquader mit Ecktriglyph; Länge noch 87; das glatte Stück rechts kann mit 61 cm Länge nicht Metope sein; Blockhöhe 50; Blockdicke 21 cm, sodaß ebenfalls Antithema notwendig; rechts Bruch und Bestoßung, links schräge Anschlußfläche mit hinterschnittener Triglyphenkante.

Der stumpfe Winkel von **E 1** ist gleich dem, welchen im Erdgeschoß die keilförmigen Hinterfüllungen mit den Paraskenienflanken bilden (**Tf. 19**). Danach waren die Paraskenienfronten in den oberen Geschossen auf diese Schräge zurückgedreht. **E 1** lag an der Innenecke des Ostparaskenions. Den Ecktriglyph **E 2** könnte man zu demselben stumpfen Winkel ergänzen und an die Innenecke des Westparaskenions legen, wenn nicht der glatte Teil mit 61 cm für eine Metope zu lang, also Wandstück wäre. Der Stein **E 2** bildete dann die Außenecke des Ostparaskenions wie auf **Tf. 20** (Mitte) skizziert ist, indem das Triglyphon an der glatten Außenwand nicht weiterlief (u. S. 125 und **Tf. 24 r.**), was ähnlich an der Halle in Oropos und sonst vorkommt (Versakis AM 33, 1908, 267, Tf. 12). Technisch auffallend ist allerdings, daß der in der Front anstoßende Stein dann ebenfalls sehr spitz auslief. Aber selbst bei einer stumpfwinkligen Ecke wäre die Lage des Gehrungsschnittes in der Spitze der Triglyphen ungewöhnlich und unzweckmäßig (vgl. die bessere Lösung in Athen **Tf. 8, VII** und **II**). Es lag also wohl ein besonderer Umstand vor, etwa ein Steinfehler oder eine Beschädigung der Vorderkante von **E 2**, was vielleicht durch ein eingezwicktes Stück ausgeglichen war, wie es in der Mauertechnik von Segesta geläufig ist (angedeutet **Tf. 20** Mitte). Die in jedem Falle gekünstelte Hinterschneidung der spitzen Ecke würde sich so am leichtesten erklären.

Das Geison ist bereits bei Serradifalco (Tf. 15, 2) richtig mit dem Triglyphengebälk vereinigt, jedoch fehlerhaft aufgenommen. Erhalten sind 6 sehr beschädigte Stücke:

F 1—6 (**Tf. 21**; **32c**), daraus die Form herstellbar. Geisonplatten: H. 33 cm; unteres Auflager tief 43, oberes 80 cm; in der Mitte der Oberseiten schwalbenschwanzförmige Hebelöcher (L. 10—14; Br. 3; T. 9—21 cm); bei **F 2** hinter dem Hebeloch ein Stemmloch, bei **F 5** möglicherweise Rest einer U-Klammer. Längen: **F 1** = 61 cm, **F 2** = 76, **F 3** = 66, **F 4** = 100, **F 5** = 74, **F 6** = 106 cm; überall beiderseits Anschluß.

Das sehr reiche Profil besteht im unteren Teil aus Plättchen, Astragal, großem Blattwulst (wie bei **B**, **Tf. 21**), Astragal, Doppelschwung; die 15 cm vortretende Hauptplatte trägt unten Hängeplatten mit 3 × 6 Tropfen; darüber tiefe Einkehlung wie bei **C**, aber schräg aufwärts gerichtet, dann Kehle, Plättchen, hoher Doppelschwung, Astragal, grade Deckplatte. Genau diese Elemente finden sich in besserer Erhaltung am Gebälk des Gymnasions in Solunt, nur ohne die Hängeplatten (**Tf. 32a; b**). Der unterste Perlstab läuft dort bündig mit der vorgekröpften Kopfleiste der Triglyphen, liegt also oberhalb der Metopen mit der Auflagerseite unten frei, eine Unstimmigkeit die auch in Segesta unvermeidlich ist.

Das Triglyphensystem (**Tf. 23**) ergibt bei Zugrundelegung einer Achsweite von 76 cm (S. 120): für die im Grundriß 17,70 m lange Mittelfront 23 Achsen, dazu 22 cm für den überstehenden Endtriglyph; für die schrägen Paraskenienfronten (L. 4,75 m. **Tf. 20** r. o.) 6 Achsen + 25 cm; für die Innenflanken der Paraskenien (L. 2,50 m) 3 Achsen + 22 cm für den Endtriglyph. Der zweimalige Mangel von 3 cm für die Endtriglyphen (22 statt 25 cm) ist belanglos. Danach teilt sich die Mittelfront in 6 Joche zu je 3 Achsen und ein breiteres Mitteljoch zu 5 Achsen. Die Paraskenien erfordern in den Fronten zu 6 Achsen je eine Mittelstütze, wogegen ihre kurzen Innenflanken, schon weil kein Triglyph auf die Mitte trifft, keine solche gehabt haben können (**Tf. 24** l.). — In der Mitte der Hauptwand ist die Regiatür möglichst breit und hoch anzusetzen nach Analogie von Tyndaris, wo der mächtige Türsturz erhalten ist (**Tf. 37**). Zur Regia gehört zweiffelos der große hinten gebrochene Leibungsblock mit starkem Rahmenprofil und Ohransatz (**G 1**, **Tf. 21**; bei der Oberansicht rechts davon lies ebenfalls: **G 1**), der im hinteren Kanalende liegt (**Tf. 30, c**). — Von einer Hospitalientür, wohl der östlichen, stammt das etwas schwächere Leibungsprofil, das an den Block der Halbsäule **D 1** (**Tf. 21**) angearbeitet ist. Ein dritter Leibungsblock **G 2** (**Tf. 21** über **H 2**), an dem das Türprofil flacher, aber weiter von der Kante entfernt ist, gehört wegen seiner geringen Dicke (45 cm) in das Obergeschoß; wir haben ihn an der oberen Versurentür eingesetzt (**Tf. 24** l.), man könnte ihn auch der Tür in der Paraskenienloggia zuweisen. — Endlich ist das zierliche Gesimsstück **G 3** (**Tf. 21**), das bei Anlage oder Reparatur des schrägen Kanalarms in dessen Decke verbaut ist (S. 115. H. noch 28 cm; unteres Auflager tief 47 cm, oben Bruch; Br. unten noch 19, oben etwa noch 30 cm; r. Anschluß, l. Bruch) möglicherweise der Rest eines Türsturzes. Es könnte nach der Blockdicke zur Mitteltür des Obergeschosses gehören. Da dann aber das Obergeschoß schon hätte zerstört sein müssen zu einer Zeit, wo die Charonsstiege erst angelegt oder noch in Gebrauch war (o. S. 115), so ist es besser einem Paradostor zuzuweisen und hätte bei dessen Wiederherstellung (**Tf. 24**) zu Grunde gelegt werden können.

Daß die Paraskenienfronten sich als Loggien öffneten (**Tf. 23—25**), wird für das Hauptgeschoß durch die bei Serr. Tf. 15, b gezeichnete dorische Vollsäule **D 5** (S. 120 o.) nahegelegt, die an der Mittelwand in keiner Weise unterzubringen ist. An die Außenecken der Loggien sind Anten zu setzen, da an den umgreifenden Ecktriglyph geschlossene Außenwand

anstößt (S. 120; 125), an die Innenecken hingegen sicher Freisäulen. (Über solchen Stützenwechsel vgl. Delbrück, Hellenist. Bauten II 135 fg.). Diese Anordnung wiederholt sich im Obergeschoß, wo sie durch die erhaltenen Basisstufen **J** gesichert ist (S. 123). Zwischen die Säulen des unteren Paraskeniongeschosses fügen sich dann sozusagen von selbst die Steinschranken in Form eines Rautengitters, von denen Serradifalco (Tf. 14,5; danach **Tf. 21, H 2**) eine ganz erhaltene Platte gezeichnet hat (H. 1 m. Br. 80 cm), während wir nur ein anders eingeteiltes Bruchstück im Wächterhaus fanden (**H 1** auf **Tf. 21; Tf. 32 d.** H. noch 65 cm; Br. 67; beiderseits Anschluß). Zwischen kräftigen Profilen, von denen Serradifalco das obere wenigstens in der Vorderansicht bewahrt hat, liegen Rautenstäbe in Nachahmung von Holz, die bei **H 1** an den linken Kanten schräg nach innen unterschnitten sind, also für Betrachtung von links her, wonach das Stück ans Ostparaskenion gehört. **H 2** hat außerdem links eine senkrechte Leiste von 15 cm Breite, der gegitterte Teil ist gleich breit wie bei **H 1** (67 cm). Die Leiste bildete danach die Mitte, sodaß die Gesamtbreite von 1,57 m grade die Weite eines Interkolumniums der Paraskenienfront füllt (**Tf. 23**). Somit sind Puchsteins Zweifel (114) an der Zugehörigkeit der Schranken hinfällig; sie wären auch die einzigen ins Theater verschleppten Stücke. Die nächste Parallele bietet wieder das Peristyl des Gymnasions in Solunt, wo solche plutei zwischen den Säulen des Obergeschosses standen (jetzt in Palermo; andere geringe Reste noch an Ort erhalten. Vgl. Serrad. V Tf. 37,7). Ein ähnliches Diaphragma stand in der Abatonhalle in Epidauros zwischen den ebenfalls im unteren Drittel unkannelierten Säulen des Obergeschosses (Prakt. 1905, 73 Ab. 18; 77 Ab. 21; 81 Ab. 22; Tf. 6, 3). Erwähnt mag werden, daß wir die Schranken anfangs als Balustrade des schmalen Dreiecksplatzes vor der Paraskenienfront (**Tf. 25**) annahmen, um diesen architektonisch vom Spielplatz abzutrennen. Doch geschähe dies, wenn nötig, besser durch irgend einen Aufsatz auf der inneren Ecke, etwa einen Dreifuß oder dgl. Sicher nötig erschien es uns, auch die Flanken der Loggien durch Gitter zu schließen (**Tf. 24** l.), da sonst die der Vorderseite ihren architektonischen Sinn verlören. Für schauspielerische Auftritte, die aus der Loggia erfolgen sollten, kann man sie hier aus Holz und entfernbar oder mit Türen versehen denken. —

Die Herstellung des Obergeschosses muß bei den 8 Fundamentplatten in der Längsachse des Skenensaals beginnen (**Tf. 19**). Da diese weder einen Rücksprung an der Oberkante noch die Lagerspuren von Säulen zeigen, so standen offenbar rechteckige Pfeiler von gleicher Stärke darauf (63:63 cm). Durch diese Stützen verringert sich die an sich geringe lichte Spannweite der Decke in der Querachse von 3,89 auf je 1,65 m. Da nun anderswo ungleich größere Spannnungen der Skenensäle ohne Zwischenstützen bleiben (in Ephesos und Oropos 4,20 m, Tyndaris 4,95, Priene 4,55, Delos 5,50), so ist über der Pfeilerreihe in Segesta, wenn anders dieser Bauaufwand gerechtfertigt sein soll, nicht eine einfache Holzdecke, sondern eine sehr erhebliche Steinlast anzusetzen. Da ferner eine massive Längsteilung des oberen Skenensaals gänzlich unverständlich wäre, so kann auf den Pfeilern nichts anderes gestanden haben als die Front des Obergeschosses, die gegen die Flucht des Hauptgeschosses entsprechend zurückgesetzt war (**Tf. 24** l.). In der Längsachse wird eine Verstärkung der Pfeilerköpfe durch konsolartige seitliche Ausladungen anzunehmen sein wie in der Abatonhalle in Epidauros, in Oiniadai (S. 94) u. ö. Daß man Pfeiler statt einer massiven Mauer wählte, wird ebensogut in technischer Ökonomie wie durch die Verkehrsbedürfnisse des unteren Skenensaals begründet sein.

Den jonischen Halbsäulen des Obergeschosses ist eine profilierte Basisstufe **J** zuzuweisen, deren Charakter nicht zu den dorischen des Hauptgeschosses paßt. Das gleiche Zwischenglied tritt auf am Therongrab von Akragas (Profilierung nur noch schwach erkennbar) und einem weiteren, mir nur aus Houel (Voyag. III Tf. 175) bekannten Grabbau bei Agosta (viereckiger glatter Sockelunterbau, darüber jederseits vier jonische Halbsäulen auf profiliertem Basisglied). In Segesta ist die Basisstufe (H. 25 cm) oben und unten gleichmäßig mit Plättchen und Kehle abgeschlossen. Von ihr befinden sich im Museum von Palermo **J 1—3 (Tf. 22)**:

J 1. Basisglied. Br. 98,5 cm, r. u. l. Anschluß; T. 40,5; oben vorn glatter Rand (Br. 3,5), dann rauhes Auflager; links hinten Stemmloch. Vorn über die ganze Länge in derben, tiefeingegrabenen Buchstaben (**Tf. 30, f** nach Abklatsch) die Inschrift J. G. XIV 288 I:

ὁ δᾶμος τῶν Ἐγεσταίων Φάλα[κρον
Δ]ιοδώρου Ἐρύσιον ἀρετᾶς ἕνε[κα.

J 2, 3, aneinanderpassend. Br. 58 + 84 = 1,42 m; beiderseits Anschluß; T. 52 cm; auf der Oberseite von **J 3** in ausgebrochener Stelle, 18 cm vom Vorderrand, die Spur eines rechteckigen Dübels (**Tf. 22**). Vorne J. G. XIV 288 II (= **Tf. 30, f**):

Σώπολις Φαλάκ[ρου τ]ὰν αὐτούτα ματέρα
. . . . . αν Φαλ[ακρ]ίαν εὐνοίας ἕνεκα.

In Segesta liegen: **J 4.** Br. 116,5 m; T. 45,5 cm. — **J 5.** Br. 74; T. 50. Oben, 24 cm vom Vorderrand, rechteckiges Loch (6,5 : 5 cm; t. 2 cm). — **J 6 (Tf. 22).** Stumpfwinkliges Eckstück, Seiten 59 und 67 cm lang, hinten schräg gebrochen. Oben über Eck gestelltes tiefes Dübelloch (6 : 9 cm; t. 10 cm). — **J 7 (Tf. 22)** Spitzwinkliges Eckstück, Seiten 53 und 22 cm, hinten gebrochen, ebenso die ganze Oberkante.

Von der jonischen Ordnung ist eine Wandquader mit kannelierter Halbsäule erhalten und eine Vollsäule durch Serradifalco gesichert.

K 1 (Tf. 22). Wandquader. H. 39,5; Br. 56; D. 40 cm; beiderseits Anschluß, oben Hebeloch (3 : 10 cm; t. 12); Halbsäule mit 9 und 2 halben, oben halbrund schließenden Kanneluren, also oberste Trommel; Dm. 38 cm; abg. Serr. Tf. 15, 3, aber infolge der Verwitterung fälschlich nicht mit jonischen Stegen. — **K 2.** Vollsäule gleichen Durchmessers abg. Serr. Tf. 15, 5, dorisch gezeichnet, zweifellos ebenfalls irrtümlich, da der Durchmesser für das Hauptgeschoß zu gering wäre. Die Säule findet ihren gegebenen Platz in der Paraskenienfront.

Ferner gehören nach Charakter und Maßen zum Obergeschoß:

L. (Tf. 22; 31 b). Wandstirnstück, daran Ante mit sog. Sofakapitell, dessen Fassade schräg zu den Wandflächen steht. Die Kapitellfront besteht aus Rundstab, drei Fußleisten, die seitlich aufsteigend sich zu kleinen Voluten ausrollen, darüber vorladender Kehle und Deckplatte, die letztgenannten Teile nur an den Seiten erhalten. Die Seiten des Kapitells haben halbe Breite und als Hinterfüllung der Voluten ein Astragalstück. H. des Blocks 40,5; des Kapitells 25,5; Br. des Kapitells unten 46; Br. der Seitenfassaden unten 25, oben etwa 40 cm. Das anschließende Wandstück hat 32 und 36 cm Länge; seine hintere Anschlußfläche steht etwas schräg zur Wandfläche. Liegt im Ostparaskenion.

M. Pfeilerkapitell an Wandquader, die beiderseits gebrochen (**Tf. 22; 31 a**). H. 25,5; Br. der Quader noch 65, des stark bestoßenen Kapitells unten noch 24, ehemals etwa 25, oben 58—60 cm; Dicke der Quader 45; Vorladung des Kapitells unten 2,5 cm, oben etwa 22 cm; oben Hebeloch, eigentümlich schief gegen vorn gestellt. Das Kapitell besteht von unten nach oben aus Kehle, großem Zahnschnitt, Kehle, Astragal, kleiner, großer Kehle, Deckplatte. Die Profilierung setzt sich auf die Nebenseiten fort. Liegt im Skenensaal westlich des Kanals.

Von diesen Stücken gehören zur Mittelfront **(Tf. 23)** nur die Halbsäule **K 1** und etwa die Basisstücke **J 4** und 5. Die Einteilung des Obergeschosses zu 8 Halbsäulen ergibt sich aus den Achsen des Hauptgeschosses, ebenso die Anordnung einer Tür in dem breiteren Mitteljoch, neben der dann jederseits die Basisstufe endigen muß. Nebentüren

haben wir um des ruhigeren Eindrucks willen weggelassen, da für das Spiel auf der Oberbühne wohl der Mitteleingang genügte. Versurentüren sind anzunehmen (**Tf. 24** l.). Für die Säulen wurde ein unterer Durchmesser von 40 cm (oberer 38) und danach ihre Höhe zu 7 u. Dm. auf 2,80 angenommen. Basen und Kapitelle mußten frei ergänzt werden, doch ist die Höhe der Kapitellzone durch den Antenkopf **L** bestimmt.

In den linken Innenwinkel zwischen dem Westparaskenion und der Langwand möchte ich den Stein **R** ansetzen (**Tf. 22** l. u.: rechts Oberseite, links senkrechte Ansicht der Seite mit Balkenlager. **Tf. 20** Mitte ist die vermutete Einpassung in den Grundriß skizziert). H. 49,5; dreieckig (Längen der Hauptseiten 49; 82; 83 cm), die rechte Spitze abgeschnitten; überall Anschlußflächen, außer an der in der Zeichnung vorderen Seite, an welcher ein trapezförmiges Lager für einen Deckenbalken eingeschnitten ist (vorn 11,5, hinten 13 cm breit; 19 cm lang; 17 cm tief); danach lag der Stein im Fußboden eines Obergeschosses. Am Scheitel des rechtwinkligen Dreiecks (links oben in der Zeichnung) ist ein Kreissegment (Halbmesser 13—14 cm) ausgeschnitten, dessen Wandung auffallend geglättet ist. Es ist schwerlich eine andere Erklärung möglich als daß hier ein starker runder Balken von gegen 1 Fuß Durchmesser sich senkrecht drehte. Ich vermute darin den senkrechten Teil des bekannten Krahns, der als Flugmaschine diente und für den ich in anderem Zusammenhang Herstellungsversuche vorzulegen hoffe (vgl. auch S. 77 u.).

In der Front des Ostparaskenions (Grundriß **Tf. 20** r. o.) lagen dem Winkelschnitt nach: an der Innenecke das Basisstück **J 6**, an der Außenecke **J 7**. Zwischen diese fügen sich die Inschriftsteine **J 1** und **J 2/3** ein, welche hinten schmale Antithemasteine erfordern und zwischen denen ein Stein für die Mittelsäule **K 2** (S. 123) einzuschieben ist, womit die Strecke gefüllt wird. Über den Basissteinen **J 1—3** sind, wie meist bei profilierten Postamenten, niedrige rechteckige Plinthen anzuordnen, welche die Statuen des Phalakros und seiner Gattin trugen. Die Frauenstatue auf **J 3** war mit einem durch diese Plinthe hindurchgehenden Dübel befestigt (**Tf. 22**), sodaß vielleicht Bronze-, nicht Steinfiguren wie (**Tf. 23, 25**) anzunehmen sind. Wir haben in beide Paraskenien geläufige Porträttypen eingesetzt. Die Außenecken dieser Loggien erhalten Anten wie im Hauptgeschoß. An der Innenecke war auf **J 6** leider keine Lagerspur erkennbar, doch dürfte der schräge Dübel (**Tf. 22**) eher für Säule als für Ante sprechen. Das Ganze erhält so den Charakter einer einheitlich durchlaufenden Hallenfront mit vorspringenden Enden. An der Rückwand hinter der Ecksäule findet die schräge Ante mit dem Sofakapitell **L** ihren Platz, deren Basisglied nach Durm, Baukunst der Griechen[3], Ab. 330 ergänzt ist (**Tf. 24** l.). Weiterhin ist die Flanke längs der Oberbühne als geschlossene Wand mit einer Versurentür anzunehmen, der wir oben S. 121 das Leibungsstück **G 2** zugewiesen haben. Die Paraskenienloggien müssen natürlich auch in diesem Geschoß durch eine Tür in ihrer Rückwand betretbar gewesen sein. Die äußeren Eckanten der Loggien wird man nach dem Muster von **L** mit Sofakapitellen versehen dürfen, die an ihrer Innenseite unter dem auflagernden Gebälk das durch **L** gegebene Seitenmotiv (Kehle mit großem Astragal) in der vollen Epistyldicke, also in doppelter Breite wie bei **L** zeigen müssen, während sie an der Außenflanke, da hier kein Gebälk abgeht, wieder nur die halbe Breite haben können. (**Tf. 24** rechts; Grundriß **Tf. 20** r.).

Dies führt auf die Gestaltung der Außenwände (**Tf. 24** r.). Am Sockelgeschoß läuft, wie S. 117 dargelegt, das Unterprofil in gleicher Form um den ganzen Bau, während das

obere Gegenprofil an den Paraskenienfronten reicher skulpiert ist als an den drei anderen Seiten. — Am Hauptgeschoß endigt das Triglyphon der Vorderseite mit einem umgreifenden Ecktriglyph, an den sich auf den Nebenseiten glatte Quaderwand anschließt (S. 120). Doch muß sein Geison sich natürlich in irgend einer Form als Gurtgesims auf den Nebenseiten fortgesetzt haben. Wir ziehen hierher den sonst nirgends unterzubringenden Gesimsblock **N** (**Tf. 22**. H. 23,5; T. 59; Br. 1,15; beiderseits Anschluß). Die Quaderhöhe von **N** ist gleich der des Oberteils des Geison **F** bis einschließlich der Tropfenplatte (**Tf. 21**) und der Doppelschwung von **N** entspricht in Höhe und Charakter dem nur etwas stärker ausladenden und reicher gegliederten obersten Glied von **F**, was kaum Zufall sein wird. Man wird am besten das Gesims **N** sich gegen das Geison **F** totlaufen lassen.[1]) Eine andere, für den Anblick vielleicht gefälligere Lösung wäre die Umführung des Triglyphons um das ganze Gebäude, falls für das lange Wandstück an dem Ecktriglyph **E 2** eine andere Deutung zu finden wäre. Jedoch scheint uns in der Herstellung **Tf. 24** grade der Charakter als Nebenseite gut zum Ausdruck zu kommen. Die Wandfläche wird im Sockelgeschoß durch die aus der Mitte gerückte Tür durchbrochen, im Mittelgeschoß haben wir zwei Fenster für die Beleuchtung als notwendig erachtet. — Im Obergeschoß muß sich das Geison als Dachträger jedenfalls in gleicher Stärke wie vorn um den übrigen Bau ziehen, wodurch nahegelegt wird, unter dem schweren Hauptgesims des Ganzen eine senkrechte Gliederung zu vermuten. Hier findet das eigentümliche Pfeilerkapitell **M** (**Tf. 22**; **31 a**; S. 123) seinen Platz, nachdem es uns bei den Versuchen, es in die Bühnenfront einzugliedern, lange genarrt und in die Irre geführt hat. Es hat sehr breite Kopfausladung bei einer Pfeilerbreite von nur 25 cm. Die Kapitellhöhe (25,5), Pfeilerbreite und Pfeilerdicke (2,5—3 cm) entsprechen der Schmalseite des Sofakapitells **L**, dessen Gegenstück an der Paraskenienecke mit einer halben Front auf die Nebenseite umgreift (S. 124). Danach ergibt sich auf der Paraskenienflanke die Anordnung von etwa 3 Mittel- und 2 Eckpfeilern (**Tf. 24** r.), wobei Lichtluken die Wand belebt haben mögen und natürlich auch das Fußglied umzuführen ist. Für die Rückwand ergeben sich 13 Pfeiler in rund 2 m Abstand nebst den Eck-Anten, sodaß auch hier ein Pfeiler in die Mittelachse fällt. Die ganze Bauidee, ein durch vertikale Gliederung aufgelockertes Obergeschoß über glatten unteren Wänden, findet ihre Parallelen an Bauten wie dem Arsinoeion von Samothrake (Springer-Wolters, Hdb. der Kunstgesch.[12] Ab. 722), den Türmen von Perge (Durm, Bkst. d. Gr.[3] Ab. 182) u. a.

Von dem jonischen Gebälk des Obergeschosses sind der Fries und das ziemlich niedrige Epistyl (drei Fascien, die obere profiliert) nur in der Zeichnung bei Serr. Tf. 15,1 erhalten (**O** auf **Tf. 22**). Hingegen fanden wir vom Geison nicht weniger als 9 Blöcke, vielleicht weil die obersten Stücke zuerst in die tiefsten Lagen gestürzt sind.

P 1—9 (**Tf. 22**; **20** Mitte; **31 d**). Geisonplatten mit reichem Profil (Kehle, Zahnschnitt, Lysis, Astragal, Kehle; ausladende Platte mit Wassernase, halbrunde Einkerbung, Kehle, großer Schwung, Astragal, Deckplatte). Die Zeichnung Serr. Tf. 15,1 hat die Formen infolge der Verwitterung z. T. mißverstanden, sie sind nur an **P 3** stellenweise noch in ihrer sauberen und reichen Zierlichkeit wirksam (**Tf. 31 d**). Höhe an allen Stücken 41 cm; T. des unteren Auflagers durchschnittlich 35 cm, der Oberseite durchschnittlich

[1]) Ebenso in Tyndaris S. 141. Für den unharmonischen Zusammenstoß verschiedenartiger Gesimsprofile ist ein Eckstück im Theater von Ephesos (Forsch. in E. II 38 Fg. 74) sehr lehrreich.

67—70 cm. Längen: **P 1** 65 cm; **P 2** 79; **P 3** 93; **P 4** 52; **P 5** 55; **P 6** 65; **P 7** 86; **P 8** 95; **P 9** 80 cm. **P 1** und 2 (**Tf. 22**) sind Innenecken, oben rechteckig, die untere Lagerfläche durch Rücksprung des Profils hakenförmig ausgeschnitten. **P 1—8** haben auf der Oberseite in 23 cm Abstand von der Vorderkante eine Rille (br. im Durchschnitt 10, t. 12 cm), deren Wände und Böden rauh und nicht überall ganz gradlinig sind (**Tf. 22 P 1—3**; **Tf. 20** Mitte). An einzelnen Steinen ist die Rille mit hartem römischem Mörtel gefüllt, offenbar bei einer späten Reparatur oder Abänderung des Daches. Angelegt ist sie zur Ableitung des Regenwassers. Ganz entsprechend kommt eine solche in Solunt vor (**Tf. 22** u.; Dachgesimsstück an der Hauptstraße), ähnlich aber seichter am Gesims des zweiten Tempels in Taormina und bei dem Tempel in Cori (Delbrück, Hellenist. Bauten in Latium II 147, Ab. 81; Tf. 18; 19). Während aber in Cori durchbohrte Löwenköpfe das Wasser seitwärts ausspeien, wurde es in Segesta längsseits nur in einer Richtung, natürlich zur Skenenrückwand hin, abgeführt (vgl. u. S. 128). Denn die Regenrinne läuft über den Innenecken **P 1** und **P 2** nach hinten weiter, wodurch die Lage von **P 1** als West-, **P 2** als Ostecke gegeben ist (Oberansicht **Tf. 20** Mitte). Beide Steine, ebenso **P 3** haben hinten in unregelmäßigen Abständen Balkenlöcher für die Decke der Paraskenien (T. 16 und 22 cm; Br. von 5,5:10 bis 14:17 cm). Auffallend ist das Fehlen von Balkenlöchern trotz großer Steinlängen bei **P 5—8**, weshalb wir sie über den inneren Zungenmauern angeordnet haben. **P 4** hat 5,5 cm hinter der Rille ein langes rechteckiges Dübelloch (3:11 cm; t. 8,5 cm), wohl zum Einzapfen eines Dachsparrens. Ebenso haben **P 1** und **P 2** innerhalb von der Rille und gerade hinter der Wandflucht je zwei schräg gestellte Zapfenlöcher (4,5:4,5 und 5:5 cm; t. 8—8,5), von denen das hintere auf **P 2** noch einen vierkantigen Eisennagel enthält (Querschnitt noch 1:1,5 cm). **P 9** gehört, da er keine Regenrinne hat, an die Langseite des Giebels und hat oben drei rechtwinklig angeordnete Dübellöcher (t. 4 cm) unmittelbar hinter der Wandflucht. Endlich ist ein stark beschädigter Stein **P 10** vorhanden, der auf der Oberseite, 24 cm vom Vorderrand, eine Reihe von 6 Dübellöchern in Abständen von nur 2,5 cm aufweist. Da er jedoch 44 statt 41 cm Höhe hat, läßt er sich nur unter der Annahme einer Fugenversetzung in die Giebelfront einreihen und ist deshalb für die folgende Beweisführung nur in zweiter Linie zu verwenden, zumal hier unsere versehentlich nicht maßstäbliche Aufnahme eine Nachprüfung wünschenswert macht. Aber schon die eigentümliche Art und Stellung der Dübellöcher auf **P 1**; 2; **9** genügen zu der Schlußfolgerung, daß die Front des Giebels nicht aus Stein, sondern aus Holz bestand. Denn die Eisenzapfen sitzen nahe an der Vorderkante der aufgehenden Teile, statt wie bei Stein üblich und zweckmäßig, in der Balkenmitte (das Auflager des steinernen Giebestücks **Q 1** (s. u.) ist 38 cm tief). Bei Holz hat das jedoch keinen Nachteil. Ferner wäre die Verwendung von 2 oder 3 schwachen statt eines stärkeren Zapfens bei Stein ungewöhnlich und für die Aufbringung schwierig. Endlich sieht die merkwürdig unregelmäßige Stellung der Löcher auf **P 1,2** nicht nach einem vorbedachten Plane aus, sondern erklärt sich am leichtesten, wenn die Eisennägel erst an Ort durch das Ende des hölzernen Schräggeisonbalkens durchgetrieben wurden und dieses zuvor für das Einhauen der Leeren nochmals bei Seite gerückt worden war. Ferner werden dann die 3 Löcher auf **P 9** verständlich als Riegel- oder Zapflöcher für eine senkrechte Strebe und eine vor ihr nach beiden Seiten laufende Bretterwand. Richtete man diese Holzwand zum Fortnehmen ein, so konnte das offene Tympanon (vgl. **Tf. 23**) als Spielplatz für Götter dienen, was

ich in anderem Zusammenhang als eine Eigentümlichkeit schon des altattischen Theatertypus zu erweisen hoffe.

Die erhaltenen Reste eines steinernen Giebels sind dann der Rückwand zuzuweisen. — **Q 1** (**Tf. 22; 31 c**). Schräggeison; H. 38 cm, L. 1,47 m, Auflagertiefe 38 cm, obere Tiefe etwa 61 cm. Profile stark bestoßen, aber ganz gleich wie bei **P**, außer daß die Kehle über der Wassernase fehlt. Der Zahnschnitt sowie die Stoßfläche links stehen im Winkel von 18,5° zur Balkenrichtung, woraus sich die Giebelneigung ergibt. Da rechts die letzten Zähne auf 26,5 cm Länge nicht mehr ausgearbeitet sind (**Tf. 31 c**), so war der Balken das rechte untere Endstück, an dem das Ende der Zahnleiste unsichtbar wurde. Auch ist die rechte Kurzseite nicht senkrecht zum Giebelwinkel, sondern rechtwinklig zur Balkenachse geschnitten und unten etwas abgeflacht (jetzt stark bestoßen). Rechts davon wird also ein kleiner Widerlagerstein nötig. Wollte man nun **Q 1** an der Vorderseite auf das Geison **P 2** aufbringen, so entstände der sonderbare Zustand, daß nur dieses kleine Zwickelstück an seiner Vorderkante durch zwei schwache Stifte gesichert wäre, statt daß der Schub des Langbalkens **Q 1** an seinem eigenen Auflagerpunkt durch einen Dübel aufgefangen worden wäre. Bei dem hinteren Giebel war dies aber überhaupt nicht nötig, da das Geison auf einer steinernen Tympanonwand ruhte und der Widerlagerstein von der anderen Seite her durch den Paraskeniongiebel gehalten wurde, wie dies **Tf. 20** l. o. anschaulich macht. Andererseits ist es verständlich, daß bei einem fast 9,5 m langen Holzgeison, wie es sich für den vorderen Giebel ergeben hat, gerade dem Ausweichen nach vorn durch die Eisenstifte entgegengewirkt werden mußte. — **Q 2**, wie **Q 1**. L. noch 58 cm, an allen Seiten stark verstümmelt, vorn noch 5 Zähne erkennbar. Dem Längenmaß nach ist dieses das bei Serradifalco Tf. 16,5 gezeichnete Stück.

Die lichte Höhe des Giebels ergibt sich zu 2,75 m, die lichte Breite zu 15,85 m. Da das Profil der Geisonstücke **Q 1—2** mit 38 cm Höhe zu schwach für den Abschluß einer so großen Tympanonfläche erscheint, haben wir darunter noch eine Fascie angeordnet, dem Fries des horizontalen Geison entsprechend, die bei dem hinteren Giebel an den obersten Blöcken der Tympanonwand angearbeitet gewesen sein muß, während sie am Vordergiebel den Holzbalken auf etwa 50 cm Stärke brachte. Die auf **Tf. 23** als Quaderwerk gezeichnete Tympanonfläche ist als bewegliche Holzwand mit entsprechender Bemalung zu verstehen.

Von einem der Paraskeniengiebel hat Serradifalco, Tf. 16,6, das jetzt verlorene Eckstück **Q 3** (**Tf. 22**) bewahrt. H. rechts 38 cm, größte Länge 1,10 m; unten Auflager, rechts spitzwinklige Widerlagerfläche, zwischen beiden auf eine kurze Strecke Schrägschnitt im Winkel der Giebelneigung. Der unterste Streifen der Profilierung ist demnach als die Fascie zu erkennen,die schon bei den Hauptgiebeln als notwendig erkannt wurde; darüber lesbische Welle, Kehle, Deckleiste mit oberer Abschrägung. Links, anscheinend aus dem gleichen Block gewonnen, scheibenförmiges Akroter (Dm. 20 cm). Die Giebelneigung zu 14° ist geringer als am Hauptgiebel.

Für die Dachgestaltung ergab sich bereits aus den Geisonsteinen **P 1** fg. (S. 126), daß das Satteldach erst hinter der Regenrille in 34 cm Abstand von der Geisonkante ansetzte (**Tf. 20** l. o.). An die Giebel stieß es also erst in der Höhe des unteren Randes der Schräggeisa an, sodaß die Geisa für die Frontseite zugleich die Aufgabe der Sima erfüllten. Ob an den Traufseiten vor der Regenrille etwa eine nur zum Schmuck dienende

Sima aufgebracht war, wie künstlerisch erwünscht wäre und in der Herstellung **Tf. 24** angenommen ist (vgl. **Tf. 20** l. o.), muß technisch zweifelhaft bleiben, da dies dünne Glied bei dem Mangel jeder Befestigungsspur lose aufgestanden haben müßte. Die Regenrinne (s. S. 126) lief zwischen den Giebeln bis hinten und muß hier die zusammentreffenden Schräggeisa unterhalb der beiden Akroterien durchstoßen haben, über welche Verhältnisse die Skizzen **Tf. 20** links oben Auskunft geben. Gemäß dem an Q 3 gesicherten Scheibenakroter sind alle Giebel mit solchen zu versehen. Damit ist der Aufbau des Gebäudes in allen wesentlichen Zügen wiedergewonnen. —

Als Letztes muß nunmehr die Bühne zwischen die Sockelteile der Paraskenien eingesetzt werden. Für diese ist ein ursprünglicher Zustand erkennbar, sowie ein bisher allein bekannter jüngerer. Durch Schürfung fanden wir an den Ecken, wo die Pane stehen, jederseits die Reste einer 57—61 cm breiten Schwellenstufe, die unter den Sockel der Paraskenien einbindet (**Tf. 19**). Im Osten (**Tf. 28 c**; **d**) ist die erste Platte auf 1,39 m Breite fein gespitzt und war als Trittstufe benutzt, dann folgt, um 7 cm vertieft, eine stark gerauhte Strecke von 19,5 cm; an diese schließt sich links eine zweite Platte mit gleicher Rauhung an, die sich jetzt etwas gegen die vorige gesenkt hat. Im Westen (**Tf. 29 b**) liegt nur noch eine Platte, die ebenfalls auf hier 1,28 m Breite fein gekrönelt, dann in einem vertieften Stück rauh bearbeitet ist. Zwischen diesen beiden Endstücken fehlt alles, aber es ist so gut wie sicher, daß die hier entfernten Platten die Fundamentsteine des römischen Bemas (S. 114) sind, da diese in Maßen und Bearbeitung ganz übereinstimmen. Doch fehlen dann immer noch etwa 4 laufende Meter. Befestigungsspuren fanden sich keine außer auf der westlichsten Bemaplatte (**Tf. 30 b**) ein großes rechteckiges Einsatzloch (21 : 21 cm; t. 11—12 cm), dessen 9 cm dicker Boden völlig ausgebrochen ist, sodaß das Loch jetzt durch die ganze Dicke des Steins (21 cm) geht. Da dies nicht bei ruhiger Lage im Boden, sondern nur durch nachträgliche Gewaltsamkeit entstanden sein kann, so gehört das Loch zur ersten Verwendung. Auf der Bühnenschwelle stand also mindestens ein starker Holzpfosten. Nun fällt auf, daß den feingespitzten Plattenstrecken an den Schwellenenden, die trotz mangelnder Angellöcher nur Türdurchlässe sein konnten, sich vertiefte Lagerflächen anschließen, die für das Aufbringen von Quadern viel zu ungleichmäßig gerauht sind. Auch Bruchsteinmauer ist hier ausgeschlossen. Bestand dagegen die Bühnenvorderwand aus einem hölzernen Rahmenwerk, das in sich stabil war, so konnte es auf die gerauhte Stufe aufgesetzt werden, fand an den erhöhten Türschwellen ein seitliches Widerlager und brauchte höchstens in der Mitte eine Einzapfung durch ein oder zwei Pfosten. Wir haben demgemäß auf **Tf. 23** in der rechten Hälfte, sowie auf **Tf. 24** l. und **Tf. 25** die Bühnenvorderwand als hölzernes Rahmenwerk mit Füllung ergänzt, das, wie in Tyndaris (u. S. 150), auch entfernbar sein konnte. Auch v. Gerkan (106) hatte hier schon eine glatte Wand statt eines Säulenproskenions angenommen. Entsprechende künstlerische Motive finden sich in Stein übersetzt an der frührömischen Bühne von Termessos (Bieber, Ab. 75; Tf. 40), älteres dieser Art an den Schranken der Ringhalle des Tempels F von Selinus und im Olympieion von Akragas (Koldewey-Puchstein, Tempel in Sizilien und Unteritalien, S. 117, Fg. 94; S. 162).

In etwas jüngerer Zeit wurde die Bühnenvorderwand um 1,15 m vor die Paraskenienflucht vorgerückt. Wir haben das in der Westhälfte gut erhaltene Fundament völlig freigelegt (**Tf. 19**; **28 a**; **b**; **29 b**), wonach die Aufnahme bei Puchstein Ab. 32 richtig

zu stellen ist. Ein solider Unterbau von 60 cm Breite aus kleinen plattigen Steinen mit Zwischenfüllung reicht mit 4—5 Lagen bis in 70 cm Tiefe. An den Enden biegt er nach hinten um, überquert die älteren Schwellenplatten (**Tf. 29 b**) und geht noch auf 1,25 m längs der Paraskenienflanken weiter; die hintere Endigung war nur im Westen noch erkennbar (**Tf. 19**). In der Front liegen 6 große Platten, die um 32 cm vorspringen und mit kleineren Platten hinterlegt sind, alle in zweiter Verwendung, z. T. unregelmäßig abgeschlagen, möglicherweise Teile der älteren Schwelle. Die letzte Platte im Osten ist verschwunden, sowie der größte Teil des Bruchsteinfundaments der Osthälfte. Dagegen ist die Westecke gut erhalten, sie hat keinen vorspringenden Plattenstein. Nach Serradifalcos Vorgang nahm Puchstein (114) zögernd ein römisches Pulpitum an, das aber ein verkröpftes Gebälk haben müsse, wofür er keine Parallele wußte. Für die normale Höhe eines solchen von 1,50 m erscheint aber das Fundament auf alle Fälle viel zu mächtig. Eher könnte man jetzt die eigenartige frührömische Bühne in Milet heranziehen (Jb. Anz. 21, 1906, 35 Ab. 15), doch stehen dort die Pfeilersäulen frei vor der Rückwand, haben auch geringere Achsweiten (1,61 m) und abweichende Proportionen (Säulendm. 30 cm, Säulenhöhe 1,71, mit Gebälk 2,03 m). Ähnlich, aber ohne massive Rückwand ist die frührömische Bühnenvorderwand mit Halbsäulenpfeilern in Ephesos, für die v. Gerkan (90 f.) die Wilberg-Heberdeys'sche Erklärung als eines um 6 m vorgerückten hellenistischen Proskenions überzeugend widerlegt hat. Nach allem scheinen dies östliche Zwischen- oder Übergangsformen vom hellenistischen Proskenion zum niedrigen römischen Pulpitum zu sein. In Segesta dagegen sind die Achsweiten sehr viel größer (2,50 m; die dritte von Westen 2,35) und auf den gegen 50 cm breiten Vorsprüngen muß man pfeilerartige Stützen von 40 cm Dm., also etwa 2,40 m Höhe ansetzen. Das ergibt, zuzüglich einer Gebälkhöhe von 30—40 cm, wiederum die Höhe unseres Sockelgeschosses. Da die Ecken auffallenderweise ohne vortretende Stützen sind, — jedenfalls aus Rücksicht auf die mit 1,70 m Breite gerade noch benutzbare Parodos, für die man überdies noch Ecken aus dem Koilon herausschneiden mußte (S. 114) — so kann auch deswegen kein hellenistisches Proskenion mit Halbsäulen hergestellt werden, das der Eck-Anten nicht entbehren könnte. Wir haben zur Wiederherstellung eine Pfeilerart gewählt, die den Außenpfeilern des Obergeschosses ähnlich ist, aber durch Riefen einen gewissen Holzcharakter erhält, der auch im Rahmenwerk beibehalten ist (**Tf. 23**, linke Hälfte). Doch muß dieses „Pfeilerproskenion" wegen der großen Tiefe des Fundaments in Stein ausgeführt gewesen sein. Erhalten ist davon nur die Türschwelle, die jetzt quergeschoben auf der Westecke des Fundaments liegt (2 Angellöcher, mittleres Riegelloch, Höhenmaß fehlt, **Tf. 19; 28a; b; 29a; b**); sie hätte an der Tür in der Ansicht **Tf. 23** l. zur Erscheinung kommen sollen, da sie ja höher liegt als die ebenerdige Schwelle der älteren Bühnenwand. Die Orchestra wurde vermutlich ihr zu Liebe entsprechend aufgehöht und deshalb die unterste Sitzreihe entfernt (o. S. 114). Durch das Vortreten der Bühne vor die Paraskenienflucht waren jetzt die Pane ziemlich verdeckt. Gewonnen wurde dagegen eine Vergrößerung der Bühnentiefe von 3,40 m auf 4,65 m. Wir werden diese ungewöhnliche Form der erhöhten Bühne, falls wir einigermaßen das Richtige getroffen haben, einstweilen als sizilische Sonderform, auf die wir auch in Syrakus (Abschn. 12) geführt werden, auffassen dürfen. Nach der Fügung des Fundaments, die trotz Verwendung älteren Materials sorgfältig ist und wieder an griechischen Hausbau erinnert, wird man die jüngere Bühne von Segesta noch in späthellenistische Zeit setzen dürfen,

In dieser zweiten Periode erst hat das Hyposkenion einen Holzfußboden erhalten. Es finden sich, umlaufend an Rück- und Seitenwänden, über der leicht vortretenden untersten Binderschicht flache Einarbeitungen von 14—15 cm Höhe (**Tf. 29 c; d; 28 c; d**), in welchen den Wänden entlang Balken angestossen waren. Da dieser Boden um 65 cm (d. i. die Steindicke der Binderschicht nebst der Balkendicke) erhöht liegt gegenüber der Türschwelle in der Rückwand des Hyposkenions (**Tf. 28 a; 30 a**; vgl. **23** Mitte unten), so kann er nicht schon mit dem ersten Zustand entstanden sein. Auch ist er mit der beweglichen hölzernen Logeionwand nicht vereinbar, wohl aber mit der jüngeren steinernen, deren Türschwellen ja höher lagen. Warum er noch 1—2 Stufen (etwa 40 cm) höher lag als die Schwelle ist schwer zu sagen. Ob akustische Überlegungen im Spiele waren?

Für die Erbauungszeit des Theaters brauchen wir, da sich uns der Bau als vollkommen einheitlich erwiesen hat, Serradifalcos Ansetzung des Koilon vor das Epochenjahr 409 v. C. nicht weiter zu erörtern (o. S. 111). Durch die damals erfolgte Unterwerfung unter Karthago wurde der berühmte, oder durch Athens sizilisches Abenteuer vielmehr berüchtigte Wohlstand Segestas für lange vernichtet. Auf die herrlichen Tetradrachmen des 5. Jhs. folgen bis gegen 250 v. C. nur elende Kleinprägungen (Lederer, Tetradrachmenprägung von Segesta, Diss. München 1910). 308 v. C. wurde die Stadt von Agathokles erobert und vorübergehend entvölkert, erholte sich jedoch bald mit karthagischer Hilfe. Aber erst seit Segesta sich gleich zu Beginn des ersten punischen Krieges auf die Seite der Römer gestellt hatte, beginnt ein neuer Aufstieg. Zum Dank für ihre Treue und Waffenhilfe erhält die Stadt von den Römern Immunität und Freiheit, dazu ein großes und fruchtbares Landgebiet (maximos agros atque optimos, Cic. Verr. III 13; 92; IV 125). Sie prägt nun wieder schöne Silbermünzen, u. a. mit dem Bilde des Äneas der den Anchises rettet. Wir werden nicht fehlgehen, in dem Phalakros, dessen Statue der Demos ἀρετῆς ἕνεκα im Ostparaskenion aufstellte, einen der neuen Großgrundbesitzer zu sehen. Wenn nun sein Sohn Sopolis das Bild seiner Mutter εὐνοίας ἕνεκα neben das des Vaters stellen konnte, so muß er selbst nicht nur wohlhabend — vielleicht eben von der Mutter her — sondern auch in maßgebenden Beziehungen zum Theaterbau gewesen sein. Die Vermutung liegt nahe, daß die ἀρετή des Phalakros und seiner Familie in der Stiftung des ganzen Bühnenbaues oder wesentlicher Teile bestand, wodurch sich die ungeheuer eindringliche Ehrung von Privatpersonen an so auffallender Stelle am ehesten erklären würde. Vielleicht standen dann in dem anderen, gewiß nicht leer gebliebenen Paraskenion die Statuen des Sopolis und seiner Gattin. Da überdies der Statuenschmuck fast wie ein notwendiger Bestandteil der künstlerischen Idee der geöffneten Paraskenien wirkt und jedenfalls kein bauliches Anzeichen für eine nachträgliche Anbringung erkennbar ist, so werden wir den Schriftcharakter der Weihungen nicht nur als terminus ante quem, sondern zur Datierung des Baues überhaupt benutzen dürfen. Bei der Zeitbestimmung der Inschriften (**Tf. 32 f**, nach Abklatsch von der Rückseite) haben mich Hiller von Gärtringen, Rehm, Regling und Wolters freundlichst unterstützt. Ohne Bedeutung ist die derbe Gesamterscheinung der Buchstaben, da sie in weichen Stein gehauen und trotz ihrer Kleinheit für weite Sichtbarkeit bestimmt sind. Nach dem allgemeinen Eindruck ergibt sich das 3. Jh. als obere Grenze. Am altertümlichsten ist das Γ mit kurzer zweiter Hasta (auf **Tf. 32 f** Mitte ist es nicht ganz deutlich, aber gesichert). Das A hat noch die gerade Mittelhasta, Apices fehlen. Wolters war für Ansetzung ins 3. Jh., während die Epigraphiker eher zum 2. Jh. neigten.

Auffallend ist das Ω der ersten Zeile, ein auf die Spitze gestelltes Viereck mit Grundstrich. Diese zunächst an späte Zierschriften erinnernde Form tritt nun genau mit dem Zeitpunkt auf, bis zu dem wir bei unserer geschichtlichen Betrachtung gelangt waren, nämlich auf den neuen Silberprägungen Segestas seit der Mitte des 3. Jhs. v. C. (Brit. Mus. Cat. Coins Sicily 137, 59/60; vgl. Head, hist. num.² 167; ich konnte durch Reglings Güte die Reihen des Berliner Münzkabinetts durchsehen). Ebenso hat Katana diese Form gegen Ende des 3. Jhs. aufgenommen (6 Exemplare in Berlin). Im allgemeinen Schriftcharakter sind den Theaterinschriften auch die Münzlegenden von Panormos seit 254 v. C. sehr verwandt (ich verglich in Berlin das Stück Br. Mus. Cat. 122,10 = Head 163, 2. Kol., 2). Wenn sich danach die Mitte des 3. Jhs. als terminus a quo ergibt, so wird man aus einer allgemeinen Überlegung hinzunehmen dürfen, daß der neue Reichtum gewiß sehr bald das Bedürfnis nach dem Luxus des Theaters gezeitigt hat.

Die Schmuckformen der Architektur hatte Serradifalco für römisch gehalten und v. Gerkan (106) hat das aufgenommen, indem er vor allem wegen der Verwendung von Mörtel den ganzen Bau für frührömisch erklärte. Jedoch unterscheidet sich der mehr zur Fugenfüllung des Quaderwerkes denn als Bindemittel verwendete, sehr weiche Mörtel an Skene und Koilon aufs deutlichste von dem steinharten römischen Mörtel, wie er infolge einer späteren Veränderung in den Dachrillen sitzt. Auch beginnen sich die Beispiele von griechischem Mörtel, gegen die sich v. Gerkan ablehnend verhält (92, 2; vgl. Delbrück, Hell. Bauten II 85), gerade im Westen zu mehren (Stadtmauern des 6. Jhs. in Kaulonia, des 4./3. Jhs. in Nuceria; Orsi Mon. Lincei 23, 1914, 777; Not. Scavi 1916, 338; vgl. v. Duhn, Arch. Anz. 1921, 165; 170). Keinesfalls könnte diese noch umstrittene Frage gegenüber so vielen anderen Anzeichen ausschlaggebend sein. Die Architekturglieder erklärte Puchstein (115) für hellenistisch unter Betonung, daß sie in Kymation und Zahnschnitt unrömische Elemente enthalten. Delbrück (Hell. B. II 44; 65; 88) setzte das Theater nach der Technik der Mauern ins 3. oder 2. Jh., fragweise um 200. Auf Grund unserer Aufnahmen und mit dem Hinweis, daß ihm die Kenntnis der neueren sizilischen Funde seit 1910 mangele, formuliert er mir seine Meinung als eine vorläufige freundlichst dahin, daß er die Glieder der unteren Ordnung in die Zeit zwischen dem ersten und zweiten punischen Krieg, die des oberen Geschosses in die Mitte des 2. Jh. zu setzen geneigt sei. Danach würde sich, da Kriegsläufte in der Tat keine Zeiten für Luxusbauten sind, die Erbauung des Theaters auf die Spanne 240—220 v. C. einkreisen lassen. Sollte sich die erheblich jüngere Ansetzung des Obergeschosses bestätigen[1]), so müßte man eine Unterbrechung des Baues durch den Krieg annehmen. Bei der einheitlichen Wirkung des Ganzen wäre es aber jedenfalls nach dem ursprünglichen Plane zu Ende geführt worden.

Wir haben also das Theater von Segesta als einen Typus aus dem 3. Viertel des 3. Jhs. zu betrachten.

11. Tyndaris.

Tafel 33—41.

Älteste Aufnahme bei Houel, Voyage pittoresque des îles de la Sicile etc., Paris 1782, Tf. 57; 58, danach Strack Tf. VI 3. Vollständiger bei Serradifalco, Antichità della Sicilia V Tf. 31; vgl. S. 54.

[1]) Denkbar wäre u. a., daß die Verschiedenheit im Ornamentcharakter der Geschosse auf beabsichtigte optische Wirkung zurückzuführen ist, wie dies an dem milesischen Markttor in Berlin der Fall zu sein scheint.

Danach Wieseler, Theatergeb. Tf. II 4.—Ausgrabungen 1842—45 durch die sizilische Altertumskommission, ohne Veröffentlichung (vgl. Henzen, Bull. d. Ist. 1848, 63). Kurze Beschreibungen bei R. V. Scaffidi, Tyndaris (Palermo 1895) 91 fg. (mir unzugänglich), neuerdings bei E. Badolati, Tindari (Rom 1921) 91 fg. Neue Aufnahme „unter widrigen Verhältnissen", durch welche „das Problem mehr aufgedeckt als gelöst" werden konnte, von Koldewey und Puchstein 1892, 1895; danach Planschema und Beschreibung bei Puchstein 117 fg., Abb. 34—36. Vgl. Frickenhaus 42, Ab. 12. v. Gerkan, Priene 106. Bieber 50; 181. Photogr. Brogi 1647/48.

Bei unserer Untersuchung (15.—19. IV. 24) fanden wir die Ruine liebevoll gepflegt durch den alten Custoden, dessen Vater bereits Aufseher des Ortes war. Da jedoch ein Wasserabfluß mangelt, stehen die Winterwasser lange und versickern nur langsam im Boden, wodurch allmählich die Fundamente in der zu tief ausgegrabenen Osthälfte der Skene nachgegeben und die Mauern sich auseinandergeschoben haben. Der Custode kannte diesen Teil noch in ähnlicher Erhaltung wie den westlichen (**Tf. 38**). Unsere Arbeit wurde erleichtert durch die Gastfreundschaft, die wir, wie einst schon Houel (S. 107), in dem Santuario della Madonna del Tindaro genossen. Mit besonderem Dank gedenken wir des Vorstehers des Priesterhauses, des liebenswürdigen und geistvollen Canonico Alfio Reitano.

Der Stadtberg von Tyndaris, heute Capo Tindaro, erhebt sich als langgestreckte Klippe von etwa 1 km Länge und 250 m durchschnittlicher Breite bis zu 285 m Höhe senkrecht aus dem Meere. Auch auf der Landseite ist steiler Abfall, der z. T. noch von vorzüglich erhaltenen Mauern umgeben ist (das besterhaltene Stück photographisch bei Badolati Tf. VI; Plan bei Serr. V Tf. 30). Der Berg liegt fast in der Mitte der halbkreisförmigen Bucht von Patti, an deren Ostende die schmale Landzunge des alten Mylai, heute Milazzo, weit nach Norden hinausgreift gegen die Liparischen Inseln hin, die mit dem feinen Kegelberg des Stromboli in der nördlichen Meeresweite schwimmen. Östlich wird der Blick von dem hohen Kamm der Neptunsberge, Monti Peloritani, begrenzt, westlich von den Ausläufern der Monti Nebrodi, im Süden aber erhebt sich der rauchende Gipfel des Aetna schneebedeckt über di Rocca di Novara empor, ein Kreisblick von überwältigender Größe und Schönheit. Auf dem Stadtberg selbst liegt an dem schmalen überhöhten Ostende wie eine Gralsburg das Santuario der wundertätigen schwarzen Madonna: eine moderne Kirche mit atriumartigem Vorhof, von hochgebauten Wohnräumen burgartig umschlossen (Badolati Tf. 3—6). Sonst sind nur ein paar winzige Bauernhäuser und eine moderne Villa vorhanden.

Von antiken Bauten ist ein mächtiger dreischiffiger römischer Gewölbebau erhalten, das sog. Gymnasium (Badolati Tf. 7. Bei Serrad. V Tf. 33—35 Ansicht, Plan und Einzelheiten), der schon von Holm (Gesch. Siziliens III 255) richtig als bloßer Unterbau eines Prachtgebäudes erkannt worden ist, ferner der Mosaikfußboden eines Privathauses mit einfachen, anscheinend noch griechischen Flechtbandmustern (Serr. V 32). Verstreute Architekturstücke sah ich verschiedene, Skulpturen römischer Zeit sind in das Museum von Palermo gelangt, andere durch Fagan, der 1812 dort gegraben hat, fortgebracht worden (Bull. d. Jst. 1848, 63; Michaelis Anc. Marb. in Great Britain 157; vgl. Badolati 42, 1, der fälschlich die Sache ins Jahr 1848 versetzt). Eine nach Neapel gelangte Replik der Knöchelspielerin ist verschollen (abg. Serr. V S. 52; Reinach Rép. stat. II 454; vgl. Lippold, Kopien 59). Die in der Villa Sciacca in Scala gesammelten Funde von Tyndaris sollen z. T. nach Syrakus gebracht sein. In der Nekropole hat Orsi gegraben (Not. scavi 1896, 116).

Die Fläche des Stadtberges senkt sich von dem hohen Südkamm, auf welchem einst wie heute eine Straße entlang geführt haben muß, mit gleichmäßig sanfter Neigung bis zum Steilabfall auf der Meeresseite. Ungefähr in der Mitte des Südkamms ist das

Theater in den Hang eingeschnitten, mit seinem Scheitel nur etwa 10 m von der Krone der südlichen Stadtmauer entfernt, sodaß es ursprünglich kaum höher gewesen sein kann. Hier zeichnet Houel (104), dessen Beobachtungen durchweg zuverlässig erscheinen, die Fundamente einer umlaufenden oberen Plattform (palier), auf welcher er die nach den Maßen passenden Reste von dorischen Säulen zu einem doppelten Säulenkranz ohne Zwischenwand als oberen Umgang des Sitzhauses ergänzt (Tf. 58). Ein schöner dorischer Türsturz mit Hängeplatten (ebenda Fg. 4) könnte zu einem Eingang im Scheitel der Halle gehört haben. Ob diese Halle schon zur ersten griechischen Anlage gehört, wäre vielleicht durch eine Nachgrabung nach den jetzt nicht mehr erkennbaren Fundamenten festzustellen. Tyndaris wäre dann das erste Beispiel eines solchen künstlerischen Abschlusses des Sitzhauses und die besondere Lage auf dem Bergkamm könnte dazu angeregt haben, denn der Blick durch diesen lichten Säulenkranz nach vorwärts auf das Meer, nach rückwärts auf den Aetna muß großartig gewesen sein.

Das Sitzhaus ist, soweit es aus dem Berg heraustritt, mit Quadermauern aus Sandstein umgeben, die an den Stirnseiten nach Houels Aufnahme Tf. 58,1 durch je 3 vorspringende Pfeiler verstärkt waren. Die Quadern waren nach Houel (104) an Stoß- und Lagerfugen abgefast. Wir sahen von der Ringmauer nur ein kleines Stück im Westen, von den wieder verschütteten Parodosmauern nur die obersten Lagen, die z. T. durch Erddruck verschoben sind, doch konnte durch Einvisieren ihr Verlauf festgestellt werden (u. S. 138). Eine Grabung könnte diese Verhältnisse weiter klären. Im Inneren ist kein Diazoma. Die Sitzstufen waren durch 10 Treppen in 11 Keile geteilt. Erhalten ist ein Keil nebst zwei Treppen östlich der Mitte sowie Stücke eines zweiten in der Südwesthälfte (**Tf. 38**). Die Sitze haben 40 cm Höhe, 70 cm Tiefe, mit einem um 1 cm vertieften rückwärtigen Teil. An der Vorderkante ist eine halbrunde Leiste, jedoch keine untere Aushöhlung der senkrechten Fläche (**Tf. 33**, Schnitt **a—b**. Houel, Tf. 58, 2). Zu zählen sind noch 28 Sitzreihen, deren Steine vielfach modern an ihren Ort gelegt sind. Die obersten fehlen, die drei untersten Stufen sind durch den römischen Umbau fortgefallen.

Die Orchestra hatte ursprünglich einen Durchmesser von 24,20 m. Sie ist in römischer Zeit zu einer Conistra[1]) umgestaltet worden, die wasserdicht verschließbar und somit als Naumachiebecken zu benutzen war. Hierfür wurde der Boden um 95 cm tiefer gelegt; zu Puchsteins (119) Angabe von 44 cm muß in der Tat, wie er selbst schon andeutet, die vorspringende Basisstufe des Conistrasockels hinzugerechnet werden. Hierbei fiel die unterste Sitzstufe fort (**Tf. 33** Schnitt **a—b**), sodaß der Halbmesser sich in dem kreisförmigen Teil von 12,10 auf 12,45 cm vergrößerte. Dagegen verminderte sich infolge

[1]) Es empfiehlt sich, auf die in römischer Zeit durch eine Schranke oder Wand eingeschlossenen Orchestren mit Reisch (D—R 305) die Bezeichnung Conistra anzuwenden, obwohl das Wort nur bei Suidas s. v. σκηνή als „Boden des Theaters" überliefert ist, bei römischen Schriftstellern aber nicht vorkommt. Denn als „Staubplatz" (wie z. B. für Ringer, Plut. Symposion 2, 4; für Pferde zum Wälzen, Poll. 3, 154; für Vögel zum Baden, Aristot. H. A. 9, 8) konnte man die Orchestra in der Tat erst dann bezeichnen, als die in römischer Zeit gewöhnliche Marmorpflasterung jeweils für die gymnischen oder Gladiatorenspiele mit einer dicken Sandschicht bedeckt werden mußte. Eberts Einwand (R—E XI 1317), es könne ja z. B. auch die Orchestra von Epidauros mit schönem Sand bestreut worden und somit diese Anwendung des Wortes schon griechisch sein, ist hinfällig, da für Tanz eine dicke Sandschicht hinderlich wäre. Zudem wissen wir aus den Baurechnungen von Delos (Abschn. 15), daß der gestampfte Lehmstrich der Orchestra „getüncht" wurde (καταχρίσαι JG XI 2, 203 A, 79).

der Geradführung der Conistramauer längs der Skene die Nordsüdachse auf 20,55 m; Puchsteins Maß von 21,90 m begreift die Dicke der Conistramauer mit ein (nach unserer Messung 21,83 m).

Die Conistrawand **Tf. 33 a—b** und **c—d**; **Tf. 38**) hat ein auf 30 cm Tiefe erkennbares Fundament aus kleinen Bruchsteinen, darauf einen Sockel aus eigens für den Zweck gearbeiteten Läufern (Höhe 40 cm). An diesen haften noch Mörtelreste, die auf das vorspringende Fundament umbiegen, wonach also der Boden der Conistra einen Mörtelestrich hatte. Über dem Sockel erhebt sich, 15 cm zurücktretend, eine Orthostatenwand (H. 98 cm), in welche viele ältere Werkstücke eingebaut sind, darunter zahlreiche Sitzstufen, eine davon hochkant gestellt; ferner Säulenstümpfe, von denen drei noch am Ort sitzen (Dm. 36; 40; 56 cm), weitere jetzt in der Orchestra liegen (3 zu 30, einer zu 71 cm Dm.); endlich im Südwesten sieben große Platten aus einem Sandstein, der von gröberem Korn ist als der am Theater (H. 85—95 cm, Br. 58, Dicke oben 45 cm). Drei davon tragen die Reste einer nicht veröffentlichten großen Inschrift (**Tf. 39, b—d**. Buchstabenhöhe 19 cm). Erkennbar sind auf **b**, auf dem Kopf stehend, AN (scharfe dünne Linien mit Apices), auf dem Nachbarstein vielleicht SEFL (nur S sicher), darunter unsicher C und eine schräge Hasta, ferner auf **c** SSAD (der letzte Buchstabe sehr unsicher), darüber ein O oder C. Zur Zeitbestimmung S. 137. Die Platten stammen nach ihrer Größe von der Wand eines Monumentalbaues oder von einer sehr großen Basis, keinesfalls vom Bühnengebäude. Hinten ist die Orthostatenwand mit Incertumwerk hinterfüllt, das gegen 90 cm und auf der Strecke vor dem Skenengebäude 1,30 m dick ist. Auch die Orthostaten sind stellenweise noch mit einer 5 cm dicken Mörtelschicht bedeckt, die Puchstein (118) für Hinterfüllung einer Marmorverkleidung hielt, indem er an einer Stelle zweifelnd den Abdruck einer wiederverwendeten Inschrift zu erkennen glaubte, was wir nicht beobachteten. Auch die Rille auf der Oberseite der Sockelstufe (Br. 4 cm, T. 1—2 cm) könnte trotz ihrer Unregelmäßigkeit darauf bezogen werden. Doch schien uns wahrscheinlicher, daß der untere Teil nur mit Mörtel bedeckt war. Oberhalb der Orthostaten erhebt sich jetzt die hintere Incertummauer noch bis zu 1 m hoch. Davor lag eine durchweg verschwundene Aufmauerung, hier nicht aus Platten, sondern aus großen Ziegeln, die ihre Lagerspuren im Mörtel hinterlassen haben. An diesem oberen Teil, der bei Gebrauch wohl größtenteils über die Wasserfläche emporragte, ist jedenfalls Marmorinkrustation gewesen. Die Höhe der Conistrawand ist noch auf mindestens 2,40 zu messen. Oben muß sie vor der letzten Sitzreihe eine Schranke getragen haben, wodurch die Gesamthöhe etwa 3,50 m wird (**Tf. 33, a—b**). Auf die Abdeckung dieser Schranke beziehen wir die einzigen vorhandenen Marmorstücke, fünf längliche, oben abgerundete Steinbalken (L. 1,16; 1,11; 1,32; 0,94; 1,15, rechts Bruch. Br. 27,5. H. 30,5 cm), von denen der erste und zweite an je einer Seite stumpfwinklig geschnitten sind. Die Stoßflächen haben leidlich gute Anathyrosis (**Tf. 36 K**; **40 c** vorn in der Mitte). Da nur 1 und 2, möglicherweise noch 5 (rechts Bruch) durch den Polygonalschnitt auf eine gekrümmte Mauer passen, so werden 3 und 4 auf dem gradlinigen Teil der Conistrawand anzuordnen sein, wo zwischen Schranke und scaenae frons noch etwa 1 m Breite für Sitzplätze blieb (**Tf. 34**). Auch liegen diese Stücke alle in und vor dem Ostteil der Skene. Die Steine sind auf der oberen Wölbung und seitlich ziemlich grob behauen, dagegen auf der Unterseite vorzüglich geglättet, obwohl sie hier auflagen. Es sind offenbar ältere, für die zweite Verwendung zersägte Wandplatten. In die Unterseiten

ist für den neuen Zweck eine Rille grob eingearbeitet (Br. 8, T. 2 cm) als Falz für die senkrechten Marmorplatten, die den oberen Teil der Wand bekleideten (**Tf. 33, a—b**).

Fünf Eingänge durchbrechen die Conistrawand (**Tf. 34; 40a; b; d**). Der mittelste entspricht in der Breite dem Durchgang des Skenengebäudes, die beiden seitlichen setzen die Nebendurchgänge in radialer Knickung fort und verengern den Austritt auf 1,10 m; am westlichen sind die Seitenwände zwei Lagen hoch gut erhalten (**Tf. 40a; b**). Endlich schließen zwei große Eingänge (Br. im Westen 2,60, im Osten 2,62 m) unmittelbar an die inneren Paraskenienecken an. Überall bildet der Sockel der Orthostatenwand die Eingangsschwellen, auf welchen Verschlußvorrichtungen deutlich sind (**Tf. 34**). Und zwar ist bei den großen Außentüren die hintere Schwellenhälfte rauh vertieft; in den Ecken sitzen kreisrunde Löcher für die Drehzapfen von Türflügeln, wobei sich jedoch die gegen die Paraskenienwand zurückschlagenden Hälften nur spitzwinkelig öffnen konnten. Die drei mittleren Eingänge waren ohne Türverschluß. Außerdem finden sich übereinstimmend auf allen fünf Schwellen in jeder Ecke gradlinige Schlitze (L. 10, Br. 4, T. 4 cm; verloren nur in der Ostecke der Mitteltür). Sie dienten offenbar zum Einsetzen der Zapfen von Bretterwänden, die, mit Sandsäcken hinterfüllt, die Conistra für Naumachiespiele wasserdicht abschließen konnten (vgl. Taormina, Abschn. 20).

Der äußere Zugang zu den breiten äußeren Türen der Conistra ist nur im Osten einigermaßen erkennbar (**Tf. 33**). Hier steckt noch ein Stück Backsteinmauer im Berge, das alsbald stumfwinklig nach Norden umbiegt, sodaß seine Fortsetzung einen Eingang neben der Ostflanke des Paraskenions bildete, der etwa 2 m Breite hatte. Diese Backsteinecke hat offenbar das untere Ende der nördlichen Stützmauer abgeschnitten, um für die römischen Bedürfnisse einen neuen Zugang zu schaffen, da, wie noch zu erörtern, das griechische Theater keine Parodoi hatte (u. S. 138). Auf der Westseite bleibt unklar, wieso die Steine der griechischen Koilonstirn bis nahe an die Paroskenienecke zu reichen scheinen und doch in der Conistrawand eine breite Tür sein kann (**Tf. 38b**). Hier muß eine Ausgrabung Klarheit schaffen.

Hinter der östlichen Außentür der Conistra mündet ein gewölbter Umgang von 78 cm Breite, der hinter der Conistrawand entlang läuft, jetzt jedoch nur auf eine Strecke von 2 m offen ist (**Tf. 33**). Seine Rückwand aus kleinen Hausteinen und Ziegeln steht noch bis 1,70 m Höhe aufrecht. Überdeckt war der Gang jedenfalls mit einem Tonnengewölbe. Einen Austritt aus ihm bildete anscheinend die schmale türartige Öffnung, die etwa in der Mitte der Osthälfte der Conistra sichtbar ist (jetzt mit Erde gefüllt), da sie wegen der guten Fugung der Ecken nicht zufällig sein kann (**Tf. 38a**). Ob sich von hier der Umgang noch weiter gegen die Mitte fortsetzte, war ohne Grabung nicht festzustellen. Aber es ist nicht wahrscheinlich, da das Gewölbe sonst in die gleich zu besprechende Mittelkammer hätte münden müssen. Ob er auf der Westhälfte umlief, ist bei dem jetzigen Ausgrabungszustand nicht zu erkennen. In Taormina findet sich ähnlich an dem römischen Naumachiebecken ein dort ganz umlaufender Gang (Br. 1,85; H. ehemals etwa 1,90 m), der sich mit zwei seitlichen und einer mittleren Tür gegen die Conistra öffnet (Abschn. 20, **Tf. 44c**, e—e¹).

Eine rechteckige Kammer (**Tf. 33** Schnitt **c—d, e—f**) liegt an der Rückseite genau in der Mittelachse des Theaters im Berge und öffnet sich mit einer 70 cm breiten, ehemals überwölbten Tür gegen die Conistra. Der Kammerraum selbst (1,53 : 1,95 m), der gegen die Mittelachse etwas nach Westen verschoben ist, hat eine Rückwand aus gleich-

mäßig großen Quadern in drei Lagen; an der obersten sind Reste von feinem weißen Stuck. Dagegen sind seine Seitenwände in geringerer Technik aus kleinen unregelmäßigen Hausteinen und ohne Verband mit der Rückwand hergestellt. Sie tragen ein flaches Tonnengewölbe aus großen gelben Ziegeln mit Mörtelverband, dessen Scheitel 2,10 m über dem Conistrasockel liegt. Das Gewölbe fügt sich, wie der Schnitt **Tf. 33 c—d** zeigt, genau unter die Plattform hinter der oberen Conistraschranke (Schnitt **a—b**) ein. Daß die Rückwand der Kammer mit ihrer besseren Technik vielleicht schon zu einer (dann etwas kleineren) Anlage vorrömischer Zeit gehörte, ist nicht sicher zu erweisen, aber wahrscheinlich. Zu vergleichen ist in Taormina die kleine halbrunde Nische, die an gleicher Stelle in der Mitte des Umgangs liegt und mit einer Halbkuppel abschließt (Scheitelhöhe 1,45; Br. 0,50; T. 0,47). Der untere Teil dieser Nische war nach Ausweis der Bruchstellen bis zu 55 cm Höhe postamentartig zugemauert, sodaß kaum etwas anderes als ein kleines Götterbild darauf gewesen sein kann, da die Kleinheit der Nische einen praktischen Zweck ausschließt. Nehmen wir die weitere Analogie der Pansgrotte von Segesta hinzu (S. 112), so liegt auch für die vielleicht schon griechische Kammer in Tyndaris die Vermutung auf eine religiöse Bestimmung nahe. Es wäre dann eine sizilische Gewohnheit, im Baukörper des Theaters einen schützenden Gott oder Dämon einzubehausen. In Syrakus befand sich ein Musenheiligtum hellenistischer Zeit oberhalb des Theaters (Rizzo Teatro di Siracusa 123 fg.). Immerhin könnte die Kammer von Tyndaris bei ihrer Größe auch zu praktischen Zwecken, für Gerät, als Tierkäfig oder dgl. gedient haben. Eine sehr irdische Bestimmung haben jedenfalls die im Theater von Assos in die Parodoswände eingebauten Kammern, die als Latrine und Wasserbehälter gedeutet werden (Clarke, Assos 123; 128).

Fünf Pfostenlöcher (**Tf. 33**; **34**; **39d** am unteren Rand) liegen in 4 m Abstand vor der Bühnenseite der Conistrawand; das östlichste ist jetzt nicht sichtbar, aber symmetrisch zu ergänzen; die mittleren stehen etwas enger. Alle sind sorgfältig mit Ziegeln, hie und da auch mit Sandsteinplättchen ummauert. Um die Höhe des Conistrabodens zu erreichen fehlen jetzt zwei bis drei Schichten. Die Weite im Lichten schwankt von 21 : 21 cm bis 23 : 24 cm. Die Tiefe der jetzt ganz gefüllten Löcher maß Puchstein zu 35 cm, der Custode gab jedoch an, daß sie bei vollständiger Reinigung etwa 1 m betrage. Die Holzpfosten, die man hier aufstellte, können nicht wohl etwas anderes als ein Pulpitum römischer Art getragen haben ähnlich denen in Segesta (S. 114), Sikyon (Abschn. 16) und dem Phaidrosbema in Athen. Nur war es in Tyndaris entfernbar. Wenn dessen Rückseite an der Conistrawand anlag, so hatte es eine Größe von 4 : 14 m. Seine Ärmlichkeit zeigt, daß den seegewohnten Tyndariten in der Spätzeit die Naumachie wichtiger war als dramatisches oder musikalisches Spiel.

Ein viereckiges Becken (72 : 77 cm) neben dem Osteingang der Conistra ist aus gutem Ziegelwerk hergestellt (Mauerdicke 31 cm) und sorgfältig mit Mörtel ausgekleidet (**Tf. 34**; **40d**). Seine Tiefe ist jetzt 56 cm, mit dem fehlenden Rand war sie etwa 20—30 cm mehr. Der Boden des Beckens senkt sich von allen Seiten gegen die Mitte, ist aber ohne Abflußloch. Es war also wohl ein Schlammkasten, wie er bei oberirdischen Wasserrinnen, besonders vor Hallen (Oropos u. ö.) vorkommt, obwohl allerdings die Verbindung mit einem Wasserabfluß nirgends zu sehen ist. Das einzige derart findet sich vor der Schwelle des Mitteldurchgangs des Skenengebäudes. Es ist der Rest eines kleinen Kanals aus Ziegeln, auch mit solchen abgedeckt (**Tf. 34**; **40c** r. vom hinteren Ende des Schrankenbalkens

K), dessen Wände außen durch Incertumwerk verstärkt sind (Br. im Lichten 21 cm, T. 17 cm). Infolge Bodensenkung ist jetzt etwas Gefälle gegen die Conistra entstanden. Man versteht allerdings nicht, wie durch eine Leitung von so kleinem Querschnitt auch nur das Tagwasser, geschweige denn die Wassermassen einer Naumachie abgeführt werden konnten. Wahrscheinlich liegt also die Mündung eines größeren Kanals noch irgendwo in der Tiefe. Ob man für die griechische Zeit einen umlaufenden Orchestrakanal anzunehmen hat, ist bei seinem Fehlen in Segesta zweifelhaft. Für die Speisung des Naumachiebeckens darf man eine Dükerleitung wie in den hellenistischen Städten des Ostens annehmen (Jahrb. 13,1; 14,4; 19,86; 20,202), die der Stadt von den höheren südlichen Bergen Wasser zubrachte. Eine moderne Hochdruckleitung ist 1920 vom Bischof von Patti von den Monti della Lupa herübergeführt worden, um „innumerevoli fedeli a pie' della tammaturga madre di dio" zu laben, wie eine schwungvolle Inschrift am Brunnenhaus unterhalb des Santuario verkündet (Badolati 80).

Als Gesamtbild der römischen Conistra ergibt sich also ein rings geschlossenes, ovalrundes Becken von etwa $3^1/_2$ m Tiefe, unten mit Mörtel, oberhalb mit Marmor ausgekleidet und mit einer Marmorschranke gekrönt, in das von der Skene her drei türlose Durchlässe und an sie anschließend zwei breite Flügeltüren hereinführten. Alle fünf Eingänge konnten durch Bretterwände wasserdicht verschlossen werden. Anzunehmen ist dasselbe für die kleine Pforte, die in der Osthälfte in den gewölbten Umgang führt, sowie für die Tür zu der unterirdischen Kammer oder Kapelle. Das Bühnengebäude war durch die hohe Beckenwand außer Gebrauch gesetzt, vielleicht in seinem oberen Teile bereits zerstört (Spuren einer Brandkatastrophe S. 138). Für bescheidene Theateraufführungen konnte vorübergehend ein hölzernes Podium vor der gradegeführten Rückwand errichtet werden. Die Hauptbestimmung des Raumes waren aber Gladiatorenspiele, Tierhetzen und vor allem die Naumachien, seien es ernsthafte mit Opferung von Menschenleben, wie sie die Cäsaren in riesigem Umfang veranstalteten (Friedländer, Sittengeschichte[3] II 388; Daremberg-Saglio Dict. IV 10 fg.) oder wohl eher harmlose Schifferstechen. Derartiges mochte den im Anblick des Meeres lebenden Tyndaritanern besonders lieb sein, denn kaum in einem andern Theater außer in dem gleichfalls am Meere liegenden Taormina sind Becken von solcher Tiefe hergestellt worden. In Athen begnügte man sich mit der wasserdichten Hinterfüllung der älteren Marmorschranke (o. S. 16).

Für die Zeit des römischen Umbaus würden die Buchstabenformen der verbauten Monumentalinschrift (S. 134) einen terminus a quo geben, wenn sie von epigraphischer Seite genauer datiert werden könnten. Sie schienen mir etwa augusteisch. Augustus legte bei seinem sizilischen Aufenthalt (22—21 v. C.) eine Kolonie nach Tyndaris und da sein Bildnis sowie die Namen von Beamten seiner Zeit auf Münzen der Stadt erscheinen (Holm, Gesch. Siz. III 525; 729. Colonia Augusta Tyndaritanorum C. J. L. X 7474 fg.), so ist ein Bauwerk von der Größe und Sorgfalt, wie sie die Platten verraten, in dieser Zeit am besten denkbar. Seine Zerstörung könnte mit der bei Plinius II 92; 94 berichteten Erdbebenkatastrophe zusammenhängen, durch die ein Teil des Stadtberges ins Meer stürzte. Man wird danach das Naumachiebecken nicht vor Ende des 1. Jh. v. C. ansetzen, vielleicht unter Trajan oder unter Hadrian, dem „restitutor Siciliae" (Holm III 231: 474. Statuen des Trajan und anderer Kaiser des 2. Jh. n. C., C. J. L. 7472 fg.). In diese Zeit könnte auch die Substruktion des „Gymnasiums" gehören. —

Das griechische Bühnengebäude ist wie das Sitzhaus aus gelblichem körnigem Sandstein gebaut, der besonders an den Kanten leicht verwittert. Manche Blöcke sind härter und mehr grau, besonders die zu den Türschwellen der Hyposkenionwand benutzten. Verfärbungen in Rot, die sich in größeren und kleineren Flecken vielfach am unteren Rande der Innenwände zeigen, sind durch die brennend herabgestürzten Balken der Decken und des Daches entstanden und beweisen den Untergang durch eine Katastrophe.

Die Mauertechnik ist der von Segesta ähnlich, aber dem weicheren Material angepaßt. Die Stoßflächen der Quadern sind mehr oder minder eingewölbt, die Stoßkanten schmal und scharf; der so entstehende schmale Innenraum ist hie und da mit kleinen Steinbrocken gefüllt. Kalkmörtel ist am Bühnengebäude nicht mehr zu finden, dürfte aber bei dem Klaffen fast aller Fugen nur von der Zeit ausgewaschen sein. Denn an der Hintermauerung der Stützmauer des Sitzhauses kommt ein dem Mörtel von Segesta ähnlicher vor, aus weichem weißen Kalk mit zahllosen winzigen scharfkantigen Einschlüssen, der sehr leicht verwittert. Hingegen ist der römische Mörtel an der Conistra mit ähnlichen Einschlüssen steinhart (vgl. o. S. 134). Klammerverband in U-form findet sich nur an den Architekturteilen (Gesimsen, Metopen, Bogensteinen), ebenso Hebelöcher in Trapezform (Form wie bei Durm, Bkst. d. Gr.[3] 102 Ab. 70 a, b). Stemmlöcher sind überall zahlreich. Die Mauerstärke beträgt an der Vorderfront der Skene 65 cm, im übrigen 50—55 cm. Die Höhe der Quaderlagen ist 40 cm. Die Quaderlänge wechselt, ein Läufer- und Bindersystem ist nicht durchgeführt.

Die Lage des Bühnengebäudes zum Zuschauerraum ist eine ungewöhnliche. Obwohl die Stützmauern der Koilonstirnen nur im obersten Teil frei liegen und die sichtbaren Steine mehrfach durch Erddruck gewichen sind (**Tf. 38**), war doch ein sicheres Einvisieren der Fluchtlinien möglich, das für beide Seiten dasselbe Ergebnis lieferte. Die Koilonmauern stehen in leichtem spitzem Winkel zur Skenenfront und ihre Fluchtlinien treffen sich in 2,63 m Abstand vor der mittleren Conistraschwelle. Hierbei schneiden sie unmittelbar vor den Außenecken der Paraskenien vorbei (**Tf. 33**). Im Westen reichen die erhaltenen Quadern noch bis nahe an die Paraskenienecke heran (**Tf. 38 b**). Somit kann es niemals normale Parodoi gegeben haben, vielmehr muß sich die Koilonmauer an der äußeren Proskenionecke totgelaufen haben. Im Osten wurde, wie schon dargelegt (S. 135), in römischer Zeit durch eine Backsteinmauer mit Abschneidung der unteren Ecke des Sitzhauses ein seitlicher Zugang zur Conistra geschaffen. Ein griechisches Theater ohne Parodoi ist ein so seltsamer Fall, daß, da die Gründe nicht etwa am Gelände liegen, die Erklärung in einem allgemeinen Zusammenhang zu suchen ist (S. 150). Die Einzeichnung des vitruvischen Quadrats in den Orchestrakreis (**Tf. 33**) läßt das eigenartige Heranschieben der Skene an das Koilon ebenfalls deutlich erkennen, denn die Quadratseite liegt dicht vor der scaenae frons und der Gegenscheitel des Orchestrakreises fällt weit in die Innenräume hinein.

Der Grundriß des Bühnengebäudes (**Tf. 34**) zeigt vier getrennte Bauteile, zwischen denen drei Durchgänge liegen. Die Mauerstärke ist an der Vorderfront 65 cm, im übrigen 50—55 cm. Von den zwei großen Mittelkammern (4,95 : 5,20 m) stehen die Mauern in der westlichen teilweise noch bis zur dritten Schicht über der etwas vortretenden Fundamentstufe aufrecht, in der östlichen ist dagegen auch die unterste Lage und teilweise sogar das Fundament aus dem Verband gewichen (**Tf. 34**; **38 b**). Die Kammern öffnen sich mit

schmalen Türen (Br. 1,25 m) ausschließlich gegen die Orchestra hin. In der Westkammer ist die 20 cm hohe, von dem späteren Incertumwerk jetzt fast bedeckte Türschwelle unter die Wandstirnen untergeschoben, an deren Kanten die schrägen Ausarbeitungen für die Holzleibung der Tür noch sichtbar sind. Innen sind die Kammern vollkommen leer, auch an den Wänden finden sich keinerlei deutbare Spuren.

Die Paraskenien springen um 3,02 m gegen die Mittelfront vor, mit einer Breite von 2,90 m. Die Front des Westparaskenions ist bei Anlegung der Conistra auf etwa die halbe Mauerstärke abgearbeitet worden; bei dem östlichen, wo die oberen Lagen nicht mehr in der alten Ordnung sind, ist die Frontlinie wenigstens noch am Fundament zu messen. Nach der Tiefe sind die Paraskenien in je zwei Räume geteilt, von denen sich die hinteren (2,40 : 2,77 m) fast in voller Breite (2,22 m) gegen den Durchgang öffnen. Die innen an den Nordwänden vorspringenden Pfeiler zeigen keine Spur von Türverschluß, vielmehr hat der in der Ostkammer noch Werkzoll, sodaß eine Holzverkleidung ausgeschlossen ist. Nach Puchsteins glaubhafter Vermutung lagen in diesen Räumen die Holztreppen zum Obergeschoß. Die langgestreckten Vorderzimmer (1,90 : 4,85 m) sind vom Hyposkenion her durch Türen zugänglich (Br. 85 cm), deren innere (nördliche) Leibung genau mit der Mittelfront abschneidet. Ihre Schwellen (**Tf. 40 b**) haben ungefähr in der Linie der inneren Wandflucht eine Anschlagkante, die Türen schlugen also einwärts. Auf dem vertieften inneren Teil der Schwellen sind in der Mitte Riegellöcher, in den Ecken hakenförmige Rillen nebst einem Drehzapfenloch im Scheitel des Hakens. Da der innere Schwellenteil frei vor die Wandflucht vortritt, können die Rillen nicht Antepagmata oder Türpfosten getragen haben (so Puchstein), zumal dann die Türen sich überhaupt nicht drehen könnten, sondern sind offenbar für die Querlatten einer hölzernen Schwellenverkleidung hergestellt. Darnach ist auch für die Räume selbst wohl ein Holzfußboden anzunehmen. — Der vorderste Teil der Paraskenienzimmer ist durch je zwei pfeilerartige Wandstücke abgetrennt, die um 40—50 cm rechtwinklig aus der Wand vortreten. Die schräge Lage zweier Fundamentsteine im Ostparaskenion ist, wie schon Puchstein fragweise annahm, durch Erdsenkung entstanden, wonach sein Plan Ab. 36 (vgl. Ab. 35) zu berichtigen ist. Da die abgetrennten Räume für praktische Zwecke, als Treppen- oder Ankleideräume viel zu klein wären — im Westen 60, im Osten nur 46 cm tief —, so können die Pfeilervorsprünge nur zur Verringerung der an sich geringen Deckenspannung bestimmt gewesen sein. Daraus ergibt sich, daß die Paraskenienfronten in den oberen Geschossen auf diese Linie zurückgenommen waren, wodurch über dem Sockelgeschoß ein offener Vorsprung von etwa 1 m Tiefe entstand. In Segesta ist der entsprechende Vorraum dreieckig (**Tf. 25**).

Die Durchgänge zwischen Paraskenien und Mittelkammern (Br. 2 m) waren vorne ohne Verschluß. An der Rückseite des Westganges zeichnet Puchstein einen Stein mit Rille, den wir nicht mehr an Ort sahen. Dafür fanden wir hinter dem östlichen Ausgang drei jetzt verschobene Steine mit gleichen Rillen zum Einsetzen einer hölzernen Türwand, ähnlich den Verschlüssen von Läden in Pompei. Der größte davon ergab sich beim Umdrehen als wiederverwendeter Teil eines dorischen Kapitells (Dm. 60 cm) mit ansetzenden Kanneluren; dieser Verschluß war also spät. In griechischer Zeit waren die Seitendurchgänge wohl ohne Türen und wurden erst bei Anlage der Conistrawand verschließbar gemacht, da deren Durchlässe ja keine Türen haben (o. S. 135).

Anders ist es beim Mitteldurchgang. Sowohl vorn wie hinten sind pfeilerartige Fortsätze, deren Fundamentlagen gegen die Mitte hin Anschlußfläche haben, sodaß durchgehende Schwellen bei der Anlage des Baues vorhanden waren, die durch Zufall, vorne vielleicht bei Anlage des Ziegelkanals (S. 136), verloren gingen. Der aufgehende Pfeilervorsprung ist an der Nordwestecke in drei Lagen erhalten, von denen die untere und obere in die Wand einbinden (**Tf. 34; 39 a**). An der Südwestecke ist auf der Fundamentquader (**Tf. 40, c, α**) die Lagerspur des Türpfeilers in 35 cm Breite erkennbar. Der Durchgang verengt sich dadurch von 2,60 m Breite auf eine Türweite von 1,90, also nahezu auf die Breite der Seitendurchgänge. Diesem Maß entspricht das System eines Keilschnittbogens, von welchem 8 Keilsteine (Dicke 50 cm) teils dicht hinter der Skenenrückwand, teils nordwestlich davon zwischen zahlreichen gestürzten Wandquadern liegen (**Tf. 36 A**). Der innere Bogenradius beträgt 95 cm; die Länge der inneren Segmentsehne ist an den einzelnen Steinen verschieden: 29 cm (2mal), 31 (1mal), 35 (2mal), 40 (3mal). Am äußeren Bogenrand (nur das **Tf. 36 A** gezeichnete Scheitelstück hat grade Außenkante) sind in auf- und absteigender Richtung U-Klammern, zweimal jedoch nur an der einen Seite, einmal keine; die letztgenannten Steine werden die untersten des Bogens gewesen sein. Ferner finden sich zwei Wandquadern, die am einen Ende entsprechend der Bogenwölbung ausgeschnitten sind (**Tf. 36, B 1; 2**). Der Mitteldurchgang war also hinten und vorn durch einen Keilschnittbogen abgeschlossen, dasselbe ist für die Seitendurchgänge anzunehmen. Die Höhe der Bogendurchgänge ist nicht unmittelbar bestimmbar. Doch ergibt sich die Höhe des Untergeschoßes aus dem später davorgelegten Steinproskenion (u. S. 150), wonach dann die Scheitelhöhe der Bogen 2,60 m erreicht. Auf **Tf. 37** links sind die erhaltenen Keil- und Quadersteine dunkler eingetragen. Die Decken der Durchgänge waren jedoch horizontal, wie in der Pansgrotte und bei den Diazoma-Eingängen in Segesta (S. 111; 113). Denn auf drei im Mittelgang liegenden Wandquadern (**Tf. 36, C 1; 2; Tf. 39 a** links) sind Auflagerleeren für große Holzbalken, die durch die ganze Dicke des Steines gehen (H. 15 cm; Br. 26—30 cm). Zwei ähnliche Stücke nordwestlich der Skene (**Tf. 36, C 3; 4**) werden wegen der kleineren Balkenlager zu den Decken des Obergeschosses gehören (das Loch **C 3** durchgehend, 16:18; bei **C 4** ein Einschnitt von 11:17:17 cm). Ferner liegt im Mittelgang eine Wandquader, an welcher das Segment einer profilierten Archivolte angearbeitet ist, deren innere Leiste einem Bogendurchmesser von nur 70 cm entspricht (**Tf. 36 J**). Bei dieser Schmalheit des Bogens kann innerhalb der Profilleiste kein geöffneter Bogen mehr gewesen sein. Dies war also eine Blendarkade und zwar wohl auf der Rückseite an einem oberen Stockwerk, da die geringe Dicke den Block in die Höhe verweist (43 cm). Daneben wird es geöffnete Fenster mit der gleichen Umrahmung gegeben haben. Ähnlich ist an der Rückseite des hellenistischen Skenengebäudes von Ephesos im ersten Geschoß über dem unteren (dort einzigen) Bogeneingang ein 3 m hohes Bogenfenster erhalten (Forschungen in E. II, 11 Fig. 9; 12). Für Tyndaris werden wir also anzunehmen haben, daß sich die drei Bogenmotive des Sockelgeschosses in jedem der oberen Stockwerke als teils geöffnete, teils vorgeblendete Fensterumrahmungen wahrscheinlich in verdoppelten Achsen wiederholten.

Im übrigen bestimmt sich die Gliederung der Rück- und Seitenwände durch die Dreigeschossigkeit der Bühnenfront. Aus einer Anzahl profilierter Gesimsblöcke, die an der Front nicht unterkommen, ergibt sich das System der äußeren Gurtgesimse

(**Tf. 35** l.). Nach Auflagertiefe und Profilcharakter fügen sich zunächst die Blöcke **M** und **N** zusammen (L. 1,34 und 1,24 m; beide vor dem westlichen Conistraeingang; auf **N** oben Hebeloch und Einklinkungen für Deckenbalken, sowie am Rand ein schwalbenschwanzförmiges Klammerloch; von **N** ein zweites Exemplar am Westrand der Grabung). Dies Gesims gehört wegen der geringen Auflagertiefe (36—38 cm) ans Obergeschoß. Ein zweites System von derselben Höhe (70 cm), aber von schwererer Profilführung und stärkerer Ausladung ergibt sich aus der Zusammensetzung von **P 1** (bei der westlichen Koilonmauer) und **Q 1** (3 Stücke an NW-Rand der Grabung; **Q 1** noch 60 cm, ehemals doppelt so lang, da das Hebeloch im Bruch sitzt). Die Auflagertiefe von **Q 1** paßt mit 60 cm genau auf die erhaltene Mauerdicke der Vorderfront (**R 1**), während es an Seiten- und Rückwand überstehen würde, sodaß wir dort etwas weniger tiefe Blöcke der gleichen Art zu ergänzen haben (**P**, **Q** über **R**). Daß **P 1** nach hinten über **Q 1** vorragt, wird unten seine Erklärung finden. Ein drittes System ist in dem sehr beschädigten **O** (hinter dem NW-Teil der Skene) erhalten, bei welchem beide Teile der wiederum etwas verschiedenen Profilierung an demselben Blocke sitzen. Ergänzt man den Oberteil im Charakter von **P** und **M**, indem man zwischen dem zierlichen **M** und dem großzügigeren **P** etwa die Mitte sucht, so fügt sich **O** ohne weiteres dem Mittelgeschoß ein. Während aber das Kranzgesims des Sockelgeschosses (**P**, **Q**; **P 1**, **Q 1**) in gleicher Höhe und Art ringsum ging, müssen sich im Mittel- und Obergeschoß die Gurten der Nebenseiten (**O**; **MN**) gegen die ganz anders gestalteten Gesimsabschlüsse der Vorderwand (**S**, **U**) totgelaufen haben, wie dies auch in Segesta der Fall ist (S. 125). Dazu Forschungen in Ephesos II Fig. 74 S. 38.

Für den Aufbau der Skenenfront (**Tf. 35** rechts) haben wir bereits auf die Mauerdicke von 60 cm (**R 1**) das untere Profilstück **Q 1** aufgepaßt. Das zugehörige Oberstück **P 1** hat aber eine untere Auflagertiefe von 93 cm, sodaß es hinten um 23 cm übersteht. Die Länge dieses Steines konnte leider nicht gemessen werden, da er jetzt an der westlichen Koilonwand senkrecht in der Erde steckt. An seinem sichtbaren Ende ist hinten ein eingeschnittenes Balkenlager von 41 : 20 cm, bei jetzt nur 6 cm Breite, sodaß der übrige Teil der Leere auf dem Nachbarstein lag. Voraussichtlich befindet sich gegen das andere Ende des Steines hin eine weitere Balkenleere. Da der Balkenkopf hier auf die ungewöhnliche Strecke von 41 cm eingelagert war, muß der Balken selbst sehr lang gewesen sein. Der Stein **P 1** kann danach nur an einer der Mittelkammern gesessen haben, an denen eine Strecke von 5,20 m zu überspannen war. Seinem Fundort nach stammt er von der Frontseite, da die Verschleppung eines so großen Stückes von hinterhalb des Gebäudes bis auf die westliche Koilonmauer nach den sonstigen Fundverhältnissen nicht glaubhaft ist. Demnach ergibt sich, daß das Gesimsprofil der Außenseiten auch an der scaenae frons entlang lief. Durch eine zweite Erwägung wird diese Stelle für den Stein **P 1** bestätigt. Das weite Überkragen nach hinten kann nicht allein für die Lagerung des Deckenbalkens oder als Gegengewicht der vorderen Ausladung bezweckt gewesen sein, sondern die überaus große obere Auflagertiefe von 1,17 m war zur Aufnahme einer sehr dicken Wand vorgesehen. Einen solchen Mauerteil bilden aber nicht die normaldicken Rück- und Seitenwände, sondern nur die Quaderstücke **F** mit dorischen Halbsäulen, aus denen das erste Geschoß der scaene frons besteht. Bei deren Gesamttiefe von etwa 86 cm bleibt trotzdem noch vorn und hinten ein erheblicher Überstand. Hier ist, was leider zu spät erkannt wurde, zwischen **P 1** und **F** eine beiderseits vortretende glatte Schwelle einzuschieben, wie in Segesta

(**Tf. 23**), durch welche die gesamte Auflagertiefe von **P 1** gefüllt wird. Auf den Zeichnungen **Tf. 35** und **37** ist diese Trittstufe einzufügen.

Der weitere Aufbau der Skenenwand erschließt sich aus den Bauglie dern, die teils im Skenengebäude selbst, zumeist aber davor im Nordostteil der Orchestra liegen (auf **Tf. 38 b** rechts [nördlich] des leeren Mittelstreifens). Sie scheinen zumeist in Fallage, sicher sind es z. B. der schwere Metopenblock und der riesige Türsturz vor der Skenenmitte (**Tf. 40 c**; **39 d**). Puchsteins leiser Zweifel (121), ob sie im Theater gefunden seien, ebenso v. Gerkans (106) technische Bedenken sind unbegründet. Das Material ist dasselbe wie an den Mauern und Gesimsen, feinkörniger Sandstein, dessen starke Verwitterung leider vielfach die Messung der Einzelheiten erschwert. Dagegen finden sich in dem Steinfeld südlich der Mitte (**Tf. 38 b** links) außer vielen Sitzstufen des Theaters auch manche nicht zum Bühnengebäude gehörige Bauteile, die in die Conistrawand verbaut waren, darunter die S. 134 genannten Säulentrommeln, fast alle von verschiedenem Durchmesser. Ob einige davon und welche zu der oberen Ringhalle (S. 133) gehört haben, war leider nicht auszumachen.

Die weiteren Bauglieder ergeben über dem Sockelgeschoß ein Hauptgeschoß mit dorischen Halbsäulen, Triglyphen und Zahnschnittgeison, ein Obergeschoß mit verkröpften Flachpfeilern, darüber eine Giebelzone. In der Wiederherstellung der Bühnenfront auf **Tf. 37** sind die wichtigsten der erhaltenen Bauglieder in dunklerer Tönung eingetragen.

Von dem Hauptgeschoß dorischer Ordnung sind vorhanden:

F. Halbsäulen an Wandquadern (alle im N-O-Teil der Orchestra). — **F 1 (Tf. 36; 41 c; vgl. 35)**. Breite Wandquader. L. 1,14 (beiderseits Anschlußfläche); Dicke 57,5; H. 43 cm. Oben Hebeloch und Stemmlöcher. Vorn flachgedrückte Halbsäule, Querdurchmesser 51 cm, Halbmesser nach vorn 22 cm; 9 Kanneluren; am Ansatz ist je die halbe Kannelur gradgeführt. Gesamtdicke von Quader mit Halbsäule 79,5 cm. — **F 2 (Tf. 36)**. Schmale Wandquader (Br. 61 cm), vorn mit Halbsäule wie vorige; beiderseits Anschluß; Gesamtdicke 79 cm. — **F 3.** Wie vorige. Oben Hebeloch. — **F 4.** Abgesplitterte Halbsäule; noch 8 Kanneluren. H. 42,5 cm.

G. Wandarchitrav und Triglyphon (**G 3** am Fuß der westlichen Stützmauer, **G 1** vor Skenenmitte, **G 2** im Nordostteil der Orchestra, **G 4** im östlichen Durchgang). — **G 1. (Tf. 35; 36; 40 c)**. 1 Metope mit 2 Triglyphen. Br. 82 cm, beiderseits Anschluß; Dicke 71 cm; oben ein Hebeloch, 2 Stemmlöcher; H. 68,5 cm; Triglyph hoch 35, mit Tänie 39; breit 22,5 cm. Metopen breit 37 cm (Puchstein gibt 33 cm an; vgl. u. S. 144). — **G 2 (Tf. 41 a)**. 1 Triglyph mit 2 Metopen. L. noch 89; D. oben 73 cm. Oben Hebeloch, Stemmlöcher, an den Anschlußkanten U-Klammerlöcher. — **G 3.** 1 Metope mit 2 Triglyphen. Dicke oben nur 43 cm. Oben U-Klammern. — **G 4.** 1 Metope mit 2 Triglyphen. Maße wie **G 1**, oben Hebeloch und Klammern; stark verwittert. — In der Mitte jeder Metope ist ein Schlitz, der sich nach unten von 10 auf 7 cm verengert, und nach innen (Tiefe 7 cm) sich etwas verbreitert, also zum Einschieben einer keilförmigen Leiste diente, welche ein skulpiertes Schmuckstück aus besserem Material, vielleicht Marmor trug. Wir haben Bukranien und Rosetten als geläufigste Motive ergänzt (**Tf. 37**).

S. Wandgeison mit Zahnschnitt und Wassernase (**S 1; 2** vor der Westkammer, **S 3** vor der kleinen Ostöffnung der Conistra, **S 4** auf die westliche Stützmauer verschleppt). — **S 1 (Tf. 35)**. H. 44 cm; Br. 93; beiderseits Anschluß; oben U-Klammern (30 cm vom Hinterrand). Auflagertiefe unten 73 cm; Gesamttiefe oben 1,20 m, davon der hintere Teil (58 cm) etwas erhöht und als Lagerfläche gerauht; davor sind 37 cm noch horizontal, dann der vorderste Teil leicht abgeschrägt. Hebeloch nicht in der Mitte der Oberseite, sondern 45 cm vom hinteren, 75 cm vom Vorderrand, also in demjenigen Schwerpunkt, der nach Anarbeitung der Profilierung entstand, wonach diese vor der Versetzung ausgeführt war. — **S 2.** H. und oberes Auflager wie **S 1**. Br. 85 cm. Unten und vorn sehr bestoßen. — **S 3.** H. nur 41 cm. Der untere Teil des Profils mit dem vorigen gleich, der obere stark abgewittert, aber anscheinend steiler geführt. Br. 65 cm. — **S 4.** H. nur 41 cm; Auflagertiefe unten 61 cm. Stark bestoßen.

Das Aufeinanderpassen der Bauglieder **S 1, 2** auf **G 1, 2** zeigt **Tf. 35**. Die untere Quaderlage der Wand **F** und die Kapitellzone sind hier so ergänzt, daß das am sichersten meßbare Halbsäulenstück **F 1** mit 50—51 cm Dm. nach oben versetzt wurde (**Tf. 37**, 2. Säule von links), woraus sich der untere Dm. zu etwa 60 cm ergibt. Als Säulenhöhe sind etwa $6^1/_4$ untere Dm. genommen.

Dies dorische Gebälksystem ist nun ein zweites Mal vorhanden, aber mit geringerer Wanddicke (**G 3** hat 43 statt 71 cm, **S 4** 61 statt 73 cm) und mit anscheinend steilerer Profilführung (**S 3**), sowie geringerer Höhe (**S 3, 4** mit 41 statt 44 cm). Da nun im Fundament die Innenflanken der Paraskenien geringere Wandstärke haben als die Mittelfront (50 statt 65 cm), so ist klar, daß die genannten Steine auf den Paraskenienflanken lagen, sodaß wie an sich schon anzunehmen, das Triglyphon sicher auf den Seiten und dann natürlich auch auf den Fronten der Paraskenien weiterlief. Die etwas steilere Profilführung von **S 3** hat vielleicht optisch-perspektivische Absichten. Schwieriger zu erklären ist der Höhenunterschied von 3 cm. Da dieses Geisonglied aber unmöglich in einer andern Zone des Baues unterzubringen ist, werden wir es wohl mit einer Ungenauigkeit der Werkausführung zu tun haben.

Der große Türsturz **H** in der Mitte der Orchestra (**Tf. 36 H**; **Tf. 38**; **39 d**) kann nach seinen Abmessungen nur die Regia des Hauptgeschosses gebildet haben, was v. Gerkan (106) zu Unrecht gegen Puchsteins richtige Vermutung (121/2) bestritt, denn für die Durchgangsöffnung des Erdgeschosses (1,90) ist er viel zu breit. Seine Gesamtlänge ist 3,80 m; H. 0,60. Oberseite nicht sichtbar. Unten ist an der Innenkante eine Anschlagrille (Br. 13 cm; L. 2,20 m; Puchstein maß 2,14 m), mit kreisrunden Pfannen (Dm. 9 cm) für die Drehzapfen der Türflügel. Vorn ist das Türgewände angearbeitet (Gesamtbreite 2,92 m), darüber der vielgliedrig profilierte, stark ausladende Türaufsatz (sehr zerstört). Die Verhältnisse der Tür erscheinen in der Herstellung **Tf. 37** vielleicht etwas gedrückt gegenüber denen von Segesta (**Tf. 23**), was durch eine Erhöhung der Halbsäulen auf etwa $6^3/_4$ untere Dm. gemildert werden könnte. Doch ergab sich durch die breiteren Felder der Nebentüren die Notwendigkeit, auch diese in gedrungenerer Proportionierung zu halten, wodurch sich eine harmonische Gesamtwirkung einstellte.

Die weitere Gliederung der Wand wird durch das Triglyphensystem gegeben. Das Triglyphon hat eine Achsbreite von 59,5 cm (Trigl. 22,5; Met. 37 cm). Da die Länge der Bühnenrückwand im Fundament 18,64 m beträgt, errechnen sich 31 Achsen + 1 Ecktriglyph (18,445 + 0,225 = 18,67 m). Der Überschuß von 3 cm verteilt sich auf das leichte Zurücktreten der Flankenwände (vgl. S. 145 u.). Bei der ungeraden Zahl der Achsen kommt über die Mitte der Haupttür eine Metope zu stehen. Die Türbreite beansprucht mindestens 5 Metopen und 6 Triglyphen, sodaß man beiderseits Säulen in einem Gesamtabstand von $7^1/_2$ Achsen anordnen kann. Macht man nun die Felder der Nebentüren um eine Metopenbreite schmaler und flankiert sie ebenso mit Säulen, so ergibt sich für die außerhalb und zwischen den Türsystemen verbleibenden Wandflächen eine gleichmäßige Breite von je 3 Metopen. Diese Anordnung wirkt vollkommen harmonisch und erschien uns unter allen sonstigen Einteilungsmöglichkeiten die einzig brauchbare. — Für die Gesamterscheinung dieses Wandteils wolle man noch die **Tf. 37** nicht gezeichnete glatte Trittstufe unter den Säulen hinzudenken (o. S. 141 u.).

An den Innenflanken und den Fronten der Paraskenien war, wie dargelegt, das Triglyphon weitergeführt, doch geht in diesen Strecken von je 3,02 m Fundament-

länge das System von 59,5 cm Achsweite nicht auf, da 4 M + 5 T (= 2,605 m) zu wenig 5 M + 6 T (= 3,195 m) zu viel sind. Man wird also eine Kontraktion der Metopen vermuten, für die sich auch ein Anhalt bietet. Puchstein gibt nämlich die Metopenbreite zu 33 cm an, statt wie wir maßen zu 37,5. Es scheint also möglich, daß das von Puchstein gemessene Stück von uns versehentlich nicht kontrolliert wurde und somit tatsächlich eine Metopenbreite von 33 cm bei **G 3** vorhanden ist. Auch ohne das wäre aber die Annahme einer Kontraktion statthaft, zumal sich an der Regulaeinteilung des Obergeschosses eine ähnliche Verschiedenheit findet (S. 145 u.). Mit der kleineren Metopenbreite ergibt sich die glatte Einteilung von 5 M (zu 33) + 6 T (zu 22,5) = 3 m. Die Fronten und Innenflanken der Paraskenien können bei ihrer Schmalheit schwerlich, wie in Segesta, mit Säulen geöffnet gewesen sein, auch sind keine dahindeutenden Bauglieder vorhanden. Ihre geschlossenen Wände bedürfen dann einer Pfeilereinfassung als Fortsetzung des mittleren Trägersystems, ferner seitlicher Versurentüren auf die Bühnendecke. Nach vorn haben wir ebenfalls Türen und um die kleinen Vorplätze über dem Sockelgeschoß Gitterschranken nach dem Vorbild der segestanischen angeordnet. Dies sind natürlich mangels bestimmter Anhalte nur gefühlsmäßige Lösungen, die sich aber dem Gesamtbild gut einfügen (**Tf. 37**).

Vom Obergeschoß sind erhalten:

U 1—3. Wandepistyle mit Tropfenregulae. — **U 1 Tf. 35.** Vor der Ostkammer. H. 65 cm. L. noch 80 cm (links Anschluß, r. Bruch). Auflagertiefe 20,5. Hinten rauh. Links hinten rechteckiger Ausschnitt (Br. 12, T. 22 cm), dessen seitliche Ergänzung bis auf etwa 24 cm Breite im Nachbarstein lag. Da der Ausschnitt durch die ganze Höhe des Steines hindurchgeht, konnte er nicht für einen horizontalen Deckenbalken dienen, sondern nur für einen senkrecht stehenden Pfosten von 24:22 cm Stärke; vgl. u. S. 145. Vorn glatter Fries mit Abschlußprofil, an welchem Tropfenregulae (31 cm lang) mit Zwischenräumen von 22 cm hängen; erhalten 6 und 2 Tropfen. Vom Gesims sind vorhanden: lesbische Überleitung, Leiste, Hohlkehle, Leiste; der obere Teil ist im Charakter von **S** mit Wassernase zu ergänzen. — **U 2**, vor der Ostkammer. Wie **U 1**; erhalten 6 und 4 Tropfen. L. noch 77 cm, beiderseits Bruch. — **U 3**, vor der Westkammer. Wie **U 1**, sehr verwittert. Links Anschluß und oben U-Klammern, rechts Bruch und die Hälfte eines Hebelochs; danach errechnet sich die ehemalige Länge auf etwa 1,72 m.

U 4 (Tf. 35; 41 b), vor dem kleinen Westeingang der Conistra. Obere Hälfte fehlt. L. 94 cm, r. Bruch. Auflagertiefe nur 31,5 cm. Vorn erhalten Fries mit regulae (6 und 2 Tropfen), deren Leisten nur 26 cm lang sind, aber mit 34 cm Zwischenraum stehen (statt 31 und 22 cm bei **U 1—3**).

T (Tf. 35; 41 d). Wandquader mit Zahnschnittgesims und Wandpfeiler mit verkröpftem Kapitell, im N-O-Teil der Conistra. H. noch etwa 55 cm (Puchstein 59). Br. 1,10; beiderseits Anschluß. Auflagertiefe ohne Pfeiler 49 cm. Vorsprung des Pfeilers 15 cm; Br. 32,5. Unter der Kopfleiste des Pfeilers regula mit vorn 6, an den Flanken je 3 Tropfen. Am Fries jederseits noch 2 Tropfen der Nachbarregulae, in links 23, rechts 25,5 cm Abstand vom Pfeiler. Vom Gesims noch erkennbar Plättchen, Zahnschnitt, Hohlkehle, also eine ähnliche Gliederung wie bei **U**, aber mit anderen Abmessungen und Schwingungen. Da auch die Höhe von **T** um 10 cm geringer ist, kann **T** keinesfalls in den **U**-Fries eingereiht werden. Das **T**-Kapitell fordert vielmehr einen weiteren Fries über sich (analog z. B., wenn auch reicher und aus viel jüngerer Zeit, der Pfeiler in Ephesos, Forschungen II 41 Ab. 77). Jedoch können die vorhandenen **U**-Steine nicht über **T** selbst gelegt werden, da die Längen und Abstände der Regulae verschieden sind. Nun ist **U 4** ohnehin wegen der geringeren Auflagertiefe und der abweichenden Einteilung an die Innenflanke des Westparaskenions zu setzen, in dessen Nähe es liegt. Weist man ferner gemäß der Fundlage **U 1** und **U 2** an die Front des Ostparaskenions, **U 3** an das Westparaskenion, so kann **T** an die Mittelfront gesetzt und darüber ein **U**-Fries mit denjenigen Achsenlängen der regulae ergänzt werden, die **T** erfordert. Die Paraskenienecken wird man nach dem Vorbild von **T** mit eben solchen Pfeilern versehen. Daß diese Verteilung richtig ist, ergibt sich aus folgenden Berechnungen.

Die Paraskenienfronten haben eine Fundamentbreite von 2,95 m. 5 Achsbreiten von **U 1—3** zu 53 cm (reg. 31, via 22) + 1 Eckregula (31) ergeben 2,96 m. Da hierbei keine regula in die Mittelachse fällt, war die Front nicht durch einen weiteren Pfeiler geteilt (**Tf. 37**). Wir haben in Entsprechung mit der vermuteten Tür des Hauptgeschosses ein Fenster eingesetzt, zumal solche für die Rückwand gesichert sind (o. S. 140), hier natürlich mit gradlinigem Abschluß. Auch die Blocklängen stimmen: **U 3** (Westparaskenion) bedarf als Mittelbalken von 1,72 m Länge noch zweier Eckblöcke zu je 62 cm. **U 1** und **U 2**, vom Ostparaskenion, sind jeder auf etwa 1 m Länge zu ergänzen, wozu 2 Eckblöcke von je 50 cm gehören. Hierbei ist **U 1** in die rechte Fronthälfte zu verlegen, sodaß seine erhaltene linke Stoßfläche so nahe der Mittelachse fällt — wozu die Verteilung der Regulae stimmt —, daß der hinten am linken Ende eingefalzte senkrechte Balken (S. 145) in die Mitte des Giebels kommt. Man könnte diesen Pfosten als Mittelträger des Satteldaches auffassen (columen Vitr. IV 2, 1; „Giebelträger", Übers. von Reber, Fig. 14 d). Doch erscheint ein solcher unmittelbar hinter dem steinernen Giebel (u. S. 147) überflüssig und vor allem bliebe unklar, warum er mit 65 cm Länge durch die ganze Höhe des Gesimsblockes hindurchgeht bei einem Querschnitt von 22 : 24 cm. Dies deutet auf eine starke Beanspruchung nicht nur in senkrechter Richtung. Man wird also auf einen mastartigen Ständer geführt, der den Giebel überragte und zu einem bühnentechnischen Zweck diente. Der Mast ist auf **Tf. 37** über dem linken Paraskenion punktiert angedeutet, ebenso durch Tönung die Gebälkstücke **U 1** und **U 2**. Doch sind sie wegen der Fundlagen besser an das rechte (Ost-) Paraskenion zu versetzen und dafür der dort getönte Langbalken, sowie der darüberliegende Tympanonblock an das Westparaskenion (vgl. auch S. 147).

Die Innenflanken der Paraskenien haben eine Fundamentlänge von 3 m. In dieser Strecke geht das System von **U 4** mit 60 cm Achsweite (reg. 26, via 34 cm) genau fünfmal auf. An der Innenecke trifft dann sinngemäß die letzte via der Flankenwand auf die regula des ersten Pfeilers des Mittelteils. Da in die Mitte der Flankenwand keine regula fällt, so war auch hier kein weiterer Pfeiler und man wird dies glatte Wandstück wie an der Front, mit einer Fensteröffnung gliedern dürfen. Daß die regulae an den Innenflanken kürzer sind, aber lockerer stehen, darf man wohl wieder als eine optische Feinheit verstehen wie die Kontraktion der Metopen im Hauptgeschoß, da diese Bauteile nur in starker Schrägansicht sichtbar sind.

Für die Gliederung des Mittelteils des Obergeschosses gibt nur der Pfeiler **T** Auskunft (**Tf. 35; 41 d**). Die Länge der Tropfenleisten beträgt nach der am Pfeiler selbst erhaltenen regula 32,5 cm. Der Abstand der beiden nächsten regulae ist jedoch nach den hier ganz sicheren Messungen verschieden, links 23, rechts 25,5 cm. Dies kann sich nur so erklären, daß die Jochweiten der Pfeiler verschieden waren, was durch einen Wechsel der Viae-Breiten ausgeglichen wurde. Der erhaltene Pfeiler lag dann grade am Zusammenstoß zweier Systeme, deren Verteilung auf die Gesamtlänge der Front durch Berechnen und Ausprobieren aller Möglichkeiten gesucht werden mußte. Nach mancherlei Irrwegen errechnete sich als die einzig glaubhafte Einteilung: 24 Achsen zu 58 cm (= 13,92 m), 8 Achsen zu 55,5 cm (= 4,44), dazu eine Eckregula (0,325), insgesamt 18,685 m. Das stimmt aufs beste zu der Fundamentbreite von 18,64 m, indem der Überschuß von 4,5 cm wieder auf ein leichtes Zurücktreten der Flankenwände gegenüber dem Fundament zu rechnen ist, wie schon im dorischen Geschoß (S. 143). Während jedoch beim

Hauptgeschoß mit 31 Achsen eine Metope in der Mitte steht, kommt hier bei 32 Achsen eine regula in die Mitte, indem sich von links nach rechts folgende Verteilung ergibt:

12 Achsweiten	zu 58 cm	=	6,96 m
4 „	„ 55,5	=	2,22
½ regula			0,1625
			9,3425 Mitte
½ regula			0,1625
1 via			0,23
3 Achsweiten	zu 55,5	=	1,665
12 Achsweiten	zu 58	=	6,96
1 Eckregula			0,325
			18,685 m Gesamtlänge.

Dies System läßt sich, auf Grundlage der Jochweiten des Hauptgeschosses, in zwei Mitteljoche zu je 4 Achsweiten und in je 4 Seitenjoche zu 3 Achsweiten aufteilen und man hätte demgemäß 11 Pfeiler anzubringen, wobei der erhaltene Pfeiler **T** als erster rechts von der Mittelachse steht, am Zusammenstoß des engeren und des weiteren Viaesystems (auf **Tf. 37** getönt). Die Pfeiler kommen allerdings nicht völlig genau über die Säulen, bzw. die Türmitten des Hauptgeschosses zu stehen, indem der 5. und 7. über die äußere Hälfte der dorischen Kapitelle, der 2. und 4., sowie der 8. und 10. etwas einwärts gegen die Türmitten hin verschoben sind. Diese geringen Unstimmigkeiten der Achsen sind aber kaum in der geometrischen Ansicht bemerkbar und können in der Wirklichkeit dem Auge gar nicht fühlbar gewesen sein. Ob hier wieder eine optische Feinheit vorliegt oder welcher Grund sonst die genaue Überstimmung zwischen Regulae- und Triglyphensystem verhinderte, ist schwer zu sagen. Da wir nur den einzigen Kronzeugen **T** haben, konnte natürlich durch weitere Verschiedenheiten der viae die Übereinstimmung tatsächlich hergestellt sein. Es schien mir aber methodisch richtiger, ausschließlich auf Grund des Vorhandenen eine Lösung zu suchen, die den Grundgedanken jedenfalls richtig trifft. Die 11 Pfeiler hatten wir zuerst sämtlich eingetragen. Der Gesamteindruck wurde jedoch ruhiger, wenn die über die Türmitten kommenden, also der 3. 6. 9. Pfeiler fortblieben. Die großen Felder haben wir nach dem Vorbild der Terrakotta Sant' Angelo (Fiechter Ab. 98), auf der sie rosenfarben umrändert sind, mit leichten plastischen Rahmenprofilen eingefaßt in der Art des Blendbogens der Rückseite (S. 140, J). Diese Leisten verstärken günstig die sockelmäßige Breitenwirkung des Obergeschosses gegenüber dem hohen Giebel. Für die Geschoßhöhe bot sich kein Anhalt, sie durfte aber wegen der Schmächtigkeit der Pfeiler nicht zu groß werden und wurde gefühlsmäßig auf etwa 3 m ausprobiert. Die geringere Höhe im Vergleich zum Obergeschoß von Segesta wird auch dadurch empfohlen, daß es in Tyndaris nicht mehr unmittelbarer Spielhintergrund ist. Ob unter der Pfeilerstellung eine niedrige Basisstufe, hier mit Profilierungen, einzufügen wäre wie beim Hauptgeschoß (o. S. 141/3), erscheint bei seiner andersartigen Funktion fraglich.

Dieser Lösung gegenüber muß aber noch die Möglichkeit erwogen werden, den Flachpfeiler **T** wie in Segesta an die Außenseite des Obergeschosses zu setzen und an die Mittelfront statt dessen jonische Halbsäulen. Aber selbst unter der unwahrscheinlichen Annahme

deren restlosen Verschwindens bleibt die grundsätzliche Verschiedenheit, daß das Obergeschoß in Segesta eine betretbare kubische Raumeinheit bildet, wogegen es in Tyndaris durch den Wegfall des Rücksprungs zu einem unselbständigen Wandstück geworden ist. Bei einem solchen wäre das Hallenmotiv einer Halbsäulenwand mit Türdurchlässen sinnlos, während die durch Flachpfeiler getrennten Rahmenflächen seine Funktion als einer attikaartigen Überhöhung des Hauptgeschosses und sockelartigen Trägers des Giebels gut zum Ausdruck bringen. Immerhin bleiben hier die Einzelheiten hypothetischer als am Hauptgeschoß.

Von Giebelabschlüssen sind 2 Werkstücke erhalten:

D 1 (Tf. 36). Mittelstück einer Tympanonfüllung, beim großen Türsturz. H. 52, Dicke 50 cm. Beiderseits schräg geschnitten. Oben in der Mitte ein Hebeloch. Giebelneigung 23°. — **D 2 (Tf. 36).** Wandquader einer Tympanonfüllung, hinter der Skene nördlich vor dem Westdurchgang. Links und hinten bestoßen. H. 42, Br. 80, Dicke noch 55 cm, ursprünglich etwas mehr. Oben Hebeloch. Links Giebelschräge von 18°, welche das Hebeloch z. T. abschneidet, also erst nach der Versetzung gemacht ist.

D 2 ist nach Größe und Auflagertiefe dem Hauptgiebel über der Mittelwand zuzuweisen, nach der Fundlage demjenigen über der Rückwand (zur Anschaulichmachung eingesetzt auf **Tf. 37** r. oben). Der Hauptgiebel hatte also fast genau die gleiche Neigung wie der in Segesta (S. 127). Der Mittelblock **D 1** dagegen gehört wegen seiner etwas geringeren Auflagertiefe an ein Paraskenion. Mit 52 cm Höhe füllt er, wenn man in der Herstellung (**Tf. 37**) seinen Neigungswinkel über der Paraskenienfront anträgt, genau die Mitte des Tympanons aus. Da seine Fundlage in der Orchestramitte nichts entscheidet, da anderseits der im Gesims **U 1** des Ostparaskenions stehende senkrechte Mast (S. 145) auch in die Rückseite des Tympanons hätte einschneiden müssen, so ist **D 1** dem Westparaskenion zuzuweisen. Da jedoch der Mast im Westen unbedingt ein Gegenstück braucht, so stand dieses wahrscheinlich weiter rückwärts, vielleicht irgendwo bei der Innenecke des Bühnenraums. Die Paraskeniengiebel sind steiler als der Hauptgiebel, also umgekehrt wie in Segesta. Sie sollten wohl den überschmalen Paraskenien mehr Gewicht geben gegenüber dem Mittelbau, während in Segesta die Mitte gegenüber den malerisch breit geöffneten Loggien die stärkere Betonung brauchte. Scheibenakrotere haben wir als das offenbar am Theater typische Motiv auch für Tyndaris angenommen.

Da die große Tympanonwand des Mittelgiebels nach ihrer Herstellung ungünstig leer wirkte, so entstand die Vermutung, ob sie etwa durch eine Tür belebt war, wie dies bei hellenistischen und römischen Tempelgiebeln vorkommt. In der Tat ist eine Wandquader mit Türrahmenprofil (**Tf. 36, L**) sonst in keiner Weise unterzubringen. Denn neben ihrer Rahmenleiste findet sich rechts noch eine glatte Fläche von 62 cm (ehemal. Breite des Steins nach Ausweis des Hebeloches etwa 1,10 m), auf welcher bei den drei Mitteltüren des Hauptgeschosses notwendigerweise schon die Halbsäule, bei den Paraskenien- und Versurentüren die Ante erscheinen müßte. Sonstige Türen sind nicht vorhanden, da die des Hyposkenions nicht in Frage kommen und das Obergeschoß keine gehabt haben kann. Somit dürfen wir den Stein mit Sicherheit in den Giebel setzen (**Tf. 37**). Die Tür war nach Ausweis der glatten Leibungfläche praktikabel und da sie nicht ins Leere führen konnte, so stoßen wir hier überraschend auf eine skenische Einrichtung, die bisher nur theoretisch bekannt war, die Exostra. Pollux (IV 129) und Hesych s. v. setzen sie oberflächlich dem Ekkyklema gleich. Polybios (XI, 5, 8) und Cicero (de prov. cons. 6) gebrauchen das Wort bildlich für einen Ort oder Umstand, durch den

ein Ding ganz besonders sichtbar wird (die Schande der Aetoler, die Schlemmerei eines Consuls). Otfr. Müller (Kleine Schr. I 529) hatte festgestellt, daß Exostra im architektonischen Sprachgebrauch Balkon (maenianum) bedeutet und danach hat es G. Hermann (Opusc. VI 2, 165) überzeugend als einen hervorgeschobenen Balkon erklärt (ähnlich Reisch RE VI 1690; unzutreffend Fiechter, 70, 1, als „Vorraum"; vgl. A. Müller B. A. 148). Hatte die Tür unseres Giebels eine leicht entfernbare Füllung aus Holz, etwa mit Quaderbemalung, so konnte der Gott auf einem rollbaren kleinen Balkon mit Geländer wie in der Luft schwebend aus ihr herausgeschoben werden. Oder, da Exostra bei den Militärschrifstellern auch Fallbrücke bedeutet, so könnte gemäß der Erklärung von Reisch die Türfüllung als Fallbrücke an Ketten nach vorne niedergelassen werden und der Schauspieler auf sie hinaustreten. Wegen der besseren künstlerischen Wirkung ist aber der ersten Möglichkeit der Vorzug zu geben, zumal wir auch in Eretria durch die Marmorgeleise auf diese Form der Exostra geführt wurden (o. S. 90). Da das Wort erst seit dem 3. Jh. v. C. nachweisbar ist, so dürfen wir in dieser Exostra nunmehr eine hellenistische Vereinfachung des in der klassischen Zeit vollständig geöffneten Theologeiongiebels erkennen, der in Segesta noch in seiner alten Form vorhanden ist (vgl. o. S. 126).

Durch diese Theaterexostra erhalten auch die Öffnungen in den Giebeln verschiedener Tempel eine überraschende Aufklärung. Nachweisbar sind sie u. a. in Magnesia a. M., am Artemision in Ephesos, am Bacchustempel in Baalbeck, am Beltempel in Palmyra (Jb. 1901, 159, Tf. 5; Winnefeld, Rhein. Mus. 69, 1913, Tf. 4, 3. Wiegand Baalbeck II 11 Ab. 22, Tf. 7; vgl. I Ab. 39, Tf. 15. Rev. arch. 33, 1897, 269). Sie können unmöglich mit Durm (Baukunst d. Griech.[3] 341) als Licht- und Luftzufuhr für den gänzlich bedeutungslosen und unbenutzbaren Dachraum aufgefaßt werden, ebensowenig mit Lethaby als Entlastungsvorrichtung (J H S 1914, 87), da, — worauf mich Wolters hinweist, dem ich auch einige Nachweise verdanke — hierbei die Nebentüren in den Giebelwinkeln nicht erklärbar wären. Dazu kommt, daß es stets richtige, mit Leibungsprofilen umrahmte Türen sind, die bis auf den Giebelboden reichen. In Magnesia ist an einem Türsturz noch die Zurichtung für den hölzernen Verschluß erkennbar. Für diesen Tempel der Artemis Leukophryene haben denn auch Humann und Kothe bereits einen rituellen Zweck vermutet, die Darstellung der Epiphanie der Göttin (Humann, M. a. M. 63; Ab. 48; 56; 59; Titeltafel; vgl. Durm a. O. 339 Ab. 325). In der Tat hat nach der Kultlegende eine Erscheinung der Artemis die Gründung des Heiligtums im Jahre 220 v. C. veranlaßt, dessen Tempel Hermogenes bis 206 vollendete, in welchem Jahre ganz Griechenland zur erstmaligen Feier der neuen Agone der Leukophryena eingeladen wurde (Kern, Inschr. von Magnesia Nr. 16 fg.).[1]) Es liegt also außerordentlich nahe, daß das wichtigste Ereignis des Kultes regelmäßig durch priesterliche Personen im Tempelgiebel vorgeführt wurde (über Darstellung von Epiphanien vgl. Pfister RE Suppl. IV 305, 30 fg.; über Priester in Göttertracht RE XI 2136, 52; Back, de Graecorum caeremoniis, in quibus homines deorum vice fungebantur, Diss. Berlin 1883; de Visser, Die nicht menschengestaltigen Götter der Griechen (1903) 41 fg.; 196 fg.). Im Kult der Artemis zu Ephesos, für welchen ebenfalls die Epiphanie inschriftlich bezeugt ist (RE Suppl. VI 278, 56), ist das Auftreten von Kultpersonen

[1]) Neuerdings setzt v. Gerkan (Jb. 38/39, 1923/4, Anz. 347) den Tempelbau erst in die Jahre 140—129 v. C.

im Giebel an den Wiedergaben des Tempels auf römischen Kaisermünzen noch unmittelbar erkennbar. Ich urteile vorwiegend nach den Stücken des Berliner Münzkabinetts, deren Abdrücke ich Reglings bewährter Hilfsbereitschaft verdanke. Eine Bronzeprägung des Vespasian gibt im Giebel die drei Türen wie in Magnesia, die mittlere hoch, niedrige in den Ecken, aber keine Figuren. Auf einer Münze des Severus dagegen stehen jederseits der Mitteltür zwei kurzbekleidete Gestalten, welche den einen Arm zu einer diskosartigen Scheibe emporheben, die im Scheitel des Giebels über der Tür angebracht ist. Dieselbe Szene kehrt auf anderen Stücken wieder, bisweilen unvollständig oder mit Abwandlungen:

Bronze des Hadrian, Berlin und London (Hill Handbook Greek and Roman Coins, 1899, Tf. 13, 9; undeutlicher Brit. Mus. Cat. Jonia Tf. 13, 7): Mitteltür zwischen den beiden Figuren ganz klein, Ecktüren undeutlich. — Antoninus Pius, Berlin: Mitteltür fehlt, Ecktüren sehr deutlich. — Gordianus, London, Donaldson Architectura numismatica Nr. 6: Mitteltür niedrig, Diskus übermäßig groß; Figuren und Ecktüren in der Abbildung vom Zeichner mißverstanden. — Silbermedaillon des Claudius, London, Donaldson 24: Mitte wie auf voriger, dazu in den äußersten Ecken sitzende Vögel, tauben- oder entenartig. — Cistophor des Claudius (Bernhardt, Hdb. der röm. Münzkunde 134, Tf. 40, 13 = 95,1): Tür höher, Figuren kleiner, Ecktiere nur angedeutet. Obwohl bei den Münzen des Claudius und der des Vespasian der Tempel nur viersäulig ist, kann nach Umschrift und Kultbild nur der ephesische gemeint sein.

Es ist nicht wohl möglich, die Leere des Giebel auf der erstgenannten sehr sorgfältigen Vespasiansmünze als Abkürzung aufzufassen, wenn die beiden Adoranten ein plastischer Giebelschmuck gewesen wären. Als solcher würden sie bei einem Giebel dieser Größe auch viel zu dürftig sein. Sie sind also lebende Personen, die eine Kulthandlung darstellen, deren Sinn zu suchen bleibt. Die Vögel in den Ecken der Claudiusprägungen lassen vielleicht darauf schließen, daß aus den Seitentüren Tiererscheinungen kamen. — Nach einer richtigen Götterepiphanie sieht das Giebelbild in dem Tempel des Koinon Bithynias aus (Hill, Tf. 13, 4): ein dionysosartiger Gott, vor dem eine Gestalt kniet. Als plastische Giebelfüllung wäre das für den achtsäuligen Tempel ebenfalls nicht ausreichend. — Endlich und nicht zuletzt findet hier das merkwürdige Relief seine Erklärung, das wahrscheinlich den von Augustus gegründeten Tempel des Quirinus in Rom wiedergibt (RM 1904 Tf. 3; 4. Strong, Roman. Skulpt. Tf. 93. Strong-Giannelli, Scultura romana Fig. 48. Helbig-Amelung, Führer II³ Nr. 1418). Die im Giebel in Vorderansicht stehenden und in den Ecken sitzenden Gestalten bedeuten nach der einzigen bisher gegebenen Deutung das Auspicium, unter welchem Romulus die Stadt auf dem Palatin gründete. Völlig unverständlich blieben aber bisher, bei einer erst zu vollziehenden Stadtgründung, die drei schwerumrahmten, mit Gitterfüllung durchbrochenen Türen im Hintergrund. Wir verstehen sie nun als wirkliche Türen, aus denen die Personen heraustreten, welche im Angesicht der unten Opfernden die Geburt Roms darstellen, auch hier eine Gründungslegende wie in Magnesia und vielleicht in dem bithynischen Tempel. Vermutlich lassen sich die Zeugnisse für solche kultischen Giebelaufführungen vermehren. Hier genügt es auf ihre offensichtliche Ähnlichkeit mit den Götterauftritten im Theologeiongiebel der älteren Theatertypen hinzuweisen, ein für unsere Herstellungen bedeutsamer Zusammenhang. —

Zuletzt die Bühnenfront des Untergeschosses, deren Fundamente nebst etwaigen Anschlußspuren an den Paraskenienecken leider durch die römische Conistrawand zerstört sind. Unmittelbar erkennbar ist nur, daß es auch hier schließlich ein steinernes hellenistisches Halbsäulenproskenion gegeben hat.

Tf. 36, E. Pfeiler mit dorischer Halbsäule, vor dem Mittelgang in der Conistra (**Tf. 40 c**). H. 1,25 m, oben und unten Lagerfläche ohne Dübellöcher. Der Pfeiler verjüngt sich hinten von 32 auf 29,5 cm; auf den Seiten (Br. 16 cm, nicht verjüngt) ist in links 38, rechts 57 cm Abstand von der Oberkante je ein rechteckiges Riegelloch (2:6 cm) für die Pinakes, in 4 cm Abstand von den Säulenrändern. Die Halbsäule mit $9 + {}^{2}/_{2}$ dorischen Kanneluren ragt beiderseits vor den Pfeiler vor; unterer Durchmesser 38, oberer 36 cm.

Da die geringe Gesamtdicke von Pfeiler mit Säule (35 cm) für einen Aufbau von über 3 m Höhe nicht ausreicht, so stand jedenfalls ein zweiter Pfeiler dahinter wie in Priene (Gesamtdicke dort 61,5 cm; v. Gerkan Tf. 19, 2). In Elis scheinen die Verstärkungspfeiler erst nachträglich hintergesetzt, in Assos (Clarke, Assos 122, 1) sind beide Pfeilerteile aus einem Stück (D. 59 cm). Durch die aus unserem Bruchstück zu errechnende Höhe des Proskenions ergibt sich die Gesamthöhe des Untergeschosses, die tunlichst groß zu denken ist, damit die drei Durchgangsbögen des Hyposkenions nicht zu niedrig werden (vgl. o. S. 140). Wir haben daher die Säulenhöhe mit fast 7 unteren Durchmessern (38 cm) zu 2,65 angenommen, die Gebälkhöhe zu 0,80, somit die Gesamthöhe zu 3,45 m, was mit der vitruvischen Proskenionhöhe von 10—12 Fuß noch gut vereinbar ist. In Athen haben wir ja sogar eine Höhe von 4,08 m (o. S. 34). Dann bekommen die Bogeneingänge eine Scheitelhöhe von 2,65 m, was bei ihrer Breite von 2 m ein zwar gedrücktes, aber durchaus mögliches Verhältnis ergibt (**Tf. 37** l.). Es steht jedenfalls in Einklang mit dem völlig schmucklosen Charakter des ganzen Sockelgeschosses. Das Proskenion mußte diesen Durchgängen entsprechend drei Türen haben, zwischen denen sich mit 2,07 m Achsweite je 4 Säulen mit fünfachsigen Triglyphon und Pinakesfüllung zwanglos einordnen (**Tf. 37** rechts).

Ursprünglich kann jedoch kein steinerner Bühnenvorbau vorhanden gewesen sein. Denn durch den Gesimsstein **P 1** ist erwiesen (o. S. 141), daß das Sockelgeschoß auch an der Mittelfront mit demselben schweren Kranzgesims abschloß wie an den Paraskenien, sodaß der Mittelteil für gewöhnlich auf seine ganze Länge sichtbar zu sein bestimmt war, indem nur nach Bedarf ein hölzernes Logeion aufgeschlagen wurde. Erst so wird auch die gewaltsame Zerschneidung des Bühnengebäudes durch die drei Tordurchgänge verständlich, in denen schon Puchstein die Fortsetzungen einer Nord-Südstraße gewissermaßen bis in die Orchestra hinein vermutete. Wir erkennen in ihnen jetzt den Ersatz der fehlenden Parodoi, um das Einströmen der Zuschauermenge von unten her zu ermöglichen. Beim Entwerfen des Bauplanes standen also nicht die dramatischen Spiele im Vordergrund, sondern die sonstigen jedenfalls weit häufigeren Verwendungen des Theaters zu Volks- und Gerichtsversammlungen, Chortänzen, Musikaufführungen, rhetorischen Deklamationen, kriegerischen Spielen usw., bis herab zu den Marionettenspielen und Hahnenkämpfen. Welcher Grund zum Fortlassen der Parodoi vorhanden war, ist schwer zu sagen. Da er nicht, wie in Akrai (Abschn. 17) in dem Gelände gelegen haben kann, das hier flach weitergeht, so führte vielleicht eine schon ausgebaute ost-westliche Straßenflucht so nahe hinter der Skene vorüber, daß deren Vorschiebung bis zur Koilonflucht die einfachere Lösung war. Bei Dramenaufführungen mußte dann in Kauf genommen werden, daß die Zuschauer sich entweder durch die engen Türen des Logeions drängten oder wahrscheinlicher nur die oberen Zugänge benutzten. Die Form des hölzernen Logeions, für die jeder Anhalt fehlt, wird man wie die ältere Bühne in Segesta als Rahmenwand zu denken haben (S. 128).

Für die Zeit der Errichtung des Theaters gibt zunächst die Geschichte von Tyndaris einigen Anhalt. Die Stadt wurde 396 v. C. auf Veranlassung Hierons I. von

Syrakus von 600 Messeniern gegründet, die nach dem Zusammenbruch Athens aus Zakynthos und Naupaktos abgewandert waren. Sie hatte bald durch weiteren Zuzug 5000 Bürger (Diod. 14, 78, 6). Nach 289 v. C. wurde sie durch die Mamertinerherrschaft in Messana bedrängt und nahm daher freiwillig Hieron II. als Herren auf, der von Tyndaris und Tauromenion aus die Mamertiner bekriegte (Diod. 22, 15). Im ersten punischen Kriege war Tyndaris anfangs unter der Hand der Karthager, welche Geiseln und die berühmte eherne Hermesstatue entführten, die Scipio Africanus 201 v. C. wieder zurückbrachte und nach der dann wieder Verres die Hand ausstreckte. Erst 255 v. C. konnten die Tyndaritaner zu den Römern übergehen, denen sie, wie sie sich bei Cicero rühmen, von da ab als eine der 17 treuen Städte Siziliens unabänderlich anhingen. Unter Verres hatten sie besonders zu leiden und sie sind die ersten, die sich in Rom über ihn beklagen (Holm, Gesch. Siz. III, 176). Cicero nennt Tyndaris bei dieser Gelegenheit eine nobilissima civitas Strabo (cp. 272) sagt weniger advokatorisch Städtchen, *πόλισμα*. Eine Blütezeit scheint hier wie in ganz Sizilien seit 241 v. C. mit der Römerherrschaft einzusetzen, ehe infolge zunehmender Ausbeutung durch die Römer und durch die 139 v. C. beginnenden Sklavenkriege die Insel wieder verarmte (Holm a. O. 104 fg.). Dies spricht sich deutlich in der Münzprägung von Tyndaris aus. Außer einigen schönen Stücken aus der Mitte des 4. Jhs., der Zeit Timoleons des „Befreiers", fällt die Hauptmenge der autonomen Prägungen in die 2. Hälfte des 3. Jhs. v. C., cr. 254—210 v. C. (Holm III 671; 703. v. Duhn, Zur Münzkunde von T., Zeitschr. f. Numism. III 1876, 27 fg. Head, Hist. Num.² 189 fg.).

Nach den Architekturformen hielt Puchstein (122) die Skene von Tyndaris im Gesamteindruck für älter als die von Segesta. v. Gerkan setzt sie „spätestens ins 3. Jh." Delbrueck ist unter den S. 133 genannten Vorbehalten geneigt, wegen der größeren Einfachheit der Zierglieder und bei dem Fehlen der charakteristischen hieronischen Kymatien sie in die erste Hälfte des 3. Jhs. zu datieren, „wenn hier nicht etwa eine späte Kreuzung zwischen westhellenistischer und klassischer Dekoration vorliegen sollte, womit man in das 1. Jh. v. C. käme." Nach den geschichtlichen Verhältnissen würde sich die problematische Spätdatierung kaum empfehlen, ebensowenig aber eine Ansetzung in die Kriegsepoche der ersten Hälfte des 3. Jhs. Wir kommen also wie in Segesta auch hier auf die Zeit des Aufblühens Siziliens unter der römischen Herrschaft seit etwa 240 v. C. Dabei wird man den stilistischen Unterschied gegenüber von Segesta wohl auf den schlichteren Sinn und provinzielle Zurückgebliebenheit der Baumeister des kleinen und abgelegenen Tyndaris setzen dürfen.

Bühnengeschichtlich betrachtet erscheint dagegen Tyndaris in mancher Hinsicht eher jünger und in jedem Falle einfacher als Segesta. Das Obergeschoß tritt nicht mehr selbständig zurück, wodurch das Spiel auf der Distegia fortfällt. An Stelle des geöffneten Theologeiongiebels ist die Exostra getreten, die nur einer Person noch den Auftritt gestattet. Andererseits haben die Paraskenien vermutlich noch die alte geschlossene Form gehabt, wenn auch unter starker Verschmälerung. Doch bleiben sie für bühnentechnische Zwecke wie Flugmaschine u. ä. noch verwendbar, worauf der über dem Ostparaskenion aufragende Mast deutet, zu welchem die jüngere Anordnung solcher Masten in Eretria, Elis und Megalopolis zu vergleichen ist (S. 90; 107). Sodann gehört das Zurücktreten der Paraskenienfronten von oberhalb des Sockelgeschosses an zu den Versuchen, gegenüber den tiefen Paraskenien des klassischen Typus den Sehwinkel für die seitlich sitzenden

Zuschauer zu verbessern, was in Segesta durch Abschrägung der Paraskenienfronten, in Pompeji I durch Schrägstellung der inneren Paraskenienflanken angestrebt wurde (Abschnitt **13**; vgl. auch Abschnitt **21**).

12. Syrakus.

Tafel 47.

Ausgrabungsgeschichte und ältere Literatur in der im Ganzen verdienstvollen Monographie von G. E. Rizzo Il teatro greco di Siracusa (Mailand—Rom 1923). Daneben bleibt wertvoll E. Drerup, Gr. Theater in Syr., AM 26, 1901, 1. fg. mit Plan des Skenengebäudes. Puchstein 29; 122. Fiechter 29, 2; 86; 121. Frickenhaus 95, 3. v. Gerkan 106 fg. Bieber 49 fg.; 181. Bethe, Phil. Wochschr. 1924, 1146 fg. (Anzeige von Rizzo). Navarre, Le théatre grec de Syr. Journ. sav. 1925, 97 fg. Photogr. Alinari 19815/6. Crupi 330/1.

Obwohl wir unglücklicherweise im Frühjahr 1924 nichts vom Bühnengebäude sehen konnten, da es wegen der Aufführungen des Conte Gargallo mit Holzbauten überdeckt war, und obwohl die Aufnahmen und Zeichnungen des Architekten Carta bei Rizzo zu wünschen übrig lassen (u. a. vgl. u. S. 159, Anm. 1), so legen wir doch bei der Wichtigkeit dieses Theaters unsere von Rizzo vielfach abweichende Beurteilung dar, mit allen Vorbehalten einer Nachprüfung an der Ruine.

Von dem größten und nach Diodor schönsten Theater Siziliens ist leider nicht viel mehr übrig, als was unmittelbar in den Felsboden eingeschnitten war. Um so wichtiger werden die Analogien, welche die sizilischen Theater von Segesta und Tyndaris ergeben, in deren Epoche, wie sich zeigen wird, auch das syrakusische gehört. Es kommt hinzu, daß wir hier mit ungewöhnlicher Deutlichkeit drei Zeitabschnitte erkennen können, in welchen die Theaterkunst zu Syrakus in besonderen Ehren stand. Hieron I (478—467 v. C.) zog den Aischylos an seinen Hof und gab ihm die *Αἰτναῖοι* in Auftrag; zur selben Zeit erhob Epicharmos die dorische Volksposse zur Kunstform. Dionysios d. Ä. (406—367 v. C.), obwohl seine Feinde ihn in den Ruf des grausamen Tyrannen gebracht haben, liebte die dramatische Kunst, dichtete sogar selbst und erlebte als letzte Freude, seine *Ἕκτορος λύτρα* in Athen an den Lenäen des Jahres 367 preisgekrönt zu sehen (RE V 898). Für Hieron II endlich (270—215 v. C.), einen Bauherrn größten Stils (RE VIII 1509), wird die Freude am Theater bezeugt durch das von ihm zu Agyrion errichtete, „das schönste auf Sizilien nach dem von Syrakus“ (Diodor 16, 83). Mit dem von Syrakus aber ist sein Name auf das unmittelbarste verknüpft durch Inschriften, die den Schlüssel zu der ganzen Baugeschichte dieses Gebäudes geben.

Am Diazoma des Sitzhauses stehen in je einem der Keile an der hinteren Brüstung mit großen Buchstaben die Namen von fünf olympischen Göttern, in der Mitte Zeus, ferner auf der Westhälfte die Namen des Hieron, seiner Gattin Philistis, seines Sohnes Gelon, seiner Schwiegertochter Nereis. Die Inschriften fallen danach in die Zeit zwischen Gelons Heirat 238 und Hierons Tod 215 und wohl mehr in den Anfang dieser Periode (R. 50). Sie könnten an sich eine Neu- oder Umbenennung der Kerkides sein. Aber aus den Profilierungen der Brüstungswand geht hervor, daß das Diazoma als solches weder im 5. Jh., noch in der Zeit des Dionysios I entstanden sein kann. Denn der sehr charakteristische flache und weit ausladende Doppelschwung des Unterprofils (R. Fg. 16) ist in dieser Weise vor dem 3. Jh. nicht nachweisbar, kehrt dagegen ganz gleichartig wieder am Brand-

opferaltar des Hieron (Koldewey-Puchstein Tempel Siz. S. 73 Ab. 56), am Sockelgeschoß von Segesta (**Tf. 21, A**), am sog. Therongrab von Akragas (o. S. 119). An Statuenbasen ist es die vor allem für das 2. Jh. typische Form (Bulle, Gr. Statuenbasen 40. Vgl. Olympia II Tf. 94, 10; 19; V 398; 319). Auch an dem sehr zerstörten Oberprofil der Diazomawand entspricht der über der Lysis noch erhaltene Kymaschwung mit seiner ausladenden Rundung dem Formencharakter der hieronischen Zeit (vgl. R. Fg. 39. Segesta Tf. **21, C**). Hat somit Hieron II das Diazoma nicht nur signiert, sondern hergestellt, so kann es doch nicht, wie Rizzo ohne weiteres annimmt, sich um eine einfache Erweiterung des Sitzhauses nach oben hin gehandelt haben. Denn dann hätte das Theater bis zu Hierons Zeit die unwahrscheinlich geringe Ausdehnung von nur 23 Sitzreihen gehabt, während doch Syrakus schon im 5. Jh. schlechtweg die hellenische Großstadt ist und durch Dionysios I noch ungeheuer vergrößert wird (RE V 902. Lupus, Syrakus im Altertum 170 fg.). Vor allem aber müßte an der Stelle der jetzigen Diazomabrüstung eine 12—13 m hohe Felswand steilrecht eingeschnitten gewesen sein (Vgl. unten u. **Tf. 47, 1.**). Endlich stimmen die Sitzstufen ober- und unterhalb des Diazoma in Neigungswinkel, Form und Arbeit völlig überein, sodaß das ganze Koilon einen durchaus einheitlichen Eindruck macht, abgesehen natürlich von den deutlich sich abhebenden römischen Veränderungen: Verkleinerung der 12 untersten Sitzreihen, Cryptae an Stelle der Parodoi. Daß jedoch Hieron das Theater ganz neu an dieser Stelle erbaut habe, ist wiederum unwahrscheinlich, da in dem vieldurchforschten Felsgelände der Stadt ein weiteres großes Koilon hätte Spuren hinterlassen müssen. Dann kann aber die Erweiterung nur durch eine Tieferlegung des Ganzen vor sich gegangen sein, wobei die ältere Form völlig weggezehrt wurde. Dies wird in der Tat überzeugend, wenn man sich die ursprüngliche Gestalt des Felshangs klar macht, was an dem Gelände westlich des Koilons noch möglich ist, während im Osten die Latomien alles verändert haben. Westlich vom Theater steigt der Südrand des Temenites in kleinen Terassen unter beständiger gleichmäßiger Muldenbildung schräg an, um oben in die fast horizontale Hochebene überzugehen (Lupus a. O. Tf. 1. Cavallari—Holm, Topogr. di Siracusa Tf. 4). Die Mulde unmittelbar westlich am Theater (vgl. Cartas Plan bei R., Tf. 2) ähnelt daher jedenfalls der ursprünglichen Form der Theatermulde. Deren ehemaliges Profil läßt sich auch noch direkt einigermaßen wiederfinden, wenn man auf Cartas Plan am Westrand des Theaters in der Linie der HZ 21,18-22,40 -33,40 einen Schnitt legt und ihn mit Hilfe der von Westen herantretenden Höhenlinien ergänzt, wie es **Tf. 47, 1** darstellt. Man sieht wie von HZ 36 an der schräge Anstieg in die flach geneigte Hochfläche übergeht. In der Mittelachse der Theatermulde muß die Profillinie ähnlich, nur tiefer, im Berg verlaufen sein (punktiert auf **Tf. 47, 1**). Unten bot sich für die ältere Orchestra vermutlich z. T. schon ebene Fläche. Legt man für sie den Durchmesser der späteren und als Neigungswinkel der Stufen den des athenischen Theaters zugrunde, so erschließt sich ein Sitzhaus von etwa 38 m Radiuslänge mit etwa 45 Stufen, was für die Zeit Hierons I gewiß ausreichte („Syrakus I" **Tf. 47, 1**). Seine Vergrößerung hätte durch Aufhöhung oberhalb des Geländeknicks geschehen können, doch mochte in der klassischen Stadt der Latomien das Hineinschieben des Ganzen in den Berg näher liegen. Da aber die einfache Hinzunahme der wagrechten Strecke von HZ 38 bis 42 einen zu flachen Neigungswinkel ergeben hätte, so mußten Orchestra und Skene tiefer in den Boden eingeschnitten werden, welchen Vorgang die stehengebliebenen Felsklötze neben

der Skene noch bezeugen. Auch so ist der Neigungswinkel, was auch Rizzo (35) auffiel, noch erheblich flacher ausgefallen als in Athen oder in Epidauros, wo das günstige Gelände sogar eine Steilerführung der oberen Sitzreihen erlaubte (**Tf. 47, 1**). In Syrakus erbrachte der Umbau eine Vergrößerung des Sitzhauses auf 55 Meter nutzbarer Radiallänge, ferner den Raum für jene schmückenden und wohlhäbigen Anlagen am oberen Theaterrand — Terrasse, Wasserkunst, Wandelhalle, Museion —, die den Ehrgeiz des Bauherrn mitbestimmt haben mögen. Deren hellenistischen Charakter hat Rizzo festgestellt. Nach Orsis Vorgang hat er dabei auch gegen Frühere erhärtet (R. 112—133), daß die Gräber in der felsgeschnittenen westlichen Zugangsstraße der Theaterterrasse erst nachantiken Ursprungs sind.

Die Herstellung des gesamten jetzigen Sitzhauses erst durch Hieron II findet ihre Bestätigung durch den Charakter des Bühnengebäudes, das nicht den klassichen Typen von Athen und Eretria I wesensgleich ist, sondern den jüngeren von Tyndaris und Segesta.

Das Skelett des Grundrisses hat Rizzo richtig erkannt (R. 68 fg. Fig. 28; Tf. V), es jedoch mit Vernachlässigung der Mauerstärken nur schematisch dargestellt (Fig. 31) und zu Unrecht als einen Typus des 5. Jhs. gedeutet. Erhalten sind fast nur die Bettungen der Mauerfundamente auf dem geebneten Felsboden, zwischen denen das Gestein etwas erhöht und mit gerauhter Oberfläche stehen gelassen ist. Hie und da sind Aufschnürungslinien für die Mauerfluchten erhalten. Von diesen gibt die T-förmige bei **C** (**Tf. 47, 2**) die Stärke der Mauer A^2—**C** zu rund 2 m an. Von dieser Wandstrecke scheinen noch die drei Langplatten bei A^2 zwischen **l** und **m** übrig, da sie offensichtlich von dem jüngeren System des Stylobats l—w verschieden sind (vgl. u. S. 157). Bei der scaenae frons bleiben die Aufschnürungen für **A—E, G—B** etwas von der Felskante ab. Der Augenschein lehrt aber, daß alle Hauptmauern die gleiche auf **Tf. 47, 2** getönt angedeutete Stärke hatten. Daß längs des westlich stehengebliebenen Felsklotzes („Pylon") die auf der Strecke A^3—C^1 ausnahmsweise flach eingetiefte Bettung schmaler erscheint, erklärt sich daraus, daß hier die Mauer offenbar erst oberhalb des Felsens ihre volle Stärke erhielt, indem sie auf ihn übergriff; denn als Außenmauer des Oberstocks kann sie nicht wohl schwächer gewesen sein als die Innenmauer A^3—**C**. Man wird die Felsbettungen auf der Ostkante des Pylons, besonders in dem südlichen Stück, z. T. auf sie beziehen können (R. Fg. 28). Am Ostpylon ist spätere Störung.

An die Außenflanken der Skene lehnen sich oben auf den Pylonen viereckige, anscheinend ungeteilte Räume an, den „Chorsälen" in Epidauros und Sikyon entsprechend (Abschn. 14; 16). Nach den schmäleren, nur am Westpylon noch erkennbaren Mauerbettungen, waren sie einstöckig wie an den genannten Theatern.

Das Innere des Bühnengebäudes ist durch Mauern von halber Stärke geteilt — zwischen **E-F** kurze Aufschnürung, zwischen **G-H** vier Binderquadern erhalten (R. 69 Fig. 29) — wodurch zwei westliche Kammern, eine ungeteilte östliche und ein Mittelgang von 2,5 m Breite entstehen. Nach hinten setzten sich die Mauern **C** und C^2, diese noch bis mindestens 5 m fort. Für **H, D, D**^{1} ist nach Rizzos Schema Fig. 31 das Gleiche anzunehmen und dann logischerweise auch für **F**. Eine Ausgrabung hinter der Westhälfte des Gebäudes, die nach Rizzo (106) noch Aufschlüsse verspräche, müßte ergeben, ob hier eine zweite Reihe geschlossener Kammern war, wie in Ephesos oder andersartige, vom Theater abgewandte Räume wie in Sikyon (Abschn. 16).

Der Fußboden ist im Hyposkenion und in den Innenkammern rauh gelassen, an einigen Stellen dienen eingelassene Platten anscheinend zur Abgleichung der Oberfläche, die wohl mit Estrich bedeckt war. Dagegen ist in den schmalen Seitenräumen der Felsboden völlig geebnet, offenbar für die Verlegung eines Plattenpflasters, von welchem die drei Platten im Westparaskenion übrig zu sein scheinen, sodaß hier sichtlich mit stärkerer Begehung gerechnet wurde. In der Tat haben diese Räume durch ihre Schmalheit (3 m) und durch das Fehlen einer Querteilung bei C, das durch die T-förmige Aufschnürung gesichert ist, den Charakter von Durchgängen und gleichen denen von Tyndaris (S. 139). Wie dort wird man daher ihre Offnung gegen die Orchestra vielleicht mit Bogen überwölbt zu denken haben. Da auch der Mittelgang durch eine Tür in der Skenenwand in die Orchestra münden mußte wie sie in Sikyon erhalten, so waren die Zugänge zum Sitzhaus durch drei vermehrt, was bei der Größe des Theaters und angesichts der gewinkelten Felsengassen, durch die man zu den Parodoi gehen muß (R. Tf. 3), verständlich wird.

Für die Bühnengestaltung müssen wir vorweg, wie auch Bethe (Phil. Wochsch. 1924, 1147), Rizzos Idee ablehnen, der tiefe Felseinschnitt vor der Bühnenfront sei ein „Aulaeums"-Kanal gewesen, wie in römischen Theatern, um daraus einen Vorhang für eine wie immer geartete niedrige Bühne emporzuziehen. Er wird uns vielmehr in neuer Weise als Teil der von Drerup richtig erkannten Phlyakenbühne verständlich werden (u. S. 159f.). Der vordere Abschluß des Bühnenraums wird durch die von Rizzo unbeachtet gelassene Felskante A^1—B^1 erkennbar, durch die der gerauhte Boden des Hyposkenions in der Flucht der Pylonenfronten beendigt wird (R. Tf. V. **Tf. 47, 2**, A^1—B^1; **Tf. 47, 3**, A-C, F^1-A^1). Das geebnete Felslager davor hat bis zum Felsgraben eine Breite von 60 bis 70 cm, was der Breite der älteren Logeionschwelle von Segesta entspricht (S. 128). Auch hier werden wir also eine glatte Logeionwand aus Holzrahmenwerk zu ergänzen haben, über deren Verhältnis zu der Phlyakenbühne und dem jüngeren Pfeilerproskenion I—W später zu handeln ist (S. 163u.; 158f.). Die Paraskenien hat Rizzo (Fig. 31) um etwa 1,80 m in die Parodoi vortreten lassen, ohne jeden tatsächlichen Anhalt und, wie Bethe andeutet (a. O. 1147), offenbar in dem Wunsche, seinen Aulaeumskanal noch zwischen ihre Flanken zu bringen. Nach Analogie von Segesta lagen aber die Paraskenienfronten vielmehr in gleicher Flucht mit der Logeionwand, wobei sich ergibt, daß ihre Außenecken angemessenerweise etwas vor die Pylonenfronten vortraten. Hinten banden die Ecken in die Felsausschnitte bei A^3, B^3 ein (**Tf. 47, 2**. R. Tf. V). Die vermuteten Bogenöffnungen der Paraskenien bildeten dann eine wirksame Einfassung der Logeionfront.

Zu diesem Herstellungsversuch fügen sich aufs beste die allerdings spärlichen Bauglieder, die Rizzo einem Skenenoberbau zuweisen konnte. Das in zwei Stücken vertretene dorische Geison mit Hängeplatten (R. Fig. 39—41) hat ein Blattkymation, das mit seiner schwungvollen und tiefen Skulpierung völlig denen des Hieronaltars gleicht (R. 97). Das in der Westparodos gefundene Eckstück findet ohne weiteres seinen Platz auf der Paraskenienecke A^3 oder A^2, während es sich mit der jüngeren Thyromatawand (u. S. 158) in keiner Weise in Verbindung bringen ließe. Denn da die Löwenköpfe nicht zum Gebrauch durchbohrt und nur dekorativ sind, saß es nicht am Dach sondern an einem Zwischengeschoß. Allerdings wäre dann auf der Oberseite des Steins ein Umbiegen in die Horizontale zu erwarten, wie in Tyndaris (**Tf. 35, S**), nicht die gleichmäßige Schräge,

die der ergänzte Schnitt R. Fig. 39 angibt. Da jedoch die Schräge für ein Dach ohnehin zu flach wäre, so dürfte diese Linie zu den ergänzten gehören. Somit wird man das dorische Geison dem Hauptgeschoß der Skene zuzuweisen haben, das danach mit dorischen Halbsäulen herzustellen ist wie in Segesta und Tyndaris.

Auch für die beiden Stützfiguren, die Rizzo (97 fg.) nach ihrem Stile richtig in die Hieronzeit setzt, findet sich nun eine Lösung. Die bakchichsche Karyatide, von Rizzo im Mittelkanal gefunden (R. 97, Fig. 47, Tf. V), hatte, berechnet nach dem erhaltenen Oberteil (H. 72 cm), eine Höhe von etwa $2^1/_4$ m. Der gleichgroße Telamon-Satyr ist zwar unbekannten Fundorts (Fig. 43; 44), aber völlig stilgleich und aus demselben Material — Sandstein mit bemaltem Stucküberzug — und da er den bekannten Theaterschurz der Satyre trägt, kann an seiner Hergehörigkeit kein Zweifel sein. Da der Satyr einen Pfeiler im Rücken hat, die Karyatide dagegen hinten ausgearbeitet ist, so ergibt sich eine offene Stützenstellung mit abschließendem Antenglied. Mit der Bühnenrückwand kann in einem griechischen Theater ein offenes System von so architektonischer Mächtigkeit nichts zu tun haben, dagegen bieten sich die Loggien der Paraskenien von Segesta als unmittelbare Parallele (**Tf. 23**). Der Satyr bildet dann vermutlich die Ante an der Rückwand und vorne füllen drei Karyatiden die Frontbreite von 7 m mit einem lichten Abstand von etwa $2^1/_2$ m harmonisch aus. Stellt man diese Stützfiguren nach dem Vorbild des Erechtheions auf eine Sockelwand von etwa $1^3/_4$ m Höhe und fügt für das Gebälk etwa 1 m hinzu, so erhält man rund 5 m, also die Höhe der Hauptgeschosse von Segesta und Tyndaris. Jedoch müssen, anders als an der Korenhalle, die Achsen der Figuren sich hier notwendig nach unten fortgesetzt haben, durch vorgekröpfte Pfeilerbasen vor der Sockelwand, wodurch das System dem des Hauptgeschosses der Segestaloggien ganz ähnlich wird. Es ist verlockend, die Parallele zu Ende zu führen und in dem ionisch anzunehmenden Obergeschoß die Statuen des Hieron und Gelon mit ihren Gattinnen aufgestellt zu denken. Nach so erlauchtem Vorgang würde die Ehrung der Phalakrosfamilie in Segesta jedenfalls begreiflicher. Nicht unerwähnt bleibe endlich als bestätigender Umstand, daß die großzügige Arbeit der Stützfiguren sichtlich für Fernwirkung bestimmt ist.

Daß die Bühnenrückwand mehrgeschossig war, geht schon aus der Mauerstärke von 2 m hervor. Sie konnte jedoch nicht wie in Segesta im Mittelgeschoß zurückspringen, da der Abstand der Mauer **C—D** dafür viel zu groß wäre, sondern mußte wie in Tyndaris (**Tf. 34**) in geschlossener Front bis oben gehen. Doch wird man bei der Größe des Syrakusaner Theaters das Obergeschoß vielleicht besser in dem Höhenverhältnis des von Segesta annehmen (**Tf. 23**). Die Giebelabschlüsse ergänzen sich dann entsprechend. Hier ist man versucht, bei dem Fortfall der Mittelbühne die Analogie von Tyndaris weiterzuführen und den Hauptgiebel nicht geöffnet, sondern mit Exostra zu denken. Da diese Einrichtung offenbar aus der Kriegsmaschinentechnik stammt (o. S. 148), so wäre es sehr möglich, daß sie eben hier, in der Stadt und Zeit des Archimedes, zum ersten Male für das Theater angewandt worden wäre.

Die Gesamterscheinung der Skene Hierons II, wie wir sie versucht haben aus dem Grundriß, den wenigen Baugliedern und durch die Analogien von Segesta und Tyndaris zurückzugewinnen, wäre also folgende. Die Paraskenien waren geöffnet, unten vielleicht durch Torbogen, sicher im Hauptgeschoß durch eine Karyatidenstellung, oben dann durch Säulen, zwischen denen vielleicht die Statuen der Herrscherpaare standen.

Die hölzerne, wahrscheinlich glatte Logeionwand mit Mitteltür trug eine erhöhte Bühne von 4,40 m Tiefe, auf welche sich hinten die drei gewohnten Türen und von den Flanken her die Versurentüren öffnen mußten. Die Bühnenrückwand stieg in gerader Front in zwei Geschossen an, beide durch Halbsäulen gegliedert und oben mit einem Exostragiebel gekrönt. Seitlich schlossen sich auf den Felspylonen die eingeschossigen Chorsäle an.

Ob der in die Orchestra führende Mittelkanal, der seinen Treppeneinstieg in der westlichen Innenkammer hat, bereits zur hieronischen Bühne gehört, läßt sich ohne steingerechte Aufnahmen und genauere Schnitte als die Cartas nicht beurteilen. —

Ein jüngerer Zustand der Bühnenfront wird durch den Stylobat l—w (**Tf. 47, Fig. 2**) bezeugt. Quadern von 48 cm Höhe (R. 93) sind in die gerauhte Felsoberfläche des hieronischen Hyposkenions eingelagert (R. 88; Tf. V). Aus der Läuferreihe treten größere Platten (br. 80 cm) um rund 30 cm vor, deren Abstände ein Stützensystem von 2,289 m Achsweite ergeben, nebst einem zu berechnenden größeren Mittelzwischenraum von 2,94 m (R. 87), welcher somit für eine Tür bestimmt war. Ferner scheinen, was Rizzo nicht bemerkt hat, zwei Seitentüren vorhanden, denn die Endplatten l und w sind nicht nur — ebenso wie die östlich neben der Mitteltür erhaltene r — erheblich breiter, sondern tragen auch an den äußeren Kanten die Einlaßleeren für hölzerne Türgewände. Von diesen bis zu den Pylonwänden errechnen sich noch zwei Achsweiten, sodaß die Türen im vorletzten Joch lagen. Die letzten Joche mit Rizzo (Fg. 38) seitlich und vorn massiv zu schließen liegt nicht nur kein Anhalt vor, sondern die so entstehenden schmalen Paraskenienrudimente wären bei einer späten Logeionbühne ohne Analogie. Auf dem Fundament ergänzt Rizzo (89 fg.; ähnlich Fiechter 86) ein dem Hieron II. zugeschriebenes hellenistisches, d. h. Halbsäulenproskenion, wogegen schon v. Gerkan (107) einwandte, daß die Standplatten von Halbsäulen niemals vorgekröpft werden. Doch ist auch v. Gerkans Zuweisung zum römischen Pulpitum schon wegen der Türen nicht möglich. Wir erkennen vielmehr ein „Pfeilerproskenion“ wie auf dem jüngeren Logeionfundament in Segesta (S. 128/29, **Tf. 23** links), mit dem das Syrakusaner auch in den Hauptmaßen ähnlich ist (Plattenvorsprung in Segesta 32 cm, Plattenbreite (etwas geringer) 60 cm; Achsweite (etwas größer) 2,45 m). — Zu diesem Fundament gehört seinen Achsweiten nach das von Rizzo (94) für hieronisch gehaltene jonische Epistyl aus weißem Kalkstein mit bemaltem Stucküberzug (R. Fig. 37), das an der hinteren Oberkante die charakteristischen Balkenleeren für die Logeiondecke trägt. Auf der Unterseite ist ein Einsatzschlitz von 10 cm Breite, dessen Tiefe nach R. Fig. 37 D auf 8 cm zu schätzen ist (Maßangabe und Maßstab fehlen). Bewegliche Pinakes können hier nicht gesessen haben, da sie gar nicht oder nur schwierig von unten in den Schlitz einzuschieben gewesen wären, sondern vielmehr eine feste Holzwand wie in Sikyon (Abschn. 16)[1]. Die Tiefe der Steinpfeiler betrug, abgegriffen nach

[1]) Am Proskenionarchitrav von Neu-Pleuron, auf welchen Rizzo (94) nach Puchsteins Vorgang (20) verweist, sitzt nicht ein Schlitz in der Mitte der Soffite sondern vielmehr ein rechteckiger Falz an der Hinterkante des Architravs, sodaß die Holzwand hier von hinten hineingelehnt werden konnte, entsprechend den Falzen an den senkrechten Hinterkanten der Halbsäulenpfeiler (Herzog—Ziebarth A. M. 23, 1898, 317 fg.) Bei dem Fehlen von Riegellöchern an allen Baugliedern ist aber auch hier eine feste Wand wahrscheinlicher. Auch hatte die untere Rahmenleiste der Holzwand nach Ausweis der hinteren Aufschnürungslinie die erhebliche Dicke von 10 cm (zu schwach gezeichnet a. O. Fg. S. 317). — Auch in Pleuron ging dem Steinsäulenproskenion eine vermutlich rein hölzerne Logeionwand voraus, da unter dem jetzigen Stylobat ein älterer liegt, der vorne sorgfältig bearbeitet ist (a. O. 318). Nur so er-

der auf w erhaltenen vorderen Aufschnürung (**Tf. 47, 2**; R. Tf. V), etwa 80 cm; die des Auflagers des Architravs ist 58,4 cm, die seiner oberen Ausladung etwa 87 cm (R. Fig. 37, C). Zwischen Stylobat und Architrav fügt sich also mit entsprechender Ausladung an Basis und Kapitell ein Steinpfeiler ein, wie er in Segesta **Tf. 23** links angenommen ist. Für die Breite der Pfeiler ergibt sich das Mindestmaß aus dem Abstand der Schlitze von der Architravstoßfuge (R. Fg. 37 F) zu ($2 \times 28 =$) 56 cm. Da aber die Holzwand zur Verdeckung der Fugen seitlich so gut wie oben in Fälzen gesessen haben muß, so errechnet sich eine Pfeilerbreite von 70—75 cm, in Übereinstimmung mit der Stylobatplattenbreite von 80 cm. Die größere Breite der Mittelplatte und der Platten **l, w** ist bereits aus der Anbringung der Türleibungen erklärt worden. Durch deren Gewändespuren widerlegt sich übrigens auch Rizzos Annahme (93, Z. 12), auf dem Stylobat sei noch eine Euthynteriastufe anzuordnen. Sollte dies wegen des Höhenunterschieds zur Orchestra durchaus nötig sein (vgl. Schnitt R. Fg. 30), so ist vielmehr eine Holzschwelle anzunehmen wie sie u. a. in Tyndaris gesichert ist (o. S. 139; vgl. auch u. S. 163). Die Türen lagen ziemlich weit vorn, die Holzfüllungen wegen der Schlitzlage im Architrav (R. Fg. 37, D) weiter hinten, wozu die Fluchtlinie der am weitesten zurückliegenden Läuferplatten östlich der Mitte (v—t) stimmt (R. Tf. V). Indem somit alle Einzelheiten die Zugehörigkeit des Epistyls zum Stylobat l—w erhärten, gewinnen wir das Bild einer weitachsigen Steinpfeilerstellung mit steinerner Abdeckung und zwischengefügter fester Holzwand. Die Einzelformen werden wir uns nach den bei Segesta vermuteten vorstellen dürfen.

Die Zurückschiebung dieses Pfeilerproskenions hinter die ältere Logeionwand brachte, umgekehrt wie in Segesta, eine Verringerung der Bühnentiefe von 4,40 m auf 3,40 m mit sich. Die älteren Paraskenienfronten mußten aber zuvor gefallen sein, was, wenn wir sie richtig als Loggien ergänzt haben, durch einfaches Abschneiden in der Flucht der Bühnenrückwand geschehen konnte (vgl. **Tf. 23**). Ohne die Annahme einer Einsturzkatastrophe erklärt sich dann der Umbau hinreichend aus dem Wunsche nach einer neuen Bühnenform, welche keine andere gewesen sein kann als die späthellenistische Thyromata-Bühne. Denn für diese ist die paraskenienlose Durchführung des Proskenions vor der ganzen Bühnenrückwand entlang bezeichnend, Priene II, Oropos, Oiniadai II usw., indem hier an die Stelle des einheitlichen Raumbegriffs der klassischen Bühne, den die Paraskenien herstellen, die simultane Vielheit der Spielörter und Hintergründe tritt. An der nunmehr 35 m langen Rückwand würden nach dem Vorbild von Ephesos (L. 41 m) sieben Thyromata von durchschnittlich 3,86 m Breite bei 1 m Pfeilerstärke Platz haben. Alles weist also darauf hin, daß die ältere Drei-Türen-Rückwand zu einer Thyromata-Wand umgebaut wurde.

Der Zeitpunkt dieses Umbaus kann leider nach dem sehr zerstörten Logeionepistyl R. Fg. 37 nur schwer beurteilt werden. Deutlich ist immerhin eine Kleinlichkeit der Formen, die von der breiten Fülle des hieronischen Ornamentstiles weit absticht.

klärt sich die sonderbare Lücke zwischen dem jüngeren Stylobat und dem Paraskenion, an dessen Innenkante der gezahnte, jetzt sinnlose Ausschnitt nur der Anschluß der älteren Wand sein kann (a. O. Tf. XII). Dadurch wiederlegt sich v. Gerkans Annahme (90) einer jüngeren Entstehung der Paraskenien, wofür sachlich wie bühnengeschichtlich kein Grund vorliegt. Erwünscht wäre aber eine neue Untersuchung, die wir leider versäumt haben. Weiteres über Pleuron in Abschn. **21**.

Geschichtliche Erwägungen veranlassen mit dem Ansatz sehr weit herabzugehen. Denn nach der Einnahme und Beraubung der Stadt durch Marcellus 212 v. C. folgte eine lange Periode des Niedergangs, „die Bevölkerung verminderte sich mehr und mehr, Syrakus wurde der vierten und letzten Klasse der sizilischen Städte zugewiesen, eine besonders unheilvolle Episode bildeten die Sklavenkriege“ (Lupus, Syrakus 239). Erst mit der Gründung einer römischen Kolonie durch Augustus 21 v. C. beginnt ein neuer Aufstieg und nicht früher möchten wir den Umbau ansetzen. Wenn es befremden könnte in dieser Zeit noch eine rein griechische Bühnenform zu finden statt des römischen Pulpitums, so kann auf das späte Proskenion in Sikyon verwiesen werden (Abschn. 16). Auch wurden die großen griechischen Traditionen in Syrakus gewiß erst allmählich vom Römertum überwuchert.

Ein Zeugnis dieses Vorgangs ist die Errichtung des Amphitheaters, das unter Nero erwähnt wird (Tac. Ann. 13, 49), ferner die besondere Sorge, die Caligula der Stadt zuwendet: Syracusis conlapsa vetustate moenia deorumque aedes refectae (Sueton Cal. 21). Doch ist die völlige Umwandlung des Theaters zu einem echt römischen mit prunkvoller Nischenrückwand, Pulpitumbühne und Vorhangskanal, wobei die nun versperrten Parodoi durch die Felszugänge ersetzt werden mußten, erst flavisch. Zuletzt baut im 3. Jh. n. C. ein gewisser Neratius Palmatus an der scaenae frons (inschriftl., R. 158), was wohl nur eine Wiederherstellungsarbeit war. —

In diesen Entwicklungsgang haben wir endlich das schwierigste Problem des Syrakusaner Theaters einzugliedern, die „Phlyakenbühne“. Ihre Eigentümlichkeit erkannt zu haben bleibt entgegen Rizzos unfreundlicher Kritik ein hervorragendes Verdienst Drerups — ihm zustimmend auch v. Gerkan (107) gegen Frickenhaus (95) —, während Rizzos eigener Erklärungsversuch selbst nach Orsis Preisrichtergutachten (R. S. XIII) der schwächste Teil seiner Arbeit ist und einen Rückschritt bedeutet. — Der Kernpunkt des Problems ist der 1,00 breite, 3,10 m tiefe Felsgraben[1]), dessen Länge von 22,10 m dem Raum zwischen den Paraskenien der älteren Bühne entspricht (R. Tf. V.). Hierdurch verführt hat ihn Rizzo (77 fg.) für den Vorhangskanal einer nach Bethes Vorgang niedrig gedachten Bühne des 5./4 Jhs. gehalten, ohne die Schwierigkeit zu lösen (R. 81), wie nach der Versenkung des Tuches der breite Spalt im Boden ohne umständliche Manipulationen hätte zugedeckt werden können, um den sogleich nötigen Verkehr zwischen Bühne und Orchestra herzustellen.[2])

[1]) Über die bei Herstellung von **Fig. 2, 3 auf Tf. 47** erkannten, hier besonders hinderlichen Unstimmigkeiten der Aufnahmen und Angaben bemerkt Wirsing: „Nach Rizzo S. 77 liegt der Graben 4.50 m vor den Aufschnürungslinien zwischen **A** und **B** (R. Fig. 28). Bei R. Fig. 28 ist der Abstand am Westende des Grabens in der Tat 4,50 m, am Ostende jedoch nur 4,35 m! Der Graben liegt also nicht genau parallel zur Front der Skene, sondern nähert sich ihr mit seinem Ostende. Im Widerspruch zu Fig. 28 sind dagegen auf R. Tf. 5 dieselben Aufschnürungen parallel zum Graben gezeichnet, demnach falsch. Denn auf der gleichen Tafel zeigt die Verbindungslinie der Nordkanten der Felsklötze, samt den an ihren inneren Ecken angegebenen beiden Meßpunkten, dieselbe Abweichung von der Grabenlinie wie auf Fig. 28. — Ferner ist der Graben selbst auf R. Taf. 5 am Westende nur 1,00 m breit, am Ostende 1,05 m mit einer leichten Krümmung nach Norden. Nach R.'s Angabe S. 77 hätte er dagegen eine Breite von 1,15 m. Da der Schnitt des Grabens, R. Fig. 32 S. 78, zwar ohne Maßstab gezeichnet ist, die obere Grabenbreite aber bei Zugrundelegung anderer im Text angeführter Maße sich hier wiederum zu nur 1 m ergibt, so haben wir 1 m als richtige Grabenbreite angenommen. Nachmessungen sind hier nötig“.

[2]) Bethe (Ph. Woch. 1924, 1147) lehnt Rizzos Deutung des Grabens ab mit dem Bemerken, daß er von seiner alten Forderung eines Gesamtvorhanges jetzt zurückgekommen sei. Ich habe seit längerem

Überdies ist sein Vergleich mit den römischen Vorhangskanälen durchaus hinfällig, denn der fragliche Graben ist in allem grundverschieden. Bei jenen stehen die Schiebestangen in gleichmäßigen Abständen, hier in sehr unregelmäßigen, sodaß der obere Rand des hochgezogenen Vorhangs infolge des unvermeidlichen Durchhängens den sonderbarsten Umriß bekäme. Bei jenen liegen die Führungslöcher gegen die Zuschauer hin, hier auf der Rückseite des Grabens, so daß man von den seitlichen Sitzreihen aus alle Vorgänge in seiner Tiefe hätte mitansehen müssen. Bei jenen wird das Schiebewerk unterirdisch bedient, in der Regel von einem tieferliegenden Gewölbegang aus, oder wie im kleinen Theater von Pompeji und in Syrakus bei dem wirklichen römischen Vorhangskanal von einem seitlichen Antriebsraum her (R. Tf. V., S. 149. Vgl. auch Taormina Abschn. 20 und **Tf. 45**, Schnitt **C—D**. Weiteres bei Fiechter 120 fg. Ab. 119—122). Alles derartige fehlt bei dem fraglichen Graben. Die Antriebsvorrichtungen — Wellen mit Zugseilen — in dem Graben selbst unterzubringen verbietet sich durch seine geringe Breite (1 m, im unteren Drittel nur 0,55 m). Endlich sind die Vorhangskanäle durchschnittlich nur 1,50 m tief und die großen Stoffmassen der auf 4—5 m Höhe geschätzten Vorhänge häufen sich in ihnen zusammen, ein Zudecken ist nicht nötig. Die große Tiefe unseres Grabens (3,10 m) kann daher nur den entgegengesetzten Sinn gehabt haben: eine große Fläche ungefaltet als Ganzes hinabzusenken. Somit spricht alles gegen Rizzo und für die von Drerup (A. M. 26, 1901, 22 fg.) gegebene, von Fiechter (121) gebilligte Erklärung, daß hier ein Bühnenhintergrund auf und ab bewegt wurde. Wenn dies aber nach Drerup und Fiechter eine „Wandeldekoration" gewesen sein soll für Veränderungen während des Spiels, so steht dem wieder die technische Schwierigkeit einer Bedienung aus der Tiefe im Wege. Die Untersuchung der Einzelheiten führt denn auch auf eine andere Lösung.

Die 14 Führungsnuten oder -schlitze an der Rückwand des Grabens R. Tf. V; S. 77 ff.; Fg. 32—35[1]); **Tf. 47, 3)** sind im Querschnitt trapez- oder schwalbenschwanzförmig und in der ganzen Höhe gegen den Graben hin offen, wobei sich die trapezförmige Ausladung auf der vortretenden unteren Bank ein zweites Mal wiederholt. Demnach war das Gestänge nicht nur senkrecht, sondern auch durch Zug gegen den Graben hin beansprucht. Es hing also eine als Ganzes zu versenkende Fläche von rund 3 m Höhe daran und das kann natürlich nichts anderes als ein bemalter, daher nicht wie ein Vorhang faltbarer Bühnenhintergrund gewesen sein. Wegen der Seewinde ist die Leinwand auf Rahmen oder besser auf eine leichte Holzwand gespannt zu denken, die mit dem innersten der Schiebeglieder durch Zapfen verbunden war. Diese Wand aber in der ganzen Bühnenbreite von 22,10 m aus einem Stück herzustellen wäre ihrer Beweglichkeit abträglich gewesen. In der Tat ist in den ungleichmäßigen Abständen der Führungsnuten ein dreiteiliges System erkennbar (**Tf. 7, 43**): zwei äußere Abschnitte **A—E, E′—A′** von je 7,45 m Länge mit 5 Schlitzen, ein Mittelteil **F—F′** von 7,20 m Länge mit 4 Schlitzen. Jeder dieser Ab-

---

in Vorträgen dargelegt, daß für das Aufstellen von Eröffnungsgruppen ein kleiner Teilvorhang auf tragbaren Ständern genügt, der bei Spielbeginn von den Theaterdienern im Augenblick entfernt werden konnte. Ähnlich auch Navarre (Daremberg-Saglio s. v. Theatrum), der in der Anzeige von Rizzo (Journ. Savants 1925, 106) überdies das Fehlen der „Vorhangsgräben" in allen übrigen griechischen Theatern betont.

[1]) Auch hier ist das Fehlen der Maßstäbe sehr hinderlich, um so mehr als diese Ansichten und Schnitte in ganz verschiedenen Maßstäben wiedergegeben sind.

schnitte wird also als Einheit für sich bewegt worden sein. Ferner finden sich in der Mitte der Abschnitte jeweils größere Zwischenräume, der größte von 2,90 m im Mittelteil von G bis G′, kleinere von 2,60 und 1,90 m Breite sind seitlich zwischen B—C und C′—B′. Diese Öffnungen liegen genau an den Stellen, wo sonst an der Bühnenrückwand die Türen sind, was übrigens Rizzo (77) nicht entging, jedoch ohne daß er aus diesem, für seine Vorhangsidee sinnwidrigen Umstand die Folgerungen gezogen hätte. Wir erkennen nunmehr, daß die verschiebbare Hintergrundswand von den gewohnten drei Türen durchbrochen war, die natürlich begehbar sein mußten. Dies ist, da der Bühnenboden, wie sich ergeben wird, erheblich höher lag als der Grabenrand, durch hinten angeschobene Stufentritte leicht zu erreichen.

Auf die Höhenlage des Bühnenbodens kann durch die nachher zu besprechende Fassadengestaltung geschlossen werden, sie ist aber wesentlich auch davon abhängig, wie hoch die Unterkante der Bühnenrückwand mittelst der Schiebestangen emporgehoben werden konnte. Leider ist uns nicht gelungen, aus dem Querschnitte der Schlitze samt den Eintiefungen auf ihrer Sohle (R. Fg. 34/5) das offenbar ziemlich komplizierte System des Schiebegestänges im einzelnen zu erschließen, zumal antike Zeugnisse über derartiges fehlen. Nur bei dem armbrustartigen Schießzeug Gastraphetes (Diels Antike Technik 88 Fg. 37; 38) ist ein Aufeinanderführen zweier Schienen durch schwalbenschwanzförmige Nut und Feder bekannt. Für den Vorhangskanal von Pompeji hat Mazois (Ruines de P. IV Tf. 33 = Fiechter Ab. 119) drei ineinandersteckende quadratische Eisenhülsen konstruiert, jedoch ist die Antriebsmöglichkeit durch Seile bisher nicht geklärt. Indem wir also auch für Syrakus die Frage der Konstruktion im einzelnen offen lassen müssen, gelangen wir doch bei der Annahme von ebenfalls drei Schiebegliedern zu einem glaubhaften Ergebnis im ganzen. Das erste und zweite Glied konnten nur eine Länge von 2,60 bis 2,75 m haben, das dritte innerste dagegen, an welchem die Hintergrundswand hing, konnte bis zur Grabensohle reichen, wie aus dem Querschnitt der Nuten hervorgeht (R. Fg. 32; 34). Schiebt man das Fußende des ersten Gliedes bis zu den kleinen Querschlitzen in der Grabenwand (R. Ab. 33) empor, indem man sie als Löcher für die Sperriegel auffaßt, so konnte der Fußpunkt der zweiten Stange auf den Grabenrand, der der dritten um etwa 1,50 m höher zu stehen kommen, wobei jedes Glied mit der Länge von je etwa 1 m in dem anderen stecken blieb (auf **Tf. 47, 4** durch punktierte Linien angedeutet). Das untere Ende der obersten Stangen konnte vom Bühnenboden her durch Riegel gesichert werden. Die Bedienung dieser Vorrichtung war von Hand möglich und zwar gleichzeitig von den unteren Laufstegen her und vom Grabenrand aus, aber nur wenn weder auf Raschheit noch auf Unsichtbarkeit der Bedienung Wert gelegt werden mußte. Hingegen scheint mir, wie schon gesagt, das Ausdenken von unsichtbaren Antriebsvorrichtungen von der Tiefe des Grabens her bei dessen Enge nicht möglich. Der Graben diente danach lediglich zum Versenken des Bühnenhintergrundes als Ganzen, um die Malerei nicht brechen oder rollen zu müssen, und erscheint uns somit als eine Art von Skanothek.

Jedoch soll nicht verschwiegen werden, daß hierbei ein Umstand noch ohne Erklärung ist, auf den Wirsing besonderen Wert legte, daß nämlich die Nuten nach unten ungleich lang sind (R. Fg. 33). Wirsing versuchte eine Ausdeutung dahin, daß die sechs kürzeren Nuten eine feststehende Wand, die acht längeren eine vor dieser emporzuschiebende leichtere Dekorationsfläche getragen hätten, um während der Vorstellung einen raschen Szenen-

wechsel auszuführen. Doch war auch hierfür eine technisch einfache Lösung nicht zu finden. Zudem ist mir die Notwendigkeit raschen Szenenwechsels bei einem so simplen Dramentypus wie der Phlyakenposse nicht eben wahrscheinlich, umsomehr als die Syrakusaner Bühne ohnehin schon durch ihre Länge die Möglichkeit für drei simultane Spielörter bot (vgl. u. S. 163). Durch genauere Aufnahmen aller Einzelheiten wird hier aber noch weiterzukommen sein. Für jetzt möchte ich nur die Erklärungsmöglichkeit des Grabens als Skanothek im Auge behalten.

Drerup hat mit diesem Hintergrundsgraben den unmittelbar davorliegenden Stylobat (**Tf. 47, Fg. 3**) keineswegs „eilfertig" (frettolosamente wie Rizzo (82) meint), in Zusammenhang gebracht, zumal für Rizzo selbst die Stylobatschwelle mit dem Graben „a prima vista collegata" erschien. Denn da die Flankenfortsätze des Stylobats genau den Grabenenden entlanglaufen und an der Südwestecke eine größere Quadratplatte für den Eckpfosten liegt, von welcher aus eine weitere Platte auf den Hinterrand des Grabens umgreift, so liegt die Zusammengehörigkeit auf der Hand. Rizzos (85) Haupteinwand gegen Drerups „Phlyakenbühne" war deren angeblich zu geringe Tiefe. Dieses, sowie sein Spott, Drerup lasse die Phlyaken über dem Graben in der Luft tanzen — il Drerup dimentica di dirci come avrebbero fatto i fliaci, per quanto mobili, a muoversi sul vuoto — wird am kürzesten durch den Wiederherstellungsversuch **Tf. 47, Fg. 4** widerlegt. In den Quervertiefungen zwischen Graben und Stylobat (a, c—g, g^1—c^1, a^1; Breite 35—45 cm; T. 50 cm) waren 12 breite und stabile Träger des Bühnenbodens, wohl verspreiztes Rahmenwerk, in den Felsboden eingesetzt. Sie liegen zumeist in der Axe der Holzstützen, nur a und a^1 sind wegen ihrer Ecklage eingerückt und bei d^1 ist eine Unregelmäßigkeit, indem es als Querast an der Nachbarstütze e^1 liegt. Bei g und g^1 reichen kürzere Queräste hinter die Frontsäulen, auf welchen die Vorderseite des Bühnenbodens ruhte, der naturgemäß etwas über sie vortrat[1]). Entsprechend ragte die Plattform hinten, durch Schrägstreben gestützt, bis an die Unterkante der Rückwand, die von ihr aus durch Riegel oder ähnliches gesichert werden konnte. Die lichte Tiefe der Bühne erreicht damit das ganz normale Maß von 2,50 m. Die Frontstützen, deren Fuß 5—9 cm tief in dem Stylobat stand, wodurch ihr Holzcharakter gesichert wird, da solches bei Steinsäulen ungewohnt und überflüssig ist, können bei einem Durchmesser von nur 36 cm und Axweiten von 2,42 m — im Mittelzwischenraum sogar 2,93 m — nur geringe Höhe gehabt haben, keinesfalls die eines normalen Proskenions, wie es Rizzo (87) mit sehr unbestimmten Ausdrücken annimmt. Dagegen führen die Vasendarstellungen der Phlyakenbühnen, an den Personen abgeschätzt, auf eine Normalhöhe von etwa 1,50 m, was bei aller Freiheit und abkürzenden Zeichenmanier der Maler angesichts der Übereinstimmung so zahlreicher Beispiele nicht wegzudisputieren ist (R. 86). Dazu stimmt sehr gut die aus dem Schiebesystem erschlossene Höhenlage des Fußpunktes der Hintergrundswand (o. S. 161), wie auch deren eigene Höhe von rund 3 m aufs beste mit den Phlyakenbildern zusammengeht. Der Wechsel in der Form der Frontsäulchen — einige rund, die Mehrzahl hinten rechteckig — hat geringe Bedeutung, zumal wenn man ihre

[1]) Unerklärt bleiben dabei die beiden längeren und tieferen Schlitze b und b′, sowie das Untergreifen der Leeren a′, b′ unter den Stylobat. Möglich, daß in einem ersten Zustand der Bühnenboden nur auf den Rahmenträgern lag, die dann vorn sichtbar waren wie auf den Phlyakenbildern Fiechter Ab. 31—36. Erst zusammen mit der Anlage des Skanothekgrabens hätte sodann die Front ihre Säulchen bekommen; vgl. a. O. Ab. 37—41. Doch bleibt dies an Ort nachzuprüfen.

Zwischenräume wie auf den Krateren in Bari und Neapel (Fiechter Ab. 37; 35) vorne mit Vorhängen schließt. Die Neapler Vase führt aber noch einen wichtigen Schritt weiter, indem ihr Maler in naiver, uns höchst willkommener Weise den Querschnitt der Hintergrundswand auf das rechte Ende seiner Bühne gesetzt hat. Die Säulchen, welche auf dem Krater von Lentini (Fiechter Ab. 38) auf den Hintergrund projiziert erscheinen, stehen also tatsächlich vor ihm und tragen mitsamt einem weitvortretenden Konsol-Arm die Ausladung des Pultdaches. Da nun in Syrakus die Hintergrundswand oben unmöglich als dünne Holzkante geendigt haben kann, so ist klar, daß auch hier ein leichtes Pultdach auf Wand, Säulen und Konsolen aufzubringen ist. Die Flanken der Bühne blieben offen. Die Hintergrundstüren mögen wir nach dem Berliner Assteaskrater (Fiechter Ab. 40) herstellen. Dann fehlt nur noch die vordere Aufgangstreppe (ebenda Ab. 34—38), die sich im Grundriß durch die weitere Stellung der beiden Mittelsäulchen zu erkennen gibt. Zwei schmalere Treppchen werden gegenüber den seitlichen Hintergrundstüren hinzuzufügen sein. So ergibt sich das Bild einer sozusagen verdreifachten Jahrmarktsbühne. Bei ihrer Breite von über 22 m war es nicht nur möglich, sondern das Gegebene, auf dem Hintergrund drei verschiedene Spielörter darzustellen, da sonst die ungeheure Ausdehnung ohne praktischen Zweck und künstlerisch sinnlos gewesen wäre. Damit wird diese Phlyakenbühne im Wesen der Thyromatabühne gleich und es taucht die Frage auf, die wir hier allerdings noch nicht weiter verfolgen möchten, ob etwa der Gedanke der simultanen Spielörter zuerst an der primitiven Volksbühne entstanden ist.

Indem sich so schrittweise der Aufbau dieser Holzbühne erschlossen hat, erklären sich alle sonstigen Besonderheiten des Grabens und der Felslöcher durch die Absicht, das Ganze ohne Mühe auseinandernehmen und bergen zu können. Nach Versenkung der Rückwand konnten das leichte Rahmenwerk des Daches und die tragenden Säulen vermutlich mit im Skanothekgraben verstaut werden. Wurde dann der wohl auch dreiteilige Bühnenboden durch allmähliche Wegnahme der Tragböcke und Frontsäulen bis auf den Felsboden hinabgesenkt, so deckte er alle Vertiefungen und Unebenheiten in diesem zu und die Stelle war wieder bodengleich mit der Orchestra, wie der Schnitt R. Fg. 30, 2 lehrt. Rizzo (83) sah sich statt dessen genötigt, für sein proscenio ligneo zum Ausgleich des Höhenunterschiedes mit der Orchestra hier eine weitere Steinstufe auf den vorhandenen Stylobat zu legen, wodurch die technische Unsinnigkeit entstände, daß schwache Holzstützen von nur 36 cm Durchmesser nicht nur durch die ganze Dicke dieser Schwelle hindurch, sondern noch weitere 9 cm in das Fundament hineingegangen wären.

War somit die Phlyakenbühne für nur zeitweilige Aufstellung eingerichtet, so kann sie jetzt unmöglich mehr als ein Zwischenglied der Entwicklung, als vorübergehender Ersatz der großen Bühne aufgefaßt werden, etwa wie der ärmliche Skenenbau in Megalopolis nach der Katastrophe von 222 v. C. (S. 106). Die kunstvolle Technik der Versenkung wie auch die besondere Sorgfalt der Felsbearbeitung, die Rizzo betont, wären dann unverständlich. Es fragt sich also nur, ob die Phlyakenbühne schon mit der Logeionbühne Hierons II oder erst mit dem vermutlich augusteischen Pfeilerproskenion zusammen bestand. Das zweite wird man aus literargeschichtlichen Gründen abweisen. Andererseits könnte auffallen, daß die Hinterwand der Phlyakenbühne und die Vorderwand des älteren Logeions auf derselben Felsbank aufruhen, daß also auch das Logeion entfernbar gewesen sein muß. Aber auf das Gleiche sind wir ja in Tyndaris und Segesta geführt worden (S. 128; 150) und es

mag hier wiederum betont werden, daß der nichtszenische Gebrauch der Theater zeitlich und sachlich mindestens ebenso wichtig, wenn nicht umfangreicher war; gerade für Syrakus ist die Benutzung zu Volksversammlungen schon für das 4. Jh. mehrfach bezeugt (R. 8 fg.). Daß man die Holzbühnen abwechselnd nur für die jeweiligen Festzeiten aufschlug, wird auch einen technischen Grund in der leichten Vergänglichkeit der Holzbauten haben, die uns in den Baurechnungen des Delischen Theaters unmittelbar vor Augen steht (Abschn. 15). Das Nebeneinander der beiden Bühnenformen endlich verstehen wir künstlerisch aus dem strengen Gefühl der Griechen für das einer jeden Kunstgattung Angemessene, indem man die Götterverspottung der Rüpelkomödie nicht auf dem Logeion des ernsten Dramas und feinen bürgerlichen Schauspiels ertragen hätte und umgekehrt. Und historisch ist ja grade in Syrakus schon zu Aischylos Zeiten die dichterisch gehobene Volksposse des Epicharmos mit der großen Kunst gleichberechtigt gewesen. Ein zweites Mal hatte sie der Syrakusaner Rhinthon seit Beginn des 3. Jhs. als Phlyakenkomödie zu Ehren gebracht (RE I A, 843), im Wettbewerb mit der dramatischen Nachblüte der alexandrinischen Pleias, von welcher zwei Dichter, Sosiphanes und Sositheos, die engsten Beziehungen zu Syrakus hatten (R. 9, Anm. 3; 4). Nichts verständlicher also, als daß Hieron II. in seinem vergrößerten Theater der hohen und der niederen Kunst seiner Zeit zu klugem Wechsel eine gemeinsame Stätte bereitete. Auch an der Hauptwirkungsstätte Rhinthons, in Tarent, mochte nach einer solchen Doppelbühne Bedürfnis sein, aber sicher nirgends im alten Griechenland oder im Osten, und so verliert auch das für uns einmalige Auftreten dieser Vereinigung das Befremdende. Wenn endlich der sinnreiche Mechanismus der Versenkung überrascht, so wollen wir uns nochmals erinnern, daß wir uns in dem Jahrhundert und in der Stadt des Archimedes befinden, der es nicht verschmähte, für seinen königlichen Herrn auch kleine Aufgaben wie die folgenschwere Gewichtsprüfung des goldenen Kranzes zu übernehmen.

So fügen sich die Gegebenheiten, soweit sie uns ohne neue Untersuchung des Ortes erreichbar waren, zu folgendem Bilde der Entwicklungsgeschichte des Syrakusaner Theaters zusammen:

1. Zur Zeit Hierons I. ist ein Theaterbau an der gleichen Stelle anzunehmen, zu welchem vielleicht Aischylos die Ideen der Agatharchbühne mitgebracht hatte. Durch Eusthatios (ad Odyss. III 68 p. 1457, 24) ist ein Architekt Demokopos als Erbauer eines Theaters in Syrakus überliefert, dessen Übernamen Myrilla von dem Mimendichter Sophron mit der Anekdote erklärt wurde, der Architekt habe bei der Eröffnung Wohlgerüche unter die Zuschauer verbreiten lassen. Gemäß Sophrons Lebenszeit muß es also mindestens in der 2. Hälfte des 5. Jhs. ein ausgebautes Theater gegeben haben (R. 7, 1).

2. Daß der ehrgeizige Dilettant Dionysios d. Ä. dies Theater um- oder weitergestaltete, wäre möglich. Doch scheint sich seine Bautätigkeit vorwiegend auf Mauer-, Markt- und Palastbau bezogen zu haben (RE V 899. Lupus 167; 170 fg.). Jedenfalls sind alle älteren Spuren verwischt durch die Umgestaltung unter Hieron II.

3. Nach 238 v. C. vertieft Hieron II. das ganze Sitzhaus, um es bis auf die Höhe des Temenites zu erweitern und setzt auf das Diazoma seinen und der Seinigen Namen. Orchestra und Skene werden tief in den Fels eingeschnitten. Das neue Skenengebäude hat Paraskenien, die sich unten vermutlich als Durchgänge, im Hauptgeschoß mit einer Karyatidenstellung, oben mit Säulen öffnen. Auf das erhöhte Logeion münden drei Türen der

Rückwand. Das Hauptgeschoß hat dorisches Gesims, also auch dorische Halbsäulen, das nicht zurückspringende Obergeschoß dann ionische Halbsäulen. Im Abschlußgiebel ist eine Exostra als Göttersprechplatz zu vermuten. Die glatte hölzerne Logeionvorderwand und ihre Decke sind entfernbar. Statt ihrer kann auch eine hölzerne Phlyakenbühne von etwa 1,50 m Höhe aufgebaut werden, deren Rückwand und Bühnenboden in den Fels versenkbar sind, vielleicht nach technischen Ideen des Archimedes. Sie hat drei Hintergrundstüren und vermutlich ebensoviel vordere Aufgangstreppen, und ist seitlich offen. Vor dem Hintergrund stehen vermutlich dünne Säulen mit Konsolarmen, darüber ruht ein leichtes Pultdach. Die lange Hintergrundswand bietet Raum für mehrere simultane Hintergrundsbilder nach Art der Thyromataprospekte der späthellenistischen Zeit.

4. Nach der Wiederbelebung des städtischen Lebens durch die von Augustus gegründete römische Kolonie 21 v. C. werden die Paraskenien und ihre Loggien bis zur Flucht der Skenenwand entfernt. Die so verbreiterte Rückwand erhält Thyromataöffnungen, wahrscheinlich sieben wie in Ephesos. Die Bühnentiefe wird um etwa 1 m geringer, das Logeion ist ein Steinpfeilerproskenion mit fester Holzfüllung und hat drei Türen.

5. In flavischer Zeit (69—96 n. C.) werden die griechischen Parodoi geschlossen und durch cryptae im Felsen ersetzt, da die neue Pulpitumbühne mit Vorhangskanal den ganzen Raum zwischen den Koilonenden ausfüllt. Die Bühnenrückwand wird zu einer großartigen Nischenarchitektur umgebaut.

6. Im 3. Jh. n. C. wird die scaena durch Neratius Palmatus irgendwie wiederhergestellt.

13. Pompeji, Grosses Theater.

Tafel 13.

Die viel und umständlich besprochene, ungemein wichtige Entwicklungsgeschichte dieses Theaters ist nur durch eine den heutigen Anforderungen entsprechende Aufnahme wirklich zu klären, wie sie im Rahmen von Franz Winters Pompejiunternehmen durch den Architekten v. Schöfer geplant ist. Zu der Literatur bei Bieber 181 ist die dort vergessene wertvolle Besprechung Puchsteins Arch. Anz. 1906, 301 fg. nachzutragen, dazu neuerdings v. Gerkan Priene 104; Byvanck, RM 40, 1925, 107 fg. Ich konnte mich bei einer mehrtägigen Untersuchung der Hilfe des Architekten Professor G. v. Teuffel (Karlsruhe) erfreuen, dem ich die Aufnahmen **Tf. 13** (untere Hälfte) verdanke. Dörpfeld, dessen Belehrung ich durch einen freundlichen Zufall auch hier an Ort genießen konnte, überließ mir die Pause eines farbigen Plans, in dem er zu den drei bekannten Hauptperioden Unterteilungen eingetragen hat.

Die erste jetzt erkennbare Skene (Anz. 1906, 307, Ab. 1; vgl. Bieber Fg. 57 oben) wird übereinstimmend bald nach 200 v. C., von Byvanck (116) noch etwas früher angesetzt. Sie hat drei Türen in der Rückwand und noch die alte Bühnentiefe von 5 m wie im athenischen Dionysostheater. Die ehemalige Höhe des Logeions schätzte Puchstein auf 3 m (Anz. 1906, 305, Ab. 4). Gemäß der Grundrißgestaltung ist die Bühnenfassade wie die von Tydaris herzustellen, also mit hohem, wohl auch hölzernem Logeion (nicht Halbsäulenproskenion), mit zweigeschossiger Bühnenrückwand, breiten Türen im Hauptgeschoß ohne Rücksprung des Obergeschosses, da kein Fundament dafür in dem ungeteilten Skenensaal vorhanden ist, oben mit Giebelabschluß. Die Parodoi waren in dieser Periode noch offen, wie auch Fiechter und v. Gerkan mit Puchstein gegen Mau annehmen. Die Flügelteile der Skene waren dann freistehende Paraskenien, die ebenfalls mit Giebeln zu decken

sind. Ihre Gestalt ist uns besonders wertvoll, weil sie einen dritten Weg zeigt, durch den man die Nachteile der zu breiten und tiefen Paraskenien der altattischen Bühne auszugleichen suchte. Ihre Fronten sind auf 3,20 m verschmälert, also fast so sehr wie die von Tyndaris (2,90), außerdem aber sind ihre Innenflanken schräg gestellt, indem sie um etwa 18° gedreht sind, sodaß sich der Sehwinkel für die Seitenteile des Sitzhauses erheblich verbessert. Pompeji I reiht sich also den nur wenig älteren Skenen von Tyndaris und Segesta als dritte Abwandlung des gleichen Grundgedankens an.

Zu Beginn des 1. Jh. v. C. wurde der Bau in einen grundsätzlich anderen verwandelt, den man mit Recht als einen rein italischen Typus betrachtet (v. Gerkan 105; Bieber Fg. 57 Mitte). Die Bühnenrückwand von II nimmt durch Fortfall der Paraskenien die ganze Breite des Gebäudes ein, öffnet sich mit 5 Türen und war nach Art der Architekturen des zweiten pompejanischen Wandstils mit vorgesetzten Säulen bemalt. Die Bühne hat nach Puchstein die für den römischen Typus ungewohnte Höhe von 2 m, vielleicht Übergangsform zu dem normalen vitruvischen Pulpitum. Doch bedürfen besonders die verschiedenen Bühnenhöhen im Zusammenhang mit den anscheinend mehrfach wechselnden Höhenlagen der Orchestra nebst den dort befindlichen Wasserbecken dringend einer neuen Untersuchung. Dörpfeld bezieht auf diese Bühne die länglichen Pfeilerstützen hinter dem Vorhangskanal, von denen auf Mau's Plan (RM 1906 Tf. 1) der östlichste nicht eingezeichnet ist.

In Periode III (augusteischer Zeit) wird ein Pulpitum von etwa 1,15 Höhe mit Nischen, Treppchen, Vorhangskanal und Teleskopschächten hergestellt. Die Rückwand erhält statt 5 wieder 3 Türen in tiefen Nischen mit Säulenstellungen ähnlich denen des 4. Wandmalereistils, von welchen die mittelste ein großes tiefes Halbrund ist (Bieber Ab. 57, unten). —

Ich trage die Reste einer bühnentechnischen Einrichtung bei, die bisher nur flüchtig bekannt gemacht waren und fälschlich auf Periakten bezogen wurden (Overbeck-Mau Pompeji[4] Fg. 92). Im Ostteil des Bühnenraums (ebenda Plan Fg. 91, t, t.) liegen zwei längliche Steine **A**, **B** im Boden; zwei ähnliche sind ebenda senkrecht verbaut, **C** am inneren Südende der Mauer x auf Overbecks Plan, **D** innen an der Pulpitumfront gegenüber dem Buchstaben x; ein fünfter **E**, von anderer Art, liegt ungefähr an der Stelle des Buchstabens x im Boden, z. T. unter die Mauer ragend. Da **C**, **E** verbaut, **A**, **B** an zufälliger Stelle pflasterartig verlegt sind, so stehen sie zu der Vorhangsmaschinerie der III. Bühne in keiner Beziehung. Auch zu II können sie nicht gehört haben, da diese Bühne mit der rein dekorativen Rückwand, bei sehr geringer Höhe des Logeions und ohne Paraskenien, keine Möglichkeit für die Anbringung von Hebemaschinen zu bieten scheint. Sie sind somit Reste der hellenistischen Bühne I.

A. B. (**Tf. 13** u. l.). Windensteine für horizontale Walzen. Harte Lava mit schwarzen Einschlüssen. H. 1,23 m; Br. unten 45, oben 50 cm. Die oberen Enden unregelmäßig gerundet; auch die Unterseiten ohne regelmäßige Lagerflächen. Der Oberteil ist 23—26 cm dick (die Rückseiten konnten nicht völlig freigelegt werden), das untere Stück nur 17—18 cm. Dieses wird abgeschnürt durch rechteckige Einschnitte von 2,5 cm Tiefe, 14—15,5 cm Breite, die sich auf der Rückseite fortsetzen, sodaß etwas in sie umgegriffen haben muß. Vorne ist — außer einem wohl zufälligen Loch unten auf **A** — je eine flache gerauhte rechteckige Vertiefung (14 : 20,5 cm; T. 1,7—2 cm), darüber je ein kreisrundes Loch (Dm. 12—14 cm; T. 6,5—7 cm), in welchem in einem Bleimantel eine eiserne Büchse (Dicke 2 cm) haftet, von deren heraustretenden Rändern bei **B** noch ein umgebogenes Stück erhalten ist. In **A** erkannte v. Teuffel ein Restchen Holz, das durch Eisenrost hart geworden war. Nach Overbeck (167) sollen in den Löchern „die Reste starker Balken aufrecht stehend" gefunden sein, was wohl nur aus diesen Resten erschlossen ist. Andernfalls hätten die Steine in der zweiten Verwendung die Stützen der Bühnendecke III getragen.

C. D. (**Tf. 13** u. r.). Harte Lava. H. 87, Br. 50 cm, Dicke nicht meßbar. Umrisse unregelmäßig. Die unteren Enden vielleicht bei der Verbauung abgearbeitet. In den runden Löchern (Tiefe 15—16; Dm. 19—20 cm), die je zwei radiale Fortsätze haben, liegen in Bleibettungen eiserne Büchsen, die durch Zapfenansätze verhindert werden sich mitzudrehen. Bei **D** sieht man, daß diese Zapfen mit der zylindrischen Wand der Büchse aus einem Stücke gebogen sind. In der Büchse von **D** steckt noch der eiserne Ringschuh für den Balken, der durch Nägel befestigt war. Am Boden der Löcher sind durch das Drehen des Eisenringes Riefen eingeschliffen. Daß die Büchsen einen starken Druck auszuhalten hatten, zeigen die radialen Sprünge auf **A** und **D**.

Die Steine sind paarweise anzuordnen, **A** und **B** stammen aber wegen der abweichenden Stellung der Löcher von zwei verschiedenen Walzen. **C** und **D** könnten zur Not zusammengehört haben. Die rechteckigen Vertiefungen dürften von eingespreizten Querbalken (Spannhölzern) herrühren. Die Einschnitte am unteren Ende von **A** und **B** lassen sich als Bettungen für einen verbindenden Holzrahmen oder für ein umgreifendes Metallband verstehen, was auf die Einspannung der Steine in ein freistehendes Holzgestell führen könnte. Andererseits weisen die mangelhaften unteren Standflächen von **A** und **B** und vor allem die Ungleichmäßigkeiten der Rückseiten mehr auf Einmauerung hin, wie sie in der Skizze **Tf. 13** angedeutet ist. Eine Entscheidung ist einstweilen nicht möglich. Durch umgelegte Seile dienten diese Walzen für eine Aufzugs- und Versenkungsvorrichtung (*ἀναπίεσμα*). Sie wäre in Pompeji mit mindestens zwei Seilen bedient worden, wenn man nicht mehrere Maschinerien der Art annehmen will. Ihre Stelle an der Skene I in Pompeji ist natürlich nicht zu erraten. Ein ähnlicher Stein in Taormina (Abschn. 20) ist dort ebenfalls der hellenistischen Skene zuzuweisen.

Stein **E**, kreisrund; in der Mitte ein rundes Loch von 8 cm Dm., 3 cm T., jetzt ohne Metallreste, war die Drehpfanne eines Türflügels. — Eine rechteckige Platte mit ebensolchem Loch ist bei Mazois IV Tf. 34, 1, b östlich von **A** und **B** gezeichnet, jetzt verschwunden oder unter Erde.

14. Epidauros.

Tafel 42 links.

Ausgegraben von Kavvadias 1881/2. Praktika 1881, 15; 1882, 75 f.; 1883, 46 f. Tf. 1; 2 (Pläne von Dörpfeld); 1900, 94, Tf. 1; 2 (gute Ansichten); 1903, 59, Tf. 1 (Plan von Joannitis). Kavvadias, Fouilles d'Épid. (1891) I, 10, Tf. 2—3. Derselbe zusammenfassend in *Τὸ ἱερὸν τοῦ Ἀσκληπιοῦ ἐν Ἐπιδ.* (1900) 71 f. — D—R 120 fg.; Tf. 6,2; 7; 9 (Plan von Dörpfeld). Dörpfeld AM 28, 1903, 398 fg. (mit Herstellung von Leonhard nach Puchstein). Ders., Berl. Phil. Woch. 1890, 1534. Kawerau in Baumeisters Dkm. III, 1738, Tf. 65 (Herstellung K.'s). Defrasse und Lechat Epidaure (1895) 193 fg. Noack Bkst. d. A. 61 fg. Tf. 81—82. — Puchstein 1 (Herstellung); 79 fg. Fiechter 15 fg. Frickenhaus 39 fg.; 47; 51; Ab. 8. v. Gerkan 103. Bieber 24 Nr. 5. Fossum Harmony in the theatre at Ep. AJA 30 (1926) 70—75. Die veröffentlichten Pläne sind alle mehr oder minder schematisch und in Einzelheiten unvollständig, denn auch dies vielbesuchte und nächst dem athenischen meistbesprochene Theater hat noch keine steingerechte Aufnahme gefunden, ohne welche eine völlige Klärung der Baugeschichte nicht möglich ist. Wir untersuchten den Ort am 17. und 18. VI. 23.

Den Schlüssel für die Baugeschichte der Skene bilden die Rampen R und Y (Buchstabenbezeichnungen, wenn nicht anders bemerkt, nach dem Plan D—R Tf. 7; auf diesem Plan liegt Norden unten, Nordpfeil fehlt). Entscheidend ist, daß in der Ostrampe R noch heute der gewachsene Fels bis zu der erhaltenen Mauerhöhe ansteht, sodaß die Rampen zur allerersten Anlage gehört haben müssen. Denn weder ist ein zweckloses Stehenlassen

rohen Gesteins, noch ein wesentlich anderer früherer Zustand der Rampen denkbar. Dagegen sind die Parodostore sicher jünger, denn ihr Hersteller hat sich mit den Rampen in sehr unorganischer Weise abfinden müssen. Da er dem kleineren der Durchgänge bei der großen Höhe der Torwand nicht die Schmalheit der Rampe geben konnte, so läßt er, um wenigstens nach außen gute Figur zu machen, innen den südlichen Rampenrand einfach gegen die Türschwelle anlaufen. Dadurch blieb bis zum Mittelpfeiler hin ein Schwellenstück von 30 cm Breite übrig, das weder zur Rampe gehört, noch bei seiner Schmalheit als Eingang in die Parodos brauchbar war. Mit dieser scheint im Westen eine gequälte Verbindung durch den Trittstein K[1] (Fouilles Tf. 2) hergestellt. In der Ostparodos hat jedoch der jetzt nicht mehr an Ort befindliche Stein Z[1] (ebenda) anscheinend nur zufällig dort gelegen, denn er war ohne Fundament und Mauerverband. Der angebliche Auftritt zur Rampe ist also sehr zweifelhaft und bühnentechnische Schlüsse sind auf keinen Fall daraus zu ziehen (vgl. auch Puchstein 82). Wenn er überhaupt existierte, so war es eine unorganische Anflickung, die erst nach Errichtung der Tore notwendig wurde, also deren spätere Entstehung bekräftigen würde. Denn bei gleichzeitiger Entstehung von Toren und Rampen wäre es das Selbstverständliche gewesen, den Lauf der inneren Rampenmauer gegen den Mittelpfeiler zu führen, umsomehr als die Rampe sich ohnehin nach oben verbreitert. Es ist mir daher unverständlich, daß Fiechter Tor und Rampe für eine Einheit hält. Zudem läßt sich das spätere Vorschuhen des Osttores an der Außenmauer von R noch unmittelbar erkennen, denn deren unteres Ende ist nachträglich roh ausgeschnitten, um dem Torpfeiler Platz zu machen (sichtbar auf der Photogr. Prakt. 1900, Tf. 2). Bei einer jüngeren Entstehung der Rampen aber wäre das rohe Zusammenstoßen mit dem Tor erst recht unverständlich, ganz abgesehen davon, daß der in R hoch anstehende Fels diese Annahme von vornherein verbietet. An sich sind die Tore ja in dieser Größe eine durchaus nicht notwendige, recht prunkhafte Zutat, gewiß die Stiftung eines wohlhabenden Badegastes. Fiechter findet die Formen ihres Gebälks noch mit dem Innengesims der Tholos verwandt, was sich hauptsächlich auf die Schweifung des Frieses bezieht. Diese ist jedoch an den Torgesimsen schon weit stärker und die Gesamtwirkung ihrer Ornamentik ist kleinlicher (Fou. Tf. 3, 4; 5, 3. Defrasse — Lechat S. 211). Nach Weickerts Urteil (mündlich) sind „die Einzelformen der Tore späthellenistisch (2. bis 1. Jh.), in Anlehnung an klassische Vorbilder in Epidauros, sowohl wegen der Anhäufung kleinlicher Profilformen in Kapitell und Geison wie wegen der schon sehr schmächtigen und schlanken Gesamtproportionierung". Da, wie wir sehen werden, die Architektur des Proskenions ebenfalls in eine jüngere Zeit (3. bis 2. Jh.) gehört, so haben wir an Rampen, Proskenion und Pylonen drei verschiedene Zeitstufen, Ende des 4. Jhs., 3./2. Jh., 2./1. Jh.

Die Mauerschalen der Rampen bestehen an allen drei Seiten aus gleichmäßig langen gutgefügten Porosläufern von rund 50 cm Dicke, die bei R noch bis zur vierten Lage erhalten sind (Fouilles Tf. 3, 4). An den Außenmauern sind beiderseits je 2 Stützpfeiler außen und innen angelegt (Fou. Tf. 2, 3). Von gleicher Art ist das von der Ostrampe abgehende Mauerstück der östlichen Paraskenienkammer (dunkelschraffiert Fou. Tf. 2, 3, P), ferner die Mauern des „Chorsaales" X außer seiner östlichen. Dieser Saal muß einstöckig gewesen sein, da er von dem umlaufenden Gesimse des Pylon überhöht wurde; die Tür Z bei D—R Tf. 7 ist ohne Anhalt angesetzt. Nicht möglich ist die Ergänzung eines entsprechenden Saales im Osten, denn der Nordfortsatz am Rampenfuß von R ist nur ein

Stützpfeiler wie die anderen und wenig nördlich davon steht der Fels so hoch und unregelmäßig an, daß ein Mauerzug Spuren hinterlassen haben müßte. Auszuscheiden hat ferner für das griechische Theater die „zweite Rampe“ S samt den D—R 129 daran geknüpften Folgerungen. Denn wie schon Kavvadias erkannte (Hieron 87, 2), ist diese Mauer ein spätes Machwerk ohne ordentliches Fundament. Sie ist aus älteren Porosquadern mit Hinterfüllung von Kalksteinstücken zusammengesetzt und zwischen der Orthostaten- und der Läuferschicht stecken sogar Ziegelbrocken; auch hat die Strecke der Skenenmauer, gegen welche sie stößt, bis zur Rampenwand R hin gut gearbeitete Fassade (Prakt. 1900 Tf. 2). Endlich ist die schräge Fläche des mittleren Läufers auf F zufällige Abwitterung und das schräg liegende Winkelstück am unteren Ende ist modern hingelegt, sodaß ein schräger oberer Abschluß dieser Mauer überhaupt nicht bezeugt und völlig unwahrscheinlich ist. Sie ist ein römischer Anbau zu nicht mehr erkennbarem Zweck. Dagegen könnte das schon genannte, aus hartem rötlichem Kalkstein gut gearbeitete Winkelstück, das jetzt auf das untere Ende der Mauer gelangt ist, sehr wohl von der ehemaligen Abdeckung des oberen Podests der Rampe R herrühren (Br. 48 cm; Schenkellängen 0,85; 1,35 m). Somit sind von dem aufgehenden Mauerwerk des ältesten Skenengebäudes nur die Rampen nebst dem anstoßenden Mauerstück von T und die Außenmauern des Chorsaales X unverändert erhalten (richtig erkannt und schwarz getönt auf dem Plan Prakt. 1903 Tf. 1; unklarer Fou. Tf. 2, 3).

Das auf dem übrigen Grundriß des Skenengebäudes stehende Mauerwerk hat durchweg den Charakter einer Zusammenstückung aus älteren Bauteilen, was am besten als Wiederaufrichtung nach einem Einsturz etwa durch Erdbeben zu erklären ist. Denn eine Änderung im Grundriß ist nicht erkennbar, doch sollte dies durch Tiefgrabung an allen Fundamenten bestätigt werden. Nach den mehrfach zwischengeflickten Ziegelbrocken gehört der Wiederaufbau in römische Zeit. Römische Zutat jedoch sind die unfundamentierten und nachlässig gebauten Querteilungen der Nebenkammern nebst den anstoßenden Winkelstücken, die nur bei Fiechter Ab. 20 eingetragen sind, ferner die Aufstellung von Statuenbasen in den Paraskenien, bei denen es recht ärmlich zuging. Denn im Westparaskenion ist der Mittelblock eines älteren profilierten Kalksteinpostaments mit unterem Ablauf und Wulstleiste einfach auf den Kopf gestellt und nicht nur ohne Fundament, sondern auch ohne Fußplatte versetzt worden. Auf der jetzigen Rückseite sind unten die Zeilen der ausgemeißelten alten Inschrift sichtbar, auf der jetzigen Oberseite in den Ecken zwei rechteckige Dübellöcher ohne Gußkanal von der früheren Befestigung; dazwischen ist die neugemachte Mulde für die ovale Plinthe einer etwa lebensgroßen Statue. Ebenso steht im Ostparaskenion ein quadratischer Mittelblock eines älteren Postaments ganz ohne Fußplatte auf dem gewachsenen Boden (Konglomeratstein mit rötlichen Adern). Auf ihn hat Kavvadias eine in der Nähe gefundene profilierte Oberplatte mit Weihinschrift an Livia aufgelegt (Hieron 91, 1; JG IV 1394), die aber nur in der Breite paßt, hinten dagegen um 12 cm übersteht. Falls sie wirklich darauf lag, so kann diese Zusammenstoppelung doch unmöglich aus augusteischer Zeit stammen, sondern ist spät.

An der Rückwand des Bühnengebäudes glaubte Fiechter (16) die unterste Wandschicht (Läufer) noch vom alten Aufbau her in situ, doch ist sie zweifellos neu verlegt, wie u. a. ein durch die ganze Dicke gehender dreieckiger Ausbruch an der unteren Seitenfläche einer Quader zeigt (ungefähr in der Mitte, vgl. Prakt. 1900 Tf. 1). Über dieser

Schicht liegt eine Reihe breiterer Porosplatten, ehemalige Orthostaten, die jetzt quer verlegt sind, was aber nichts für ein Breiterwerden der weiteren aufgehenden Wand (Fiechter) zu besagen hat. Zwischengestopfte Ziegelbrocken lassen auch hier den Aufbau in den unteren Teilen als römisch erkennen, oberhalb scheinen die Platten z. T. erst modern so hingelegt zu sein. Dagegen sind die in der Euthynteriastufe an den Enden des Mittelsaals liegenden großen Platten aus weißem Kalkstein bei U und V offenbar am alten Ort (Br. 98,5; 93 cm; eingezeichnet Fou. Tf. 2, 3, angedeutet D—R Tf. 7). Sie treten nach außen um 5—6 cm vor das Fundament vor, ihre Oberfläche ist als Auflager gerauht, an den äußeren Ecken sind Ausschnitte von 15 cm Länge, 5—6 cm Breite, die durch die ganze Dicke gehen. Es scheinen Pfeilerbasen gewesen zu sein, doch ist Dörpfelds (125) Gedanke, die ganze Rückfront sei durch Stützen geöffnet gewesen, an sich und auch deswegen unmöglich, weil die Innenstützen des Saales unkannellierte, rohe, nicht für Sichtbarkeit bestimmte Säulen sind. Die Kalkplatten haben also vermutlich Türpfeiler getragen, worüber durch Aufdeckung des Fundaments an der Innenseite vielleicht weiteres zu ermitteln wäre, namentlich auch ob den beiden Seitentüren eine mittlere entsprach. Der Saal selbst wird in der Längsachse durch 5 Stützen geteilt, die durch die Analogien von Athen, Eretria, Segesta als alt gesichert sind. Die Achsweiten werden gegen die Mitte zu enger (3,60; 3,48; 2,61 m), woraus aber nicht mit Puchstein (85) auf eine Exostra im Obergeschoß nach Art der eretrischen geschlossen werden kann, da in Eretria und Segesta ähnliche Verschiedenheiten der Abstände in anderer Abfolge auftreten.

Die Vorderwand des Saales öffnet sich auf das Hyposkenion mit 3 Türen (Br. 1,25; 1,27; 1,33 m), welche unter sich ganz gleich sind, weshalb zu Unrecht bei D—R Tf. 7 die beiden äußeren durch Schraffur von der mittleren unterschieden sind. Die beiden äusseren liegen den von uns vermuteten Türen der Rückwand gerade gegenüber. Die westliche Hyposkeniontür ist von 2 Kalksteinpfeilern eingefaßt, die östliche hat nur einen, die westliche keinen. 5 weitere ganz gleiche Pfeilerstücke aus hartem grauem Kalk liegen lose im Skenensaal (42:48 cm; Höhen von 1,02 bis 1,62 m; an allen Seiten glatt). Welche Bedeutung sie hatten, blieb unsicher.

Ferner sind in die Hyposkenionwand verbaut große gutgearbeitete Orthostaten aus Poros von gleicher Art wie die in der Rückwand, auf deren Wichtigkeit schon Fiechter hinwies. Im ganzen sind 3 Arten vorhanden:

A. 3 Stück. Höhen noch bis 80 cm; Dicke 30 cm; Längen 1,14 m. Auf der Vorderseite gerauhter Spiegel.

B. 8 Stück, in der Rückwand des Gebäudes. Höhe 93 cm; Dicken 30,5 bis 33,5 cm, einmal 35 cm; Längen 1,18 bis 1,28 m. Oben an den kurzen Kanten sowie in der Mitte der Hinterkante je eine U-Klammer. Bei 2 Steinen ist am oberen Rand der Frontseite eine 5 cm vorspringende grade Leiste von 8 cm Höhe erhalten (**Tf. 42** l.).

C. 7 Stück, z. T. fragmentiert; 5 davon in der Hyposkenionwand, 2 lose. Höhe 72—73 cm; Dicke 32,5 bis 34 cm; Längen 1,16 bis 1,22 m, einmal 1,35 m. Keine Klammerlöcher. Unten ein Sockelprofil von 11 cm Höhe und 6 cm Vorsprung, bestehend von unten nach oben aus Plättchen, Kehle, Doppelschwung und Rundstab (**Tf. 42** l.).

Fiechter setzte die Steine nach den Versatzmarken, auf die wir leider nicht geachtet haben, sowie nach dem Charakter des Profils noch ins 4. Jh., was mir angängig scheint; U-Klammern kommen bereits im letzten Viertel des 4. Jhs. vor (D—R 132). Da nun die Dicke des Fundaments an der Hyposkenionwand 67 cm, an der Rückwand noch etwas mehr beträgt, so paßt eine Doppelreihe solcher Orthostaten vortrefflich auf dieses auf, womit

die Zugehörigkeit zu dem ursprünglichen Bau gegen Fiechters Bedenken gesichert ist. Die B-Steine gehören wegen ihrer größeren Höhe in eine untere Zone, die C-Steine in eine höhere. Da die Kopfleiste der B-Steine als Fußplatte (mit 5 cm Vorsprung) die notwendige Vervollständigung des Unterprofils der C-Steine ergibt (**Tf. 42** l.), so erscheint die Zusammengehörigkeit gesichert. Dieses Glied kann nichts anderes gewesen sein als das Gurtgesims zwischen Sockel- und Hauptgeschoß der Außenseiten. Der Fuß des Sockelgeschosses wird angesichts des einfach rechteckigen oberen Abschlusses glatt zu denken sein wie in Tyndaris (**Tf. 37**). Am Hauptgeschoß dürfte dem profilierten Fußglied ein oberes Gesims wie an den Nebenseiten des Segestaner Hauptgeschosses entsprochen haben (**Tf. 24** l.). Als Abdeckung des Obergeschosses endlich findet das von Fiechter Ab. 21 skizzierte, von uns leider nicht gesehene Stück eines ionischen Dachgeisons seine Stelle. Es hat auf der Oberseite die charakteristische Regenrille wie in Segesta (**Tf. 22 P**), und seine nicht große nntere Auflagertiefe von 48 cm entspricht der Abnahme der Wandstärke nach oben wie in Tyndaris (**Tf. 35**). Unter ihm nimmt Fiechter eine Fortsetzung in kantigem Profil an, wir werden einen Zahnschnitt zu denken haben. Damit erscheint ein dreizoniger Aufbau der Außenwände wie bei den sizilischen Theatern mit einigen Abwandlungen für Epidauros gesichert.

Endlich das Proskenion. Hinter den ionischen Halbsäulen sitzen nicht die starken rechteckigen Pfeiler wie in Priene und sonst, sondern Wandstücke von sehr geringer Dicke (20 cm) mit rechteckigen Kanten, an denen jede Spur von Falzen oder Riegellöchern für Holzpinakes fehlt (Puchstein Ab. 3, 2). Ebenso sind auf der Schwelle keine Befestigungs- oder Anpassungsspuren für Holztafeln. Daß die Stützenzwischenräume offen geblieben wären, wie v. Gerkan (103) anzunehmen scheint, ist schon deshalb nicht denkbar, weil im Mittelzwischenraum eine Tür durch Zapfenlöcher gesichert ist. Vor allem aber können Halbsäulen mit angesetzten schmalen Leisten doch keine fertigen Träger sein, sondern verlangen eine Wand. Von dieser hat in der Tat Kavvadias (Hieron 88, 3; 89, 1) bei der Ausgrabung noch Reste gefunden, dünne Porosplatten, die nach seiner Angabe die Seitenteile der Paraskenien schlossen. Danach hatten Dörpfeld selbst und andere zuerst unbefangen und richtig eine durchgehende Wand an der ganzen Front hergestellt (Fou. Tf. 3, 5. Kawerau Baum. Denkm. III Tf. 65. Defrasse-Lechat S. 209) und dies hätte nicht Theorien zuliebe wider den architektonischen Befund durch die Annahme von Holzpinakes (D—R 125) aufgegeben werden sollen. Dagegen waren in spätrömischer Zeit die Fronten der Paraskenien allerdings offen, also vielleicht auch die übrigen Zwischenräume außer den Paraskenienflanken, wobei die zusammengestoppelten Statuenaufstellungen in den Paraskenien wie Verlegenheitsfüllungen wirken. Der spätere Wegfall der Wandteile würde jedenfalls mit der von vornherein offenen Anlage der späten Vollsäulenproskenien im Piraeus (Abschn. 18) und Athen (S. 27) in Einklang sein. — Auf einen vorübergehenden Holzverschluß nach Entfernung der Wandteile deuten die runden Löcher, die in der Mitte der Paraskenienschwellen ganz hinten liegen. Mit Periakten (D—R 126) können sie schon wegen ihrer Kleinheit nichts zu tun haben. Vielleicht waren hier vor Aufstellung der Statuen einmal niedrige Holzschranken festgestiftet.

Daß das Steinproskenion nicht aus dem 4. Jh., sondern aus jüngerer Zeit stamme, wurde von Dörpfeld in dem allgemeinen Glauben an vorausgehende Holzproskenien angenommen (D—R 132), aber von Kavvadias bestritten (Hieron 90, 1). In der Tat waren die

beiden von Dörpfeld angeführten Gründe unzulänglich. Denn daß die Stylobatkante des Proskenions 12—13 cm höher liegt als der gegenüberliegende Rand der Steinumfassung der Orchestra, ist kein chronologisches Anzeichen, sondern rührt wirklich, wie Kavvadias behauptete und wie ein Nivellement sogleich hätte belehren können, von einer Senkung des Steinringes her. Er liegt in der Querachse auf beiden Seiten unverändert, und zwar 2,5 cm unterhalb der Oberfläche des Proskenionstylobats. Dagegen hat sich der hintere Scheitelpunkt um 2,8 cm, der vordere vor dem Proskenion sogar um 10,5 cm gegenüber der Querachse gesenkt. Andererseits ist der Stylobat selbst je in der Mitte seiner östlichen und westlichen Hälfte etwas aufgewölbt, vermutlich durch Erdbeben, sodaß die Fugen teilweise klaffen. An den Enden schließen sie jedoch noch messerscharf, sodaß Fiechters Tadel der Arbeit unbegründet ist. — Dörpfelds zweiter Grund war, daß aus der Breite der Seitenkammern der Skene bei der jetzigen Unstimmigkeit der Axen auf eine ursprünglich größere Breite der Paraskenien zu schließen sei, wie D—R Tf. 7 veranschaulicht ist. Aber eine kleine Schürfung, die wir vor und hinter dem Ostparaskenion bis zur Skenenfront vornahmen, ergab schon 12—13 cm unter der Erdoberfläche den Felsboden, in welchen die Lager der jetzigen Stylobatplatten eingeschnitten sind. Lagerspuren, welche die breiteren Paraskenien hätten hinterlassen müssen, fanden sich nicht. — Obwohl also Dörpfelds Begründungen nicht stichhalten, ist ein hölzerner Vorgänger des Steinproskenions nicht ausgeschlossen. Dessen Holzschwelle konnte, ja mußte an der Stelle der jetzigen auf dem Fels liegen. Es ist aber auch möglich, ja wahrscheinlich, daß die Steinschwelle überhaupt schon zur ersten Anlage gehört. Denn wir kennen jetzt in Segesta eine solche von gleicher Breite, die ein Holzrahmenlogeion trug (o. S. 130) und deren Oberfläche gerauht ist. Möglich also sogar, daß der Werkzoll in Epidauros, der auffallenderweise über die Fugen fortgeht und in den die Lager der Halbsäulen wie nachträglich eingeschnitten aussehen, ursprünglich über das Ganze fortlief und das Holzlogeion trug. Über das Verhältnis der Steinschwelle zum übrigen könnte vermutlich eine steingerechte Aufnahme, besonders des Zusammenstoßes der Paraskenien und Rampen noch Aufschluß bringen.

Entscheidend ist daß die Architekturformen des Proskenions seine Entstehung im 4. Jh. als der Erbauungszeit des Theaters ausschließen. Die Trockenheit des Kapitells mit den leblosen Zwickelblättern ist weit entfernt von der Lebendigkeit der Tholosarchitektur und am Epistyl ist in der Tänienteilung bereits ein sehr ungleicher Rhythmus, indem die oberste Zone ganz schmal ist (Fou. Tf. 3, 7. Defrasse-Lechat S. 205). Fiechter findet die Formen „in größerer Entfernung von der klassischen Gestaltung", v. Gerkan erklärt sie für „ausgesprochen hellenistisch", Weickert (mündlich) setzt sie ins 3. bis 2. Jh. Nun kann aber das ältere Logeion in seinen Grundformen in keinem Falle erheblich von dem jetzigen verschieden gewesen sein, da seine Höhe durch die Rampen, seine Frontlinie durch den Steinkreis und die Parodoi festgelegt sind[1]). Wenn also erst in hellenistischer

[1]) Fossum (AJA 30, 1926, 70fg.) sucht nachzuweisen, daß an Koilon und Skene eine Maßeinheit (unit) von 35 cm angewendet wurde, d. h. ein Fußmaß wie er dann selbst sagt, das auch an der Tholos, „aber nicht an anderen Gebäuden von Epidauros" vorkomme. Hätte, so schließt er, ein anderer Architekt am Theater einen Teil hinzugefügt oder geändert, so wäre es nicht wahrscheinlich, daß er dasselbe Maßsystem angewendet hätte. Aber das Gegenteil ist richtig. Denn ein späterer Architekt konnte bei einer „Änderung" gar nicht anders als mit der alten Maßeinheit arbeiten, da das Fundament und ein so wesentliches Maß wie die Proskenionhöhe, die gleichen blieben. Ein wichtiger Umstand wäre dagegen,

Zeit ein steinernes Logeion vor den Bau des 4. Jhs. gesetzt wird, ohne daß eine grundsätzliche Änderung der Bühnenform den Anlaß bildet, so bleibt auch von hier gesehen nur die Erklärung, daß, wie in Eretria (o. S. 88), Sikyon (Abschn. 16) u. ö. das Steinproskenion einen schadhaft gewordenen hölzernen Vorgänger zu ersetzen hatte. Nach allem kommen wir zu dem Schluß, daß die architektonischen Grundzüge des polykletischen Skenengebäudes dieselben waren wie sie der jetzige Zustand zeigt, nur daß wir vermutlich die hölzerne Logeionvorderwand nicht mit Halbsäulen, sondern als glatte Rahmenwand zu denken haben wie in Segesta.

Das Innere des Skenensaals schließt sich durch die Gestalt des einheitlichen Mittelraums mit Innenstützen unmittelbar an Athen II und Segesta an, im Gegensatz zu den nach der Tiefe abgeteilten Sälen der ausgebildeten Thyromatabühnen wie Priene II, Assos u. a. Danach scheint mir der Schluß unausweichlich, daß auch die Skenenfront jedenfalls in ihrer ersten Gestalt, in der Hauptsache dem Typus von Segesta entsprach, daß also über dem Hauptgeschoß ein zurücktretendes Obergeschoß folgte, dessen Rückwand über der Stützenreihe des Skenensaals stand. Folgerichtig ist dann über der hinteren Hälfte des Skenenraums der abschließende Theologeiongiebel anzuordnen, dessen Enden auf den inneren Mauerzügen der Paraskeniensäle T, W aufruhten. Im Obergeschoß fassen dann die vorderen Hälften dieser Seitensäle den oberen Spielplatz ein, sodaß ihre Fronten hier noch als selbständige Paraskenien frei dastehen. Diese Frontteile müssen unterhalb, an dem durchlaufenden Hauptgeschoß, eine architektonisch betonte Basis gehabt haben, wohl so, daß die entsprechenden Endstrecken der Front hier durch Wandpfeiler abgetrennt waren. Unterhalb von diesen gewissermaßen in die scaenae frons zurückgeschrumpften, nur im Obergeschoß noch freistehenden Paraskenien ist auch im Sockelgeschoß durch das Vortreten der Proskenion-Eckjoche um eine halbe Jochbreite noch die alte Idee der Paraskenieneinrahmung wenigstens dekorativ bewahrt geblieben. Denn schauspieltechnisch dürfte der kleine Vorsprung der Spielplatz-Enden kaum Bedeutung gehabt haben. Als der Idee nach letzten Rest der aufgehenden Paraskenien hatte Puchstein in seinen Herstellungen (Gr. B. Ab. 1; AM 1903, 398) als Seitenabschluß des Logeionplatzes eine vorgezogene Flankenmauer angenommen, in welcher eine Tür den Eintritt vom Rampenpodest her vermittelt und auf die er im Obergeschoß ein über die Bühne vorgezogenes Dach legt. Niemand wird sich eines unbehaglichen Gefühls bei dieser gestelzten Konstruktion erwehren können und die Annahme eines Daches bedarf kaum einer Widerlegung. Aber überhaupt erscheint eine Abgrenzung zwischen Rampe und Logeion weder architektonisch nötig noch sachlich möglich. Denn macht man sich die künstlerische Grundidee der Rampen klar, so sind sie nichts weiter als der aufwärts geführte hintere Teil der Parodoi. Für Personen, die auf ihnen, für den Zuschauer sichtbar, *ἀγρόθεν* oder *ἐκ πόλεως* kommen, wäre also ein Durchtreten durch ein wie immer geartetes Tor ohne Sinn. Diese Emporführung des Zugangs wurde aber nötig, sobald der Spielplatz von der Orchestra abgetrennt und zu dem schmalen erhöhten Streifen gemacht wurde, den das chorlose jüngere Drama forderte. Ein weiteres

wenn tatsächlich sämtliche übrigen Gebäude in Epidauros nach anderen Fußmaßen erbaut wären, wofür Fossum leider jeglichen Einzelnachweis schuldig bleibt. Denn das ergäbe eine erwünschte Bestätigung der Überlieferung von der Urheberschaft des Polyklet an beiden Bauten und außerdem einen lehrreichen Einblick in die übergeordnete Stellung des entwerfenden Architekten, der doch wohl mit einheimischen Kräften arbeiten mußte, ihnen aber eine andere Maßeinheit als die gewohnte aufzwang.

Zeugnis dieses Vorgangs ist der Steinkreis um die Orchestra, der diese wieder zu einem reinen Tanzplatz macht und von der Welt des Dramas auch optisch-symbolisch abtrennt (vgl. o. S. 96).

Epidauros erscheint somit als das früheste erhaltene Skenengebäude, an welchem gegen Ende des 4. Jhs. die neuen Formen, die den Bedürfnissen des bürgerlichen Schauspiels entsprechen, architektonisch entwickelt sind, und deren Ursprung wir allerdings in Athen suchen (Abschn. 21). Die Schönheit dieses Theaters hebt Pausanias (II 27, 5) hervor, der Ruhm eines großen Künstlers ist mit ihm verknüpft, der sich hier nicht durch Vorhandenes gehemmt und gebunden sah wie das in Athen der Fall war. Auch der Ort selbst mochte zu besonders liebevoller Ausgestaltung des neuen Typs der „Lustspielbühne" anreizen. Denn schwere Tragödie ist gewiß an diesem heiteren Kurort wenig oder gar nicht gespielt worden. Wenigstens hat uns der Zufall der Erhaltung nur von der leichten Muse Zeugnisse bewahrt, so die Ehrung eines sonst unbekannten Komödiendichters Diomedes und den Namen eines vertragsbrüchigen Komöden Dionysios, der in Strafe genommen werden mußte. (Fou. 65 Nr. 194; 77 Nr. 239 = JG IV 1508 C, 6; 1146).

15. Delos.

Ältere Literatur Bull. corr. hell. 20, 1896, 256 Anm. 1. — Aufdeckung der Orchestra 1882 durch S. Reinach B. c. h. 5, 1881, 309; 13. 1889, 369. Die Ausgrabungen von 1892/93 veröffentlicht von J. Chamonard B. c. h. 20, 1896, 256 f., 390 f., Tf. 19—23; dazu Dörpfeld ebda. 563 f. Weitere Aufdeckung des Koilon 1912 durch R. Vallois Nouvelles Archives des missions scientifiques 22, 1921, 213 bis 217; daselbst eine Rekonstruktion der Skene, wiederholt bei Navarre Le théatre grec (1925) 73 Fg. 17. Dazu Vallois Rev. ét. anc. 28, 1926, 171—179. — Vgl. D—R 144 f. Puchstein 53 f. Fiechter 23. Frickenhaus 36 f., 49 f. Bieber 28 f. v. Gerkan 97 f. Flickinger 107 f. — Die auf das Theater bezüglichen Bauabrechnungen der Hieropoioi zusammengestellt von Homolle B. c. h. 18, 1894, 162 f. Berichtigte Lesungen der Inschriften JG XI 2 (Dürrbach); 4 (Roussel). Das fasc. XI 3 (bei Bieber zitiert) ist nicht erschienen, statt dessen Dürrbach, Inscriptions de Délos, comptes des Hiéropes Nr. 290—371 (Paris Acad. des Inscr. 1926), die Jahre 250—201 umfassend. Vgl. Dürrbach Choix d'inscr. de Délos (Paris 1921) I 110/1. Glotz Rev. ét. gr. 32, 1919, 240 f.

Wir konnten 1923 das Theater nicht besuchen und müssen uns v. Gerkans Urteil anschließen, daß die ungenügenden Veröffentlichungen zu einem genaueren Urteil über Bauliches nicht ausreichen. Jedoch ist aus den Bauabrechnungen trotz ihrer Lückenhaftigkeit mehr als bisher zu gewinnen, wenn man die Fachausdrücke nicht bloß an sich, sondern im zeitlichen Zusammenhang der Zahlungen untersucht. Es ergeben sich mehrere Bauphasen, innerhalb deren der Sinn der technischen Bezeichnungen jeweils klar wird.

I. Um 300 v. C. Erste Holzskene mit Proskenion.

JG XI 2

Nr. 142, Z. 27 (Um 300 v. C.) · . . τὴν εἰσο[δον τὴ]ν τοῦ θεάτρου ἐδώκαμεν · ΔΔΔΔ ·
. . . [für] den Eingang in das Theater gaben wir aus 40 Dr.

43 τὰ περὶ τὴν σκηνὴν . . . ξύλα ἐξέλαβεν Καϊκος δραχμῶν · ΠΡΗ . . .
Die Hölzer für die Skene [zu liefern] übernahm Kaïkos für 551 Dr. (oder einige mehr).

45 τὸν πίνακα τὸν εἰ[σ . . .
Den Pinax für . . .

48 · . . χαλκῶν πρὸς τοὺς πίνακας · IIII ·
. . . an Erzbedarf für die Pinakes, 4 Obolen.

153, 14 (Um 300 v. C.) τοῖς τὴν σκηνὴν ἐργολαβήσασι καὶ τὸ προσκήνιον HHHHΔ ·
Denen, die die Skene und das Proskenion zu machen übernommen, 410 Dr.

II. a. 282—279. Erneuerungen an der Holzskene.

Ἡρακλείδῃ εἰς τὸ προσκήνιον γράψαντι πίνακας δύο μισθὸς δραχμαὶ HH ·	Dem Herakleides für Bemalen von 2 Pinakes für das Proskenion Arbeitslohn 200 Dr.	158 A, 67 (a. 282)
Ἀντιδότῳ τοῦ προσκηνίου γράψαντι πίνακας δύο (68) *μισθὸς δραχμαὶ* HH ·	Dem Antidotos für Bemalen von 2 Pinakes des Proskenions Arbeitslohn 200 Dr.	67
Θεοδήμῳ πίνακα εἰς τὸ προσκήνιον ποιήσαντι μισθὸς δραχμαὶ ΔΔΔ · *εἰς τοῦτον κατε[χρησάμεθα ξύλον]* (69) *ἐλάτινον τῶν ὑπαρχόντων* ·	Dem Theodemos für Herstellen eines Pinax für das Proskenion Arbeitslohn 30 Dr. Hierfür verwendeten wir Fichtenholz von dem vorhandenen.	68
- - πίττης μετρηταὶ τρεῖς - -. ἀπὸ τούτων ἠλείψαμεν - - - - - (78) *καὶ ὅσα ἔδει τῆς σκηνῆς τῆς ἐν τῷ θεάτρῳ* ·	- Teer drei Maaß - - - - . Damit ließen wir streichen - - - - - und was an der Skene im Theater nötig war.	77
τοὺς πίνακας εἰς τὸ θέατρον ἀνενέγκασι · Η‖ ·	Die Pinakes ins Theater hinaufzubringen 8 Dr.	159, 30 (a. 281)
. . . χαλκίον εἰς τὴν σκηνὴν μνᾶς · Η·	. . . Erzbedarf (Nägel, Klammern?) für die Skene eine Mine, 2 Dr.	31
HΡΔΔΡ · *ἃς ἐξέτεισε Ἀρίγνωτος Ἀντιπάτρου ὑπὲρ τῆς ἐγγύης ἧς ἠγγύητο Δίαιτον Ἀπολλοδώρου* (42) *τῆς τοῦ θεάτρου περιοικοδομίας τὸ καθ' αὑτὸν μέρος* ·	175 Dr., welche Arignotos S. d. Antipater entrichtete für die Bürgschaft, die er für Diaitos S. d. Apollodoros übernommen für die Umbauung des Theaters gemäß seinem Anteil.	161 A, 41 (a. 279)
τ]ορνίσκον εἰς τὸ θέατρον ἐργασαμένῳ Ἀντιγόνῳ Καΐκου παρέχοντι αὐτῷ πάντα εἰς τὸ ἔργον πλὴν ξύλων μισθὸς δραχμαὶ . ΔΔ . (Homolle B. c. h. 18, 162: ΡΔΔ).	Für einen Drehkrahn ins Theater dem Antigonos Kaïkos' Sohn, der selbst alles zum Werke nötige geliefert außer dem Holz, Arbeitslohn 70 Dr. (so Homolles Lesung; mindestens 30 Dr.).	65
τοῦ θεάτρου τὴν ὀρχήστραν (82) *καὶ τοὺς θάκους ἀνακαθάρασι καὶ τὸν χοῦν ἐξενέγκασι μισθωτοῖς ἀρχιτέκτονος ἐγδόντος μισθὸς* · ΡΗΗ.	Für Versäuberung der Orchestra und der Sitze des Theaters und für die Abfuhr des Schutts den Taglöhnern vom Architekten ausbezahlt Arbeitslohn 7 Dr.	81
τῆς σκηνῆς τὸ τέγος καταλείψαντι Ἕρμωνι · ΔΗΗ ·	Dem Hermon für Anstreichen des Daches der Skene 12 Dr.	115
ἄλλην δοκὸν ἐνδεκάπηχυν εἰς τὸ λο[γ]εῖον τῆς σκηνῆς.	Weiter einen Balken von 11 Ellen (5,5 m) für das Logeion der Skene (aus dem Vorrat).	161 D, 125
εἰς τὸ θέατρον τῷ τόρνῳ ξύλον παρὰ Λυσίου · Η·	Ins Theater für den Drehkrahn ein Holz von Lysias, 2 Dr.	162 A, 53 (a. 278)

III. a. 275—4. Holzsitze und Ausbesserungen.

. . . τῆς ἐργολαβίας τοῦ θεάτρου τῶν θάκων τὴν δευτέραν δόσιν · ΧΡ . .	Für die Arbeit an den Sitzen des Theaters die zweite Rate, (etwas über) 1500 Dr.	163 A, 25 (a. 275)
καὶ δόσιν τὴν πρώτην εἰς τὰ ὑπόλοιπα ἔργα τοῦ θεάτρου . . .	Und die erste Rate für die übrigen Arbeiten am Theater . . .	26

199 A, 37 (a. 274) *Ἡρακλείδει τῷ τὰς θύρας τῆς σκηνῆς χρίσ-[αν]τι . . .* — Dem Herakleides für Ölen der Türen der Skene . . .

IV. a. 274. Neue Holzskene mit Verwendung alter Teile.

199 A, 39 (a. 274) *. . . ἐπὶ τὸ θέατρον λίθους τῶν ἐκ Τήνου δύο . . .* — . . für das Theater zwei Steine von denen aus Tenos . . .

51 *εἰς] τὸ θέατρον ἀπὸ τοῦ Νεωκορίου τοὺς λίθους οὓς ἠργάσατο Βάκχιος εἰς τὰ παρασκήνια . . .* — . . in das Theater vom Neokorion die Steine, die Bakchios bearbeitete für die Paraskenien . . .

52 *. . σ]υστήσαντι τὸ παρασκήνιον [ἡμερῶν] δέκα μισθὸς . ΔF .* — Für Zusammensetzen des Paraskenions 10 Tage Arbeitslohn 15 Dr.

57 *Καὶ τάδε ἄλλα ὠνήθη ψηφισαμένου [τοῦ δήμου ξ]ύλα παρὰ . . .]ου, Φίλτου, Ἀ[νδ]ρομένους εἰς τ[ὰς]* (58) *σκηνὰς καὶ τὴν παλαίστραν ἑκκαιδ[εκαπήχη] μὲν ἕνδεκα ἀνὰ δραχμὰς ἕκαστον τὸ ξύλον . FΔΔ .* — Weiter wurden gekauft auf Volksbeschluß: Hölzer von . . . os, Philtos, Andromenes für die Skenai und die Palästra 16 Ellen lange 11 Stück, jeder Balken zu 70 Dr. [770 Dr.].

58 *. . .] τριάκοντα πήχεων [κατεχρήσ]θη* (59) *εἰς τὰς σκηνάς.* — [Balken von] 30 Ellen Länge wurden [gebraucht] für die Skenai.

63 *. . .]αντι ξύ[λα] ταῖς σκηναῖς καὶ τοῖς παρασκηνίοις . . .* — . . . geliefert] Balken für die Skenai und die Paraskenien . . .

64 *εἰς [π]ερόνας ταῖς σκηναῖς . . .* — Für Klammern für die Skenai . . . [vermutlich Erz]

89 *Ἀριστογείτῳ τῷ Κορινθίῳ ἐγλαβόντι τὴν πρισμὴν τῶν ξύλων τῶν εἰς τὰς σκηνὰς - - - ἀπε[λογισά]μεθα - - πή[χεις] χιλίους ἑκατὸν δέκα.* — Mit dem Korinther Aristogeitos, der das Sägen der Balken für die Skenai übernommen, . . . rechneten wir ab über 1110 Ellen.

91 *Κτήσωνι τῷ τοὺς ἧλους ἐγλαβό[ντι εἰς τὰς σκ]ηνὰς καὶ τὰ παρασκήνια ποιῆσαι τὴ[μ]* (92) *μνᾶν HH, ἀπεσστησάμεθα κατὰ τὴν συγγραφὴν μνᾶς τριάκοντα ἑπτὰ - - -* — Von Kteson, der die Nägel für die Skenai und die Paraskenien zu machen übernommen, die Mine für 2 Drachmen, ließen wir uns zuwiegen 37 Minen (74 Dr.).

92 *καὶ Δεξίῳ ἐγλαβόντι κατὰ τὴν αὐτὴν συγγραφὴν ποιῆσαι ἧλους εἰς τὰ παρασκήνια* (93) *τὴμ μνᾶν δραχμῶν . HH . ἀπεστησάμεθα - - μνᾶς ὀκτώ.* — Und von Dexios, der nach demselben Vertrag Nägel für die Paraskenien zu machen übernommen, die Mine für 2 Drachmen, ließen wir uns zuwiegen 8 Minen (16 Dr.)

93 *Θεοδήμῳ τῷ ἐγλαβόντι ἐργάσασθαι τὴν [σκηνὴ]ν τὴν μέσην καὶ τὰ παρασκήνια τὰ κάτω δραχμῶν* (94) HHHHFΔΔΔΔFHHFF. *συντελέσαντι τὸ ἔργον κατὰ τὴν συγγραφὴν ἀπέδομεν τὸ γινόμενον κ.τ.λ.* — Dem Theodemos, der die Skene in der Mitte und die unteren Paraskenien herzustellen übernommen für 499 Drachmen, zahlten wir nach Ausführung der Arbeit vertragsgemäß die angefallene Summe usw.

94 *Ἐπικράτῃ τῷ ἐγλαβόντι τὰς σκηνὰς τὰς παλαιὰς ξῦσαι καὶ* (95) *ἐπισκευάσαι καὶ τὰς ἐπάνω σκηνὰς καινὰς ποιῆσαι δύο καὶ τὰ παρασκήνια τὰ ἄνω καινὰ ποιὴσαι δύο καὶ τοῖς παλαιοῖς πίναξι τῶμ παρασκηνίων* — Dem Epikrates, der übernommen hatte die alten Skenai abzuschaben und wiederherzustellen und zwei obere Skenai neu zu machen und zwei obere Paraskenia neu zu machen und den alten Pinakes der Paraskenien rings

κύκλῳ περιφ[ρά]ξαι καὶ τὰ ἔξωστρα καὶ τὴν κλίμακα καὶ τοὺς βωμοὺς (96) ἐπισκευάσαι · ΓΔΔΔΓΗΗ · - - ἀπέδομεν τὸ γινόμενον κ.τ.λ.	einen Rahmen zu geben und die Exostra und die Treppe und die Altäre wiederherzustellen für 537 Dr. zahlten wir die ausbedungene Summe usw.	(a. 274)
Γονεῖ καὶ Ἀσκληπιάδῃ (97) τοῖς ἐγλαβοῦσι γράψαι τὰς σκηνὰς καὶ τὰ παρασκήνια τά τε ἐπάνω καὶ τὰ ὑποκάτω δραχμῶν ΧΧΓ · τούτοις ἔδομεν (folgt Zahlung in drei Raten).	Dem Goneus und Asklepiades, die übernommen hatten die Skenai und die oberen und die unteren Paraskenien zu malen für 2500 Dr. zahlten wir usw.	96
τῷ ἐγλαβόντι ποιῆσαι τὸ παρασκήνιον τὸ ἐν τῷ θεάτρῳ δραχμῶν · ΗΗΗΓΔΔΔΔ · ἔδομεν (folgt Zahlungsart).[1]	Dem Unternehmer, der das Paraskenion im Theater für 390 Dr. zu machen übernommen, zahlten wir - -.[1]	99
Ἀρχέλαι τῷ ἐγλαβόντι ἀπαγαγεῖν τὴν γῆν ἐκ Πανόρμου τῆς Μυ[κόνου δραχμ]ῶν · ΗΓΓΗΗ · (102) καὶ καταχρίσαντι τὸ τεῖχος τῆς σκηνῆς κατὰ τὴν συγγραφήν, ἀπέδομεν τὸ γινόμενον κ.τ.λ.	Dem Archelas, der übernommen hatte die Erde von Panormos auf Mykonos heranzuführen für 157 Dr. und der [damit] die Wände der Skene vertragsgemäß tünchte, zahlten wir das Angefallene usw.	101[2]

V. a. 269—250. Steinsitze und steinerne Skene.

τὴν σκηνὴν τὴν ἐν τῷ θεάτρῳ ἀνακαθάρασι · ΗΙ ·	Die Skene im Theater zu reinigen 1 Dr. 1 Ob.	203 A, 38 (a. 269)
παρὰ Τέλλωνος στρωτῆρες δύο ὥστε κλίμακες εἰς τὸ θέατρον : ΗΗΗΗ : Θεοδήμῳ κλιμακτῆρας παρασχόντι καὶ κατασκευάσαντι : ΗΗΗΗ ΙΙΙ :	Von Tellon zwei Balken (Holme) für die Leiter ins Theater 4 Dr. Dem Theodemos für Liefern und Zurichten der Leitersprossen 4 Dr. 3 Ob.	43
Καὶ τάδε ἀνήλωται κατὰ ψήφισμα· τοῖς ἐπιμεληταῖς τοῦ θεάτρου Τιμησιδήμῳ, Εὐδήμῳ, Ἀνδρομένει ἐφόδιον εἰς Πάρον : ΓΔ ·	Und folgendes wurde auf Volksbeschluß ausgegeben: den Epimeleten des Theaters Timesidemos, Eudemos, Andromenes Reisegeld nach Paros 60 Dr.	71
Διονυσίῳ ἐγλαβόντι τὴν ὀρχήστραν τοῦ θεάτρου καταχρῖσαι - - (48½ Dr. in 3 Raten).	Dem Dionysios, der übernommen die Orchestra des Theaters zu übertünchen - - (48½ Dr.).	79
Ἀντίκῳ τῆς διόδου τῆς ἐν τῷ θεάτρῳ τὴν πρώτην δόσιν ἔδομεν κατὰ τὴν συγγραφὴν κ.τ.λ. (in 3 Raten 1189 Dr.).	Dem Antikos zahlten wir für die Diodos im Theater die erste Rate usw. Insgesamt 1189 Dr.	82
Ἀντίκῳ Καΐκου ἐγλαβόντι ἀνακαθᾶραι τον τόπον τῇ διόδῳ τῇ ἐν τῷ θεάτρῳ πάντα (86) κύκλῳ ἔδομεν κ.τ.λ. (in 2 Raten 190 Dr.).	Dem Antikos Kaïkos' Sohn zahlten wir den Platz für die Diodos im Theater ganz ringsum zu versäubern - - insgesamt 190 Dr.	85
Ἀριστοκλεῖ καὶ Καλλιγένει τῆς λιθείας τῆς εἰς τὸ παρασκήνιον ἐκ ποδῶν πεντακοσίων ἔδομεν - - (2 Raten). (91) ἀπαγαγοῦσι δὲ τοὺς	Dem Aristokles und Kalligenes für Steinlieferung zu dem Paraskenion zahlten wir für 500 Fuß - - 1166½ + 933½ Drachmen.	88

[1]) Die erste und zweite Rate erhielt der (nicht genannte) Unternehmer. Da er aber die Arbeit unfertig im Stich ließ, erhielt der Bürge, der sie zu Ende führte, das Epidekaton.

[2]) In Z. 100 steht nach richtiger Lesung τὸ ἐπιστύ[λιον τοῦ Βακ?]χίου, keinesfalls λο]γείου.

(a. 269) *ὑπολοίπους τῶν λίθων ἀπέδομεν - - τὸ ἐπιδέκατον - -* (insgesamt 2333 1/3 Dr.).

(91) Nachdem sie aber den Rest der Steine geliefert, zahlten wir das Epidekaton mit 233 1/3 Dr. (Gesamtsumme 2333 1/3 Dr.).

95 *Φιλανδρίδει Παρίῳ τῆς λιθείας τῆς εἰς τὰς κρηπίδας τὰς ἐν τῷ θεάτρῳ* (96) *ἐγλαβόντι πόδας χιλίους ἔδομεν - -* (1. Rate 3500 Dr.).

Dem Parier Philandrides, der an Steinwerk für die Stützmauern am Theater 1000 Fuß übernommen, zahlten wir - - die erste Rate mit 3500 Dr.

203 B, 10 *λίθων τῶν εἰς τὸ θέατρον . .* (11) *. . ἀπαγαγόντι πόδας θεατρικ]οὺς τετταράκοντα δύο ἔδομεν ναῦλον τοῦ ποδὸς* : [Ⱶ IIIII] : *τὸ πᾶν* : ΡΔΔΡⱵⱵ.

Von den Steinen für das Theater zahlten wir dem . . . . für Anfuhr von 42 laufenden Theaterfuß an Seefracht, den Fuß zu 1 Dr. 5 Ob., im ganzen 77 Dr.

12 *. . .] δύο ἔδομεν ναῦλον τοῦ ποδὸς* : Ⱶ IIIII : *τὸ πᾶν* : ΔΔΔΔII :

. . . für 22 Fuß] zahlten wir an Seefracht, den Fuß zu 1 Dr. 5 Ob., insgesamt 42 Dr.

13 *. . . ἀπαγαγ]όντι πόδας θεατρικοὺς πεντήκοντα ὀκτὼ ἔδομεν ναῦλον - - τὸ πᾶν* [HⱵHI .

. . . dem . . für Anfuhr von 58 Theaterfuß zahlten wir an Seefracht - - insgesamt 106 Dr. 2 Obolen.

14 *. . . ἀνακομίσαντι εἰς τὸ θέατρον λίθους*: ΡΔΔIII : *τὸν λίθον ἕκαστον* : IIIC : *τὸ* (15) *[πᾶν* : ΔΔΔΔⱵⱵIIIC :

. . . für Heraufbringen ins Theater von 73 Steinen, den Stein zu 3 1/2 Obolen, insgesamt 42 Dr. 3 1/2 Ob.

204, 51 (a. 268) *. . λίθους κομίσαντι εἰς τὸ θέατρον*ΔΔΔΔΓII, *τοῦ λίθου ἑκάστου . . .*

. . für Anfuhr von 47 Steinen in das Theater, für jeden Stein . . .

56 *. . . καὶ Μένωνι τοὺς διάρρους τοὺς ἐν τῷ θεάτρῳ . . .*

. . . und dem Menon, der die Durchflüsse im Theater . . [herstellte? reinigte? (vgl. 287 A, 50).

59 *τὴν σκηνὴ[ν τὴν ἐν τῷ θεάτρῳ ἀλείψαντι . . .*

Die Skene [im Theater angestrichen . . (so zu vermuten, da die zwei Posten vorher Anstrich).

205 B, a, 28 (a. 267) *. . . τῶν ἐπιμελητῶν το]ῦ θεάτρου Τιμησιδήμου, Εὐδήμου, Ἀνδρομὲ . . .*

. . . der Theaterepimeleten Timesidemos, Eudemos, Andromenes . . . (vgl. a. 269; oben Nr. 203 A, 71).

B, b, 11 *. . . ἀ]γαγόντι ἐκ Πάρου ναῦ[λον . . .*

. . . für Anfuhr aus Paros an Seefracht . . .

287 A, 46 (a. 250) *τὸ θέατρον ἀνακαθάρασιν* ⱵIII . - - *κλεὶς καὶ χελώνιον - -* (47) *- - ἐπὶ τὴν σκηνὴν* ⱵⱵIII .

Für Reinigen des Theaters 8 Dr. - - Schloß und Türknopf - (47) - an die Skene 2 Dr. 3 Ob.

50 *Παρμένοντι ἀνακαθάραντι τὴν ἐξαγωγίδα τὴν ἐν τῷ θεάτρῳ* ⱵⱵ.

Dem Parmenon für Reinigen des Abzugskanals im Theater 2 Dr.

79 *Ὠφελίωνι τοὺς κρουνοὺς διακαθάραντι τοὺς ἐν τῇ σκηνῇ* Ⱶ.

Dem Ophelion für gründliches Reinigen der Laufbrunnen an der Skene 1 Dr.

80 *Νεογένει ἐπιγράψαντι ἐπὶ τὸ προσκήνιον* Γ. (vgl. u. 1070)

Dem Neogenes für die Inschrift am Proskenion 5 Dr.

92 *τῆς λιθείας τῆς εἰς τὸ θέατρον ἐξέδομεν πόδας διακοσίους, τὸμ πόδα δραχμῶν* ΓⱵⱵ.

Von dem Steinwerk für das Theater vergaben wir 200 Fuß, den Fuß zu 7 Dr. Die Arbeit

ἠργώνησε Σώπατρος καὶ ἔλαβε δραχμὰς ΧΗΗΗΗ *κελευόντων* (93) *ἐπιμελητῶν καὶ ἀρχιτέκτονος, ἀπαγαγὼν τοὺς λίθους καὶ ἀπομετρήσας.*	übernahm Sopatros und erhielt 1400 Dr. auf Anweisung des Architekten und der Epimeleten, nachdem er die Steine angefahren und vorgemessen.	(a. 250)
τῆς ἐργασίας τοῦ ἐπιθεάτρου ἐξέδομεν πόδας (95) *διακοσίους, τὸμ πόδα δραχμῶν* ΗΗΗΗΙΙΙΙCΤ · *ἠργώνησεν Εὐκλείδης, καὶ ἀπομετρήσας πόδας ἑκατὸν ἐνενήκοντα ὀκτὼ παλαιστὰς τρεῖς ἔλαβε δραχμᾶς* ΡΗΗΗΗΡΔΔΔΓΙΙΤ *κελεύοντος κ.τ.λ.*	Von der Arbeit am Epitheatron vergaben wir 200 Fuß, den Fuß zu 4 Dr. $5^3/_4$ Obolen. Die Arbeit übernahm Eukleides, und nachdem er 198 Fuß 3 Zoll vorgemessen, erhielt er 985 Dr. $2^1/_4$ Ob. auf Anweisung usw.	94
Εὐκλείδῃ ἐργολαβήσαντι τὸν ὀρθοστάτην καὶ τὸν καταληπτῆρα θεῖναι καὶ ἐργάσασθαι ἐν τῷ ἐπιθεάτρῳ ΔΔΔΔΓΗΗ.	Dem Eukleides, der übernommen die Brüstung und die Decksteine im Epitheatron zu versetzen und zu bearbeiten 47 Dr.	120
Δ]ήλιοι τὸ θέ[ατρον καὶ . . . καὶ τὸ προσκήνιο?]ν κατεσκεύασαν . . .[1]	Die Delier haben das The[atron und . . . und das Proskenion?] fertig hergestellt . . .	JG XI 4, 1070 (a. 250)

VI. a. 250—246. Fertigstellung der Steinsitze und der Ringmauer

Μειδίᾳ τῶν θά[κων τῶν ἐν τῷ θεάτρῳ - -	Dem Meidias für die Sitze [im Theater - -	Dürrbach J.d.D. 291a, 14 (a. 247?).
Σωπόλει τῆς λιθείας [τῆς ἐν τῷ θεάτρῳ? - -	Dem Sopolis für Steinwerk [in dem Theater? - -	16
Γλαυκίᾳ τῶν θάκων τῶν ἐν τῷ θεάτρῳ - -.	Dem Glaukias für die Sitze im Theater - -	17
- συντελέσαντι πόδας τῶν θεατρικῶν διακοσ[ίους - -	- für Vollendung von 200 Fuß Theater[sitzstufen - -	30
- ebenso -	- ebenso -	31
- ἐν τῷ θ[εάτρῳ? -	- im Th[eater -	291c, 16
- τ]ῶν θάκων τῶν ἐν τῷ θεάτρῳ -	- für Sitze im Theater -	291d, 13
Βίωνι ἐργολαβήσαντι τὴν εἴσ[οδον τοῦ (177) *θεάτρου ἐργάσα]σθαι* ΡΗΗΔΓΙΙΙΙ *ἔδομεν τὴν πρώτην δόσιν κ. τ. λ.*	Dem Bion, der den Eingang des Theaters zu machen übernommen für 719 Dr., gaben wir usw. (die Summe in drei Raten).	Dürrbach J. d. D 290, 176 (a. 246).
καὶ Μάχωνι γόμφους χαλκοῦς ποιήσαντι εἰς τὰ ἐπιστύλια ΗΗΗΗ.	Und dem Machon der die ehernen Nägel in die Epistylien [des Proskenion?] machte 4 Dr.	178
Κ[τησισθένει (?) ἐργολαβήσαντ]ι τοῦ θεάτρου ἐπανελέσθαι κερκίδας δύο τὰς παρὰ τὴν εἴσοδον δραχμῶν ΡΔ *ἔδομεν κ. τ. λ.*	Dem [Ktesisthenes, der übernommen hatte] die zwei Pfeiler an dem Eingang des Theaters wiederaufzurichten für 60 Dr. gaben wir usw. (in zwei Raten).	179
Κτησισθένει ἐργολαβήσαντι τῆς λιθεία[ς ἐπὶ τὴν (181) *περίοδον τοῦ θ]εάτρου πόδας ἑκατόν,*	Dem Ktesisthenes, der 100 Fuß Steinlieferung für die Mauerkrone des Theaters übernommen,	180

[1]) Auf zwei Bruchstücken des dorischen Proskenionepistyls; vgl. oben 287 A, 80. Von Vallois Nouv. arch. miss. scientif. 22, 1921, 214 ist ein drittes Stück mit *εθ* oder *εο* hinzugefunden worden: *ἀν]έθ[εσαν* oder *θ]εο[λογεῖον?*

(a. 246) *τὸμ πόδα* Π, *ἔδομεν κ.τ.λ.* (250+250 Dr.).

den Fuß zu 5 Dr., gaben wir usw. (500 Dr. in zwei Raten).

182 *καὶ Γλαυκίᾳ τῆς λιθε[ίας ἐγ-* (183) *λαβόντι πόδας* H, *τὸμ πόδα δραχμῶν* Π, *ἔδομεν κ. τ. λ.* (250+250 Dr.).

Und dem Glaukias, der 100 Fuß Steinlieferung übernommen, den Fuß zu 5 Dr., gaben wir usw. (500 Dr. in zwei Raten).

184 *Κτησισθένει ἐγλαβόντι τῆς περιόδου τ[οῦ θεά-* (185) *τρου τὴν λιθεία?* (vgl. Dürrbach S. 161.)*]ν, τὸμ πόδα* ΓΓΙΙΙ, *ἔδομεν τὴν πρώτην δόσιν ἐκ ποδῶν* HH *τριάκοντα κ.τ.λ.* (402½+269⅓ Dr.).

Dem Ktesisthenes, der für die Mauerkrone [des Theathers Steinwerk] übernommen, den Fuß zu 3½ Dr., gaben wir die erste Rate für 230 Fuß (mit 402 Dr. 3 Ob., die zweite mit 269 Dr. 2 Ob.).

186 *Μάχωνι γόμφους χαλκοῦς ποιήσαντι εἰς τοὺς θάκους* Π.

Dem Machon, der eherne Stifte in die Sitze gemacht 5 Dr.

186 *συντελέσαντι* (Ktesisthenes) *δὲ τὸ ἔργον, ἀπο-μετρησαμένου το[ῦ ἀρ-* (187) *χιτέκτονος, ἀπέ-δομ]εν τὸ λοιπὸν* HΔΔΔΓΓΙ.

Nach Beendigung der Arbeit nachdem der Architekt nachgemessen gaben wir (dem Ktesisthenes, Z. 184) den Rest mit 133 Dr. 1 Ob.

187 *καὶ τῶν ἐπιγενομένων ποδῶν εἴκοσι ὀκτῶ - - [- - ἀπέδομεν δ]ραχμάς* ΡΔΔΔΔΓΓΙ· *κεφαλὴ* ΡΗΗΗΗΡΓΓΓ.

Und für die noch hinzugekommenen 28 Fuß - - zahlten wir 98 Dr. — Gesamtaufwand (für 458 Fuß) 908 Dr. (einschließlich der 5 Dr. für Stifte).

188 *Ἰσοδίκῳ καὶ Πανταγόρᾳ ἐργολαβήσασιν τὴν περιοικοδομίαν τοῦ θεάτρο[υ* - (189) - *-]υν καὶ τὴν ὀργυὰν* ΔΓΓΙΙΙΙ *ἔδομεν τὴν πρώτην δόσιν ὀργυῶν (τριάκοντα)* - (380 Dr.); - - *ὀρ[γυὰς* (190) *εἴκοσι τέτταρας]* - (304 Dr.); - (191) *ὀρ-γυῶν ἕ]ξ* - (76 Dr.).

Dem Isodikos und Pantagoras, die den Zinnenkranz des Theaters übernommen, - - (?) und den Klafter zu 12 Dr. 4 Ob., gaben wir die erste Rate für 30 Klafter mit 380 Dr.; die zweite für 24 Klafter mit 304 Dr.; die Restzahlung für 6 Klafter mit 76 Dr.

191 *καὶ τῶν προσγενομένων ὀργυῶν εἴκοσι - - - ἀπέδομεν* - (253 Dr. 2 Ob.). *κεφαλὴ* ΧΔΓΓΙΙ.

Und für die noch hinzugekommenen 20 Klafter - - gaben wir 253 Dr. 2 Ob. — Gesamtaufwand (für 80 Klafter) 1013 Dr. 2 Ob.

VII. a. 180. Wiederherstellung von Pinakes.

Bch 18, 165, nr. 11 (a. 180) *[ξύλον . . . κατεχρήσθη εἰς] τὴν κατασκευὴν τῶν πινάκων ἐπὶ τὸ λογεῖον, ἀφ' ὧν - - -*

[Holz wurde gebraucht für] die Zurichtung der Pinakes fürs Logeion, von denen . . . [schadhaft waren?].

I. Um 300 v. C. Holzskene mit Proskenion.

Von den zwei ältesten nicht unmittelbar datierten Abrechnungen setzt Dürrbach die nr. 142 in die letzten 15 Jahre des 4. Jhs. Für nr. 153 gab Homolle zuerst einen Spielraum von 297—279 (Archives de l' intendance sacrée à Délos [1887] 119, nr. XII) und setzte sie später gegen 290 (B. c. h. 18, 162, 1). Nun findet sich aber die Mehrzahl der identifizierbaren Namen aus nr. 153 in den Rechnungen zwischen 302 und 297 wieder (vgl. JG XI 2, pg. 35: Nikon a. 301; Xenokrates a. 297; Hypselos a. 302; Autokrates [Z. 15] als Buleut a. 297, vgl. Archives 119, nr. XII), sodaß nr. 153 sehr gut um 300 fallen und unmittelbar auf nr. 142 folgen kann. Dies wird durch die auf das Theater bezüglichen Angaben dringend nahegelegt. In nr. 142 wird zuerst der Eingang in das Theater durch

Erd- oder Felsarbeiten hergerichtet, sodann werden die Holzlieferungen für die Skene für 551 Dr. und gesondert die Pinakes nebst Erzzubehör vergeben und bezahlt. In nr. 153 erhalten die Bauunternehmer „für die Skene und das Proskenion" 410 Dr. Daß man aber die zugerichteten Holzteile und Pinakes längere Zeit unbenutzt hätte liegen lassen, ist nicht anzunehmen, vielmehr die Ausführung im folgenden Jahre das wahrscheinlichste. Um 300 ist also eine hölzerne Skene mit Proskenion errichtet worden, an dem nur mit Erdstufen (vgl. u.) hergerichteten Abhang, zu dem ein bequemer Zugang gemacht wird. v. Gerkans Annahme (98), daß um diese Zeit bereits ein massiver Bau bestanden habe, ist unbegründet und wird durch den Wortlaut der Z. 14 *τὴν σκηνήν* usw. widerlegt, der nicht „eine Arbeit an der Skene und dem Proskenion" bedeuten kann. Auch ist die Summe von 411 Dr. keineswegs zu gering, da es sich nur um das Aufschlagen der im Jahre vorher vermutlich zugerichtet gelieferten Holzteile handelt; sie entspricht, wenn man gemäß nr. 199 A, 52 einen Taglohn von $1^1/_2$ Dr. zugrundelegt[1]), einer Leistung von $273^1/_2$ Arbeitstagen. Gewiß war diese erste Skene in der Ausführung auch bescheidener als die a. 274 neuhergestellte (vgl. u. S. 182).

II. a. 282—279. Erneuerungen an der Holzskene.

Im Jahre 282 (nr. 158) ist ein schadhaft gewordener Pinax neu zu machen, für welchen Fichtenholz aus dem Vorrat geliefert wird. Vier Pinakes werden neu gemalt und der Teeranstrich der Skene wird erneuert „soweit es nötig war". Die Bemalung der Pinakes war nach den hohen Kosten von 200 Dr. das Stück eine künstlerische und wurde wohl in der Werkstatt der Maler hergestellt, denn a. 281 macht der Transport von Pinakes ins Theater 8 Dr. Ausgaben. Ob dies noch andere Pinakes als die im Vorjahr bezahlten waren, ist nicht auszumachen. Der kleine Erzbedarf, der daneben verzeichnet ist, dient wohl für die Befestigung der Pinakes. Im Jahre 279 bedarf das Dach wieder eines Anstrichs. Ferner wird aus dem Vorrat ein einzelner, 5,5 m langer Balken für das Logeion geliefert, deutlich nur zu einer Ausbesserung, da nr. 161 ganz erhalten ist. Das alles sind Anzeichen, daß der Bau schon längere Zeit stand.

Neu kommt a. 279 die Perioikodomia des Theaters hinzu (nr. 161 A, Z. 41 f.), für welche eine anteilmäßige Strafzahlung eines Bürgen für einen vertragsbrüchigen Unternehmer in Höhe von 175 Dr. eingeht. Es muß also eine ziemlich große Arbeit gewesen sein, wohl eine Holzeinfassung des bis dahin offenen Sitzhauses. Danach werden für 7 Dr. die Orchestra und die Sitze versäubert, d. h. eben gemacht, denn von dieser Arbeit wird Schutt abgefahren. Es gab also noch keine gezimmerten Sitze, sondern nur Fels- oder Erdstufen, was sich durch nr. 163 A, 25 bestätigt. Endlich wird für 70 Dr., wie Homolle las, mindestens für 30 Dr. ein Torniskos geliefert, zu dem im folgenden Jahre, wo er Tornos genannt wird, noch für 2 Dr. Holz hinzukommt. Bei der Höhe des Preises kann es nicht ein Zirkel sein, wie es vielleicht der in nr. 161 A, 105 für nur 2 Dr. 3 Obolen gelieferte Torniskos war, auch nicht eine Drechselbank, die im Theater keinen Sinn hätte, noch etwa ein Drehkreuz am Eingang, da dafür die Summe zu hoch ist. Es muß sich also um eine Theatermaschine handeln und ich stehe nicht an, in diesem „Dreh-

[1]) Die Taglöhne schwanken von 5 Obolen bis 2 Drachmen. Vgl. Glotz, Les salaires à Délos, Journ. Savants 11, 1913, 208.

gestell" den Schwebekrahn zu vermuten, von welchem wir monumentale Spuren in Athen und Segesta gefunden zu haben glauben (S. 77; 124). Da der Verfertiger „alles nötige zum Werke außer dem Holze" selbst liefert, müssen das Stoffe von Wert gewesen sein, also etwa die metallenen Drehbüchsen, die Seilrollen und Seile. Das a. 278 nachgelieferte Holzstück könnte ein Hebelarm sein, wie sie in die Seilwalzen gesteckt werden (vgl. Tf. 13 u.). Diese erst nachträglich im Theater angebrachte Mechane dürfte ziemlich bescheiden gewesen sein.

III. a. 275. Holzsitze und anderes.

Erst in diesem Jahre werden bessere Sitze hergestellt (nr. 163 A, 25 f.), deren Kosten sich auf über 3300 Dr. berechnen, wenn wir zu den zwei Teilzahlungen von über 1500 Dr. die übliche zehnprozentige Restzahlung, das Epidekaton hinzufügen. Daß es sich nur um Holzsitze gehandelt haben kann, zeigt der Vergleich mit der vieljährigen Arbeit an den späteren Steinsitzen. Ob die Summe für das ganze Sitzhaus ausreichte oder noch Erdstufen übrig blieben, ist nicht zu beurteilen. Die „übrigen Arbeiten" dieses Jahres, die, obzwar in zwei Raten bezahlt, doch nicht einzeln benannt werden, sind deshalb wohl wieder als Ausbesserungen aufzufassen. Zu ihnen gehört als Nachzügler der Neuanstrich der Skenentüren im Beginn des folgenden Jahres (nr. 199 A, 37).

IV. a. 274. Neue Holzskene mit wiederverwendeten alten Teilen.

Die fast vollständig erhaltene nur wenig lückenhafte Abrechnung von 274 (nr. 199 A, 39—102) ergibt das klare und zusammenhängende Bild eines Neuaufbaus der Holzskene unter Verwendung einzelner Teile der alten. Zu Anfang werden, jetzt zum ersten Male, Steine in das Theater gebracht, aber bezeichnenderweise nicht eigens beschaffte, sondern an anderen Bauten nicht mehr benötigte, so zwei anscheinend übrig gebliebene Blöcke aus einer Sendung von Tenos, andere aus dem Neokorion, die Bakchios bearbeitet hatte und die nun „für die Paraskenia" verwendet werden. Dieser Umstand wie auch die trotz der Lücken der Inschrift als gering zu erkennende Menge der Steine führen darauf, daß sie nur für Fundamentierungen bestimmt waren. Nur so auch erklärt sich die „Zusammensetzung des Paraskenions", d. h. einer Fundamentlage für den geringen Preis von 15 Dr. (vgl. S. 184). Dann erst folgt ein großer Holzkauf gemäß Volksbeschluß „für die Skenai und die Palaistra", welche beiden Bauten jetzt gleichzeitig gefördert werden. Gekauft werden u. a. — hier sind wieder Lücken — 11 Balken von 16 Ellen (= 8 m) Länge, ferner solche von 14 und 30 Ellen, von denen letztere für die Skenai gebraucht werden. Alsbald wird über Sägearbeit für 1110 laufende Ellen für die Skenai abgerechnet und in großen Mengen werden Klammern (*περόναι*) und Nägel (*ἧλοι*) zu den Skenai und Paraskenia abgenommen für 74 und 16 Dr.

Der Aufbau des Gebäudes aus dem neu zugerichteten und dem älteren Material war an drei Unternehmer verteilt, von denen der dritte säumig gewesen war. Theodemos stellt „die Skene in der Mitte" und „die unteren Paraskenien" her für 499 Dr. Epikrates „macht zwei obere Skenai und die zwei oberen Paraskenia neu"; er schleift „die alten Skenai" ab und stellt sie wieder her; er macht „um die alten Pinakes der Paraskenien" Rahmen; er stellt die Exostra, die Leiter und die Altäre wieder her; alles zusammen für 537 Dr. Hierauf bemalen Goneus und Asklepiades „die Skenai und die Paraskenia, sowohl

die oberen wie die unteren" für 2500 Dr., es muß also wieder eine hochwertige künstlerische Arbeit gewesen sein. Sodann folgt eine Zahlung an den dritten, nicht genannten Bauunternehmer, bezw. seinen Bürgen von im Ganzen 390 Dr. für „das Paraskenion im Theater". Endlich werden „die Wände (*τεῖχος*) der Skene", das sind die drei äußeren Seiten, mit Erde von Panormos auf Mykonos angestrichen, was 157 Dr. kostet und wohl einen besonders wetterfesten Überzug des Holzes ergab.

Die Abfolge der Zahlungen entspricht völlig der technisch notwendigen Reihenfolge der Arbeiten, auch für das scheinbar nachhinkende „Paraskenion", wie sich unten ergeben wird (S. 184). Alle Bezahlungen werden nur auf Anweisung des Architekten und der Epimeleten geleistet (*κελεύοντος ἀρχιτέκτονος καὶ ἐπιμελητῶν*). Indem der Architekt, ein in Jahresgehalt stehender Beamter[1]), den Plan entwarf und die Oberleitung des Baues hatte, konnte die Ausführung so weitgehend geteilt werden. Doch war die Zerlegung des Oberbaus in drei Lose offensichtlich nur deshalb möglich, weil es sich um Zimmermannsarbeit in Rahmenwerk handelte, in welches auch ganze Stücke des älteren Baues wiedereingesetzt werden konnten.

Über die Bedeutung der bautechnischen Ausdrücke kommt man nur ins klare wenn man sie zusammen übersieht. JG XI 2, 199 A:

Z. 51. „Die Paraskenia", für welche (Fundament-) Steine angefahren werden.

Z. 52. „Das Paraskenion", welches (im Fundament aus Steinen) zusammengesetzt wird (*συστήσαντι*).

Z. 58; 59; 64; 89. „Die Skenai" als Gesamtbezeichnung des Baues bei den Holz- und Nagellieferungen.

Z. 63; 91. „Die Skenai und die Paraskenia", ebenso.

Z. 92. „Die Paraskenia" als Bezeichnung bei einer Nagellieferung.

Z. 93. „Die Mittelskene" und „die unteren Paraskenien" hergestellt (*ἐργάσασθαι*) von Theodemos.

Z. 94/96. „Die alten Skenai" abgezogen (*ξῦσαι*) und wiederhergerichtet (*ἐπισκευάσαι*) von Epikrates, wie auch das folgende.
„Zwei obere Skenai" neu gemacht.
„Zwei obere Paraskenien" neu gemacht.
„Die alten Pinakes der Paraskenien" mit Rahmen versehen.
„Die Exostra, die Leiter, die Altäre" wiederhergerichtet (*ἐπισκευάσαι*).

Z. 97. „Die Skenai und die Paraskenia, sowohl die oberen wie die unteren" bemalt von Goneus und Asklepiades.

Z. 98. „Das Paraskenion im Theater" gemacht (*ποιῆσαι*), beendigt von dem Bürgen des säumigen Meisters.

Z. 102/2. „Die Wände der Skene" mit Panormoserde gestrichen von Archelas.

„Skene" tritt singularisch nur bei der Verrechnung des Wandanstrichs auf, bezeichnet aber hier gerade nicht denjenigen Gebäudeteil, den Vitruv scaenae frons nennt, sondern kann vielmehr nur die Außenwände des Gebäudes meinen. Denn dessen Front war ja, wie sich später ergibt, ganz mit künstlerischen Gemälden bedeckt. Die Front selbst wird

[1]) Lehrreiche Zusammenstellung der delischen und sonstiger Architektengehälter seit dem Ende des 5. Jhs. bei Glotz Journ. Savants 11, 1913, 213 f.

in diesem Zusammenhang nach ihren Unterabteilungen als „Skenai und Paraskenia" bezeichnet, was sich bei bildmäßigen Malereien leicht versteht. Auffällig ist dagegen dieselbe Doppelbenennung bei den Holz- und Nagellieferungen (zweimal, Z. 63; 91), statt deren dann in dem gleichen Zusammenhang viermal bloß „Skenai" (Z. 58 f.), einmal bloß „Paraskenia" (Z. 92) genannt werden. Es ist aber, besonders bei den Nägeln, nicht wohl denkbar, daß man das Baumaterial schon beim Ankauf für eines von zwei nebeneinanderliegenden Bauelementen bestimmen konnte oder wollte, die der Technik nach gar nicht verschieden waren. Schwerlich konnten auch die Z. 51 angelieferten wenigen Steine grade nur für solche „Flügelteile" ausgewählt sein, die wir im archäologischen Sprachgebrauch Paraskenien nennen. Offenbar sind also die Worte „Skenai und Paraskenia" oder je eines der beiden bei den Materialbestellungen jeweils als Gesamtbezeichnung des Skenenbaues angewendet worden.

Etwas anders liegt die Sache bei dem zweimaligen Singularis „Paraskenion", mit dem Z. 99 ein Gebäudeteil benannt wird, dessen Bau (*ποιῆσαι*) einzeln vergeben war. Seine Kosten von 390 Dr. sind nur um ein Fünftel geringer als die „Mittelskene und die unteren Paraskenien" der Z. 93 zusammen (499 Dr.). Dies „Paraskenion" muß also etwas wesentlich anderes sein als die in den Z. 93—97 genannten. Nun bilden die in diesen Zeilen aufgezählten „Skenai und Paraskenia" eine vollständige Füllung der Front (vgl. u.), es fehlen aber in der Inschrift, die in diesen Abschnitten ausgezeichnet erhalten ist, jegliche Ausgaben für Seitenwände und Rückwand des Gebäudes. Danach kann kein Zweifel sein, daß eben diese Wände unter *τὸ παρασκήνιον* der Z. 99 zu verstehen sind[1]). Die Kostenhöhe von 390 Dr. stimmt dazu sehr gut, da die Außenwände nur aus glattem Holzwerk zu bestehen brauchten ohne das feinere Rahmenwerk, das an der Front nötig war. Ferner erklärt sich dadurch, warum dies „Paraskenion", vielleicht auch infolge der Säumigkeit des Unternehmers, später als die Frontbemalung beendigt und bezahlt wurde. Auch v. Gerkan (100) hat hierin schon „einen seitlichen Teil des Skenengebäudes" erkannt. Wie schwankend der Sprachgebrauch von Paraskenion ist, hat Reisch (D—R 298) dargelegt. Es bedeutet im vorliegenden Fall „Anwerk" oder „Nebenwerk der Skene", d. i. der Bühnenfront. Dadurch bestätigt sich auch unsere Erklärung der Steinlieferungen „für die Paraskenia" in Z. 51 und der „Zusammensetzung des Paraskenions" Z. 52 als Fundamentarbeiten, was sich S. 182 aus der Reihenfolge der Bauvornahmen ergab. Die für uns verwirrende Vielsinnigkeit von Skene, Skenai, Paraskenion, Paraskenia in dieser Inschrift erklärt sich daraus, daß man aus dem Syngraphai mit den Meistern, in denen die Arbeiten genau beschrieben waren, für diesen Rechenschaftsbericht nur die Stichwörter herauszuheben brauchte. Immerhin reichen sie aus, um das für uns wichtigste, die Gliederung der Bühnenfront zu erkennen.

Reiht man nämlich die Skenai und Paraskenia der Z. 93—97 nebeneinander, so ergibt sich ein einfaches Schema der Bühnenfront, in welchem zu den in der Inschrift genannten drei neuen Skenai sich ebensoviel alte sozusagen von selbst ergänzen. Denn mehr als drei Skenai nebeneinander anzunehmen liegt um so weniger eine Nötigung vor, als sich dabei die klassische Dreiteilung der Bühnenfront zwanglos einstellt (vgl. auch S. 186).

---

[1]) In dem gleichen Sinne wird Paraskenion bei der späteren Steinskene angewendet, S. 187.

Obergeschoß, von Epikrates hergestellt.

1. neues oberes **Paraskenion** mit altem Pinax	1. neue obere **Skene**	[Alte **Skene**]	2. neue obere **Skene**	2. neues oberes **Paraskenion** mit altem Pinax

Untergeschoß, von Theodemos hergestellt.

Unteres neues **Paraskenion** mit altem Pinax	[Alte **Skene**]	Mittlere **Skene** neu	[Alte **Skene**]	Unteres neues **Paraskenion** mit altem Pinax

Epikrates ist jedoch auch am Untergeschoß durch das Herrichten der alten Skenai und das Rahmen der Pinakes mitbeteiligt. Am Obergeschoß hat er ein Feld mehr neu zu machen als Theodemos, ferner bessert er Exostra, Leiter und Altäre[1]) aus, was alles sich in seinem Mehrbezug von 38 Dr. ausdrückt. Indem endlich der dritte Unternehmer die drei anderen Wandseiten an die Front anfügte, verliert die Arbeitsteilung alles befremdliche, wobei daran zu erinnern ist, daß es sich bei allen drei Posten nur um die Verarbeitung gelieferten Materials handelt. Die Dacharbeit, die nirgends erscheint, wurde wohl erst im nächsten Jahre bezahlt.

Der Typus dieser Skene kann wegen der Wiederverwendung alter Teile kein wesentlich anderer gewesen sein als der des früheren Gebäudes, doch waren ihre Abmessungen vielleicht etwas größer, wie aus der notwendig werdenden Umrahmung der Paraskenienpinakes (Z. 95) zu schließen ist. Die ältere Bühne hatte ein Proskenion, das auch Logeion genannt wird (nr. 161 D, 125). Nun ist es aber bei dem klaren Arbeitsgang, den die Inschrift des Jahres 275 von den Fundamenten an erkennen läßt, ausgeschlossen, daß etwa ein unterstes Proskeniongeschoß unter den beiden anderen unverändert hätte geblieben sein können. Somit ist unser Untergeschoß eben das Proskenion. Bei der Abrechnung diese architektonisch-theatertechnische Benennung anzuwenden lag aber nicht nur kein Grund, sondern nicht einmal die Möglichkeit vor, da ja die ganze Front für die Vergebung an die Meister in Teilstücke aufgelöst war. Umgekehrt aber ergibt sich aus dieser technischen Zerlegung für uns der bedeutsame Schluß, daß das Proskenion unmöglich schon die Form der Halbsäulenfassade haben konnte, bei welcher niemand auf eine Zerteilung in „Skenai" hätte verfallen können. Vielmehr muß es eine in drei Felder geteilte geschlossene Wand gewesen sein, also genau von der Art, wie wir sie in Segesta aus dem Baubefund an der älteren Logeionschwelle erschlossen haben (S. 128). Wenn sich von so verschiedenen Grundlagen aus unabhängig voneinander dieselbe Logeionform für das 3. Jh. ergibt, so ist das eine wechselseitige Bestätigung unserer Schlußfolgerungen.

Daß die oberen Paraskenien nicht bis zur Logeionfront vortraten wie in Segesta sondern in der Flucht der oberen Skenai lagen, darf wohl aus dem Typus der jüngeren Steinskene rückgefolgert werden. Neu und überraschend ist, daß die ganze Bühnenfront einschließlich der Paraskenien mit Bildwerk bedeckt war. Denn unter Pinax wird hier stets

[1]) Nach Homolles Lesung Z. 96 *βαθ]μούς* konnte man an kleinere Trittstufen im Obergeschoß denken. Da aber *βωμούς* sicher scheint (JG XI 2, pg. 82 r.), so sind die Altäre wohl Versatzstücke für die Bühne.

eine bemalte Tafel verstanden[1]). Überdies sagt es Z. 97, daß obere und untere Skenai und Paraskenia, also alle, bemalt wurden. Das *ξῦσαι καὶ ἐπισκευάσαι* der alten Skenai (Z. 94) werden wir daher genauer als das Abschleifen der verdorbenen alten Malerei und frisches Grundieren für die neue verstehen dürfen. Daß es sich dabei nicht um Ornamentbemalung handelte, geht aus dem hohen Preise von 2500 Dr. hervor, mittelst dessen wir übrigens die Richtigkeit unserer Frontherstellung nachrechnen können. Im Jahre 282 wurde eine Pinaxbemalung mit 200 Dr. bezahlt (nr. 158 A, 67). Danach kämen die Pinakes unserer 6 Skenai und 4 Paraskenien auf 2000 Dr. zu stehen. Das Mehr von 500 Dr. wird teils durch größere Ansprüche der Künstler, teils durch überhaupt reichere Ausführung zu erklären sein. Keinesfalls reicht es aber aus, um in jedem Stockwerk noch zwei, im ganzen also vier weitere Skenenfelder hinzuzufügen. Die Gegenstände der Pinaxbilder werden an Proskenion und Paraskenien figürlicher Art gewesen sein, wie es in Athen um dieselbe Zeit üblich gewesen sein muß, denn sonst hätte man dort bei der Liebedienerei für Demetrios nicht darauf verfallen können, ihn am Proskenion von der Oikumene getragen darzustellen (Athen. XII 536 a aus Duris). Dagegen wird man bei den Skenai des Obergeschosses zu fragen haben, ob sie nicht, da sie von Türen durchbrochen sein mußten, bereits architektonisch-landschaftliche Motive nach Art der späteren Bühnenprospekte aus Boscoreale hatten (Fiechter Ab. 43 ff.). Diese konnten dann unter Umständen unmittelbar als Spielhintergrund dienen. Doch geht es nicht an, mit v. Gerkan u. a. diese festen Holzgemälde als die Bühnendekorationen schlechtweg aufzufassen, die doch wandelbar sein müssen. Vielmehr waren sie gegebenenfalls durch Kulissen verhängbar.

Von Bühnenmaschinen begegnet hier die älteste datierte Erwähnung der Exostra, des Schiebebalkons, den wir irgendwie im Dach angebracht zu denken haben. Da er a. 274 nur wiederzugerichtet wird (*ἐπισκευάσαι* Z. 95), so muß er den erst 279 eingerichteten Schwebekrahn — wenn unsere Deutung des „Torniskos" richtig ist — sehr bald nach 279 abgelöst haben, vielleicht weil jener, worauf die geringen Kosten deuten, zu primitiv war.

Die zweistöckige Holzskene von 274 bietet durch die ausgesprochene Felderteilung und die völlige Bedeckung mit Bildern eine überraschende Erscheinung und ruft unwillkürlich den Ikonostas der orthodoxen Kirchen in die Erinnerung. In der Tat ist sie mehr eine Schmuckwand als eine dramatische Bühne und nimmt damit bis zu einem gewissen Grade bereits das Wesen und die Wirkung der rein architektonischen Szenenwände des römischen Theaters voraus. Ihre farbig heitere Ausschmückung kann sich nur daraus erklären, daß sie bei chorischen und musikalischen Vorführungen einen dauernden gefälligen Abschluß der Orchestra bilden sollte. Auch hier bestätigt sich also die Beobachtung, daß seit dem Niedergange der großen dramatischen Kunst oft andere, nichtszenische Zweckbestimmungen der Theater für die Baugestaltung maßgebend werden.

V. a. 269—250 (246). Das Steintheater.

Das Jahr 269 beginnt mit einer Reinigung der Skene und der Ersetzung der Klimax, die a. 274 nur ausgebessert worden war (nr. 199 A, 95). Sie gibt sich hier als einfache Leiter aus zwei Holmen (*στρωτῆρες*) mit Quersprossen (*κλιμακτῆρες*) zu erkennen (nr. 203

[1]) Vgl. für den Begriff die lehrreiche Studie von Vallois, Les *πίνακες* Déliens, Mélanges Holleaux (1913) 289 ff.

A 38; 43) und verband vermutlich die Stockwerke im Inneren. Doch könnte es bei dem Preise von $8^1/_2$ Dr. auch nur ein Bühnenrequisit gewesen sein (vgl. Abschn. 21) wie die in Nr. 199 A, 55 mit den Bühnenaltären zusammen genannte. Auch das Neutünchen des Orchestraestrichs Z. 79 gehört zu den kleinen laufenden Arbeiten.

Nunmehr aber hebt eine ganz neue und sehr lange Bauperiode des Theaters an: die allmähliche Umwandlung in ein Steintheater. Eingeleitet wird sie durch einen offenbar grundsätzlichen Volksbeschluß, nach welchem die drei Epimeleten des Theaters Timesidemos, Eudemos, Andromenes mit einem Weggeld von 60 Dr. nach Paros geschickt werden zum Abschluß von Steinlieferungen, wie sich alsbald durch die Seefrachten für Steine bestätigt (Nr. 203 B 10; 13). Zunächst wird eine *δίοδος* (Z. 82) angelegt. Bei den hohen Kosten von 1189 Dr. kann damit unmöglich nur der „Durchweg" durch das Theater als solcher gemeint sein, da derselbe Unternehmer Antikos überdies noch 190 Dr. für Herrichten des Platzes, also für Erd- oder Felsarbeiten bezieht (Z. 85). Das Wort Diodos muß vielmehr a potiori den ganzen jetzt neu hinzukommenden Raum oberhalb des Diazoma, der später Epitheatron heißt, mitbezeichnet haben (vgl. Bch 20, 1896, Tf. 19/20). Vermutlich sind in der großen Summe auch die Holzsitze ganz oder teilweise inbegriffen (vgl. nr. 163 A, 25). An Steinsitze ist natürlich noch nicht zu denken (vgl. u. S. 189).

Gleichzeitig mit der Anlage der Diodos hat die Umwandlung der Holzskene in Stein eingesetzt. In Nr. 203 A, 88 ff. werden 500 laufende Fuß Steinwerk *εἰς τὸ παρασκήνιον* mit $2333^1/_3$ Dr. den heimischen Meistern Aristokles und Kalligenes bezahlt, von denen der erste schon a. 280, der andere noch a. 250 tätig ist (nr. 161 A, 56; 287 A, 94). Sie verarbeiten einheimischen Stein, denn sie erhalten nur $4^2/_3$ Dr. für den Fuß, der Parier Philandrides dagegen 7 Dr. (Z. 95). Das von ihnen gelieferte „Paraskenion" kann hier erst recht kein „Flügelbau" sein, den es im Grundriß gar nicht gibt, sondern wieder nur ein Seiten- oder Rückteil des Skenengebäudes wie oben S. 184. Nach v. Gerkans Berechnung (100) entspricht den 500 Fuß eine Wandfläche von 24 qm, d. i. bei einer Schichtenhöhe von 35 cm eine Wand von 7 m Länge und 3,4 m Höhe. Nun sind die Seitenwände der Skene 6,90 m lang[1]). Aus den 24 qm Wandfläche berechnet ergibt sich eine Höhe von 3,48 m, also, da das Fundament mitzurechnen, Proskenionhöhe, was nicht Zufall sein wird. Wir dürfen danach die Leistung des Aristokles und Kalligenes als die Herstellung einer Seitenwand des Untergeschosses vermuten. Dazu stimmt, daß in der Tat die bis zu 1 m Höhe erhaltene Nordseitenwand der Skene (Bch 20 Tf. 22) aus einheimischem Stein in ziemlich geringer Technik (nichtfugengleiche Läufer mit Flickstücken) besteht, im Gegensatz zu den schönen Marmorquadern an den Koilonmauern. Man nahm also anscheinend die Umwandlung der Skene in eine steinerne je nach den verfügbaren Mitteln abschnittsweise vor wie später bei den Sitzstufen, wobei das jeweilige Unterfangen der oberen Holzteile technisch natürlich keine Schwierigkeiten bot und die Skene dauernd benutzbar blieb. Wie langsam die Umwandlung vor sich ging, zeigt die Verrechnung von Anstrich der Skene im folgenden Jahre 268 (nr. 204, 51), was sich nur auf Holzteile beziehen kann. Ganz in Stein fertig war sie erst im Jahre 250 (vgl. u.).

Mit nr. 203 A, 95 beginnen die großen Steinlieferungen aus Paros, die sich 203 B, 10 ff. fortsetzen. Philandrides der Parier erhält für 1000 Fuß Steine zu den

[1]) Abgegriffen auf dem Plan Bch 20 Tf. 19. Im Text S. 281 nur 6,22 m, was wohl Innenmaß ist.

κρηπίδες des Theaters als erste Rate 3500 Dr., im ganzen also 7000 oder, falls das Epidekaton von der Gesamtsumme berechnet war, 7777,77 Drachmen[1]). Die Krepides als die Sitzstufen zu verstehen war das nächstliegende. Jedoch muß bedacht werden, daß diese gar nicht verlegt werden können, ohne daß die Umfassungsmauern stehen. Krepis bedeutet aber nicht nur Grundlage, Unterlage, sondern auch ein Stützendes, Umfassendes wie Terrassenmauer (Paus. VI 19, 1), Uferkai, See-Einfassung (Herod. I 185; II 170), dann einen hohen Schuh, endlich — unserem Fall in der Form sehr ähnlich — die gebackenen Ränder einer mit Geflügel gefüllten Pastete (Pollux VI 77, vgl. Athen. II pg. 58 E. Hesych κρηπίς· τὸ περίθεμα τῶν ἐγχύτων πλακούντων). Wir stehen also nicht an, wie es nach Lage der Bauarbeiten nicht anders möglich, in den Krepides der Inschrift die Umfassungsmauern des Sitzhauses zu sehen, die tatsächlich mit Marmorquadern verblendet sind (Bch 20, 1896, 262). Wie weit die 1000 Fuß des Philandrides in diesem Jahre reichten, könnte vielleicht an einer Rekonstruktion der Koilonmauern abgeschätzt werden. Jedenfalls begann man mit den Außenecken der Koilonstirnwände.

Bald darauf (nr. 203 B, 10 ff.) sind wieder große Marmorlieferungen über See zu erkennen, indem Schiffsfracht (ναῦλον) und Landtransport zur Baustelle hinauf (ἀνακομίσαντι) bezahlt werden. Berechnet wird die Seefracht nach πόδας θεατρικούς, der Fuß zu 16 Obolen, dagegen die Landfracht mit $3^1/_2$ Obolen der Stein. Erkennbar ist die Verrechnung von 42 + 22 + 58 = 122 Fuß. Glotz (Rev. ét. gr. 32, 1919, 240 f.) hat die sehr großen Lücken der Z. 10—16 so herzustellen versucht, daß im ganzen 153 Fuß herauskommen. Indem er diese als Blöcke von je einem Kubikfuß auffaßt und in 9 Reihen zu 17 Steinen aufteilt, möchte er darin die Treppen des Epitheatron vermuten. Das scheitert allein schon daran, daß die Treppen im Epitheatron infolge der elliptischen Außenmauer ganz ungleich lang sind (vgl. D—R Fig. 58). Auch daß der Fuß mit Glotz als Kubikfuß zu verstehen sei, ist unglaubhaft. Unter der eigentümlich abkürzenden Bezeichnung „Theaterfuße" kann doch wohl nur der laufende Fuß einer bestimmten Steinform zu verstehen sein, die in den einschlägigen Syngraphai für die jeweils vorliegenden Theaterlieferungen ausgemacht war, also Wandquadern, Sitzstufen (vgl. 287 A, 92; 94) o. ä. Bei diesem frühen Bauzustand kommen nur Wandblöcke in Betracht. Wahrscheinlich handelt es sich in Z. 10—16 überhaupt um einen Teil der 1000 Fuß Krepisquadern, auf welche Philandrides 11 Zeilen vorher die bei Arbeitsbeginn fällige erste Zahlung empfangen hat.

Wie langsam die Steinarbeiten vorrückten, geht aus der großenteils erhaltenen Bauabrechnung des folgenden Jahres 268 hervor (nr. 204, 51). Sie enthält nur eine kleine Lieferung von 47 Steinen offenbar für den gleich darauf genannten Orchestrakanal (διάῤῥους Z. 56), den Menon doch wohl hergestellt, nicht nur gereinigt haben wird. Für 267 ist nur noch erkennbar, daß die Epimeleten des Jahres 269 weiter im Amt sind und die Steinlieferungen aus Paros weitergehen (nr. 205 B, a 28; b 11).

Es folgt eine große Lücke in den Zeugnissen, bis wir endlich im Jahre 250 von der letzten Fertigstellung der Skene erfahren durch die glückliche Kombination zweier Zeugnisse: der Maler Neogenes erhielt in diesem Jahre 5 Dr. ausbezahlt für die Einmeisselung der Inschrift am Gebälk des Proskenions (nr. 287 A, 80), von welcher uns durch glückliche Umstände drei Bruchstücke erhalten sind (o. S. 179, Anm. 1). In ihr ist

[1]) Die gebrochene Summe ist natürlich unwahrscheinlich. Über die Berechnungsarten vgl. Bch 20, 280, 1.

durch das *κατεσκεύασαν* deutlich das „Fertigmachen" nach einer langen Bauzeit ausgedrückt. Während jedoch am Sitzhaus die Arbeiten noch bis 246 weitergehen (s. u.), war offenbar das Skenengebäude jetzt sozusagen bis auf den letzten Knopf fertig, wenn wir die Anbringung von Schloß und Türknopf Z. 46 so auslegen dürfen. Vallois' Ergänzungsversuch der Inschrift (an dem S. 179, 1 a. O.) ist jedoch nicht glücklich, da er ungewohnte Dinge hineinbringt. Vielmehr legt der Vergleich mit den Proskenioninschriften von Oropos und Oiniadai (o. S. 93) nahe, daß auch hier neben dem *θέ[ατρον* weitere Bauteile zu ergänzen sind, also *σκηνή]ν* oder besser *προσκήνιο]ν*. Dazwischen könnte noch anderes gestanden haben, so — falls das *εο* des dritten Fragments gesichert wäre — *θ]εο[λογεῖον*, obzwar dies Wort inschriftlich noch nicht nachzuweisen ist. Im anderen Falle folgte auf die Bauinschrift noch eine Weihung mit *ἀνέ]θε[σαν*.

Die Reinigungsarbeiten (Nr. 287 A, 46; 50) dieses Jahres bezeugen nochmals den Abzugskanal, hier *ἐξαγωγίδα* genannt. Die Laufbrunnen (ebenda 79) könnten selbständige kleine Anlagen an der Skene gewesen sein wie in Sikyon (u. S. 198) und Elis.

Im Sitzhaus wird a. 250 an den Steinsitzen weitergearbeitet, indem Sopatros für das Theatron, Eukleides für das Epitheatron je 200 Fuß Steine anliefern (Nr. 287 A, 92; 94), womit hier deutlich laufende Fuß, nicht Kubikfuß gemeint sind (vgl. o. S. 188). Nach der Verschiedenheit der Preise — 7 Dr. und 4 Dr. $^3/_4$ Ob., also dem gleichen Verhältnis wie o. S. 187 zwischen Koilonwand und Skene — waren die Theatronstufen aus Marmor, die des Epitheatron, in welchem keine Reste erhalten scheinen (Bch 20, 273), aus einheimischem Stein[1]). — Im Epitheatron „versetzt und bearbeitet" derselbe Eukleides auch „die Orthostatenwand und den Katalepter" für nur 47 Dr., also aus schon angelieferten Steinen (Nr. 287 A 120). Bei der Geringfügigkeit der Summe kann es sich nicht um die Mauerkrone handeln (Bch 20, 281), die erst 246 fertig wird (s. u.). Es ist vielmehr die Schranke aus hochkanten Platten mit wagrechter Plattenabdeckung, die an der Hinterseite des Diazomas steht und genau in dieser Zusammenfügung in Epidauros trefflich erhalten ist (Bieber Tf. 10).

VI. a. 250—246. Fertigstellung der Steinsitze und der Ringmauer.

Die nr. 291 ist durch eine Erwähnung des Archon Badros zunächst nur auf nach 248 datierbar (Dürrbach J. d. D. S. 25). In diesem Jahre wird sehr fleißig und anscheinend ausschließlich an den Sitzstufen gearbeitet, denn es sind trotz großer Zerstörung acht Auszahlungen dafür erkennbar, davon zwei in Losen zu 200 Fuß. Da nun in der unversehrten Rechnung des Jahres 246 von Sitzen gar nichts mehr vorkommt, so ist es so gut wie sicher, daß nr. 291 in das Jahr 247 fällt, in welchem also mit einer großen Anstrengung das Innere des Sitzhauses endlich fertig gestellt wurde.

An der äußeren Gestalt des Theaters bringt nr. 290, a. 246, die letzten Arbeiten. Zunächst wird der „Eingang" hergestellt, nach der Kostenhöhe von 719 Dr. wohl ein Steintor (Nr. 290, 176). Von den fünf vorhandenen (Bch 20, 279) kommt nur das oberste im Scheitelpunkt des Koilon in Frage, da die beiden seitlichen und die Parodostore längst in Gebrauch sein mußten. Das merkwürdige „Wiederaufrichten von zwei Pfeilern

[1]) Der Marmorpreis ist also noch der gleiche wie a. 269 (S. 187), während bei den Löhnen ein Sinken während des 3. Jhs. zu beobachten ist (Glotz Journ. Savants 1913, 254).

neben dem Eingang" (Nr. 290, 179) — anders können die „Kerkides" hier nicht verstanden werden — bedeutet vielleicht einen Bauunfall oder es war ein vorübergehendes Wiederumlegen der Torpfeiler etwa behufs Einschaffen von großen Steinen nötig geworden. — Die „Nägel in die Gebälke" (178), die bei dem Preis von 4 Dr. nicht zahlreich sein konnten, waren vielleicht die Haken, die in Priene am Geison des Proskenions zum Verhängen der Front mit Vorhängen angebracht waren (v. Gerkan Tf. 19, 4; 22, 3. Vgl. Abschn. 21, Ende).

Die Hauptarbeit des Jahres 246 ist aber die Herstellung der Periodos und der Perioikodomia, welche Z. 180-187 und 188-191 zusammenhängend verrechnet werden. Für die Periodos werden im ganzen 458 laufende Fuß = 141,06 m[1]) mit 1903 Dr. bezahlt, für die Perioikodomia 80 Klafter (Orgyiai) = 480 Fuß = 148 m mit 1013⅓ Dr. Die Namen wie die annähernd gleichen Längen verraten enge Nachbarschaft. Jedoch fällt auf, daß für die Perioikodomia bei der Abnahme durch den Architekten (*ἀρχιτέκτονος ἀπομετρησαμένου* Z. 182 u. f.) ungewöhnlicherweise das Klaftermaß angewendet wird; dieser Bauteil mußte also bequem laufend zu messen sein. Ferner kostet bei der Periodos der laufende Fuß 5 und 3½ Dr., bei der Perioikodomia dagegen der Klafter 12 Dr. 4 Obolen, der Fuß also nur 2 Dr. ⅓ Ob., sodaß diese aus wesentlich kleineren Steinen bestand. Da *περιοικοδομεῖν* eine äußerste Umzirkung bedeutet, so erkennen wir aus allem deutlich die Abdeckung der Koilonringmauer mit den zinnenartig nach beiden Seiten abgeschrägten Deckplatten. Diese sind zahlreich und zwar in zwei verschiedenen Formen erhalten (Bch 20, 263, Fg. 1). Der Typus mit steilerem Sattel und größerer Auflagerdicke (79 cm) wird von Chamonard den unteren Flügelenden der Ringmauer, der flachere mit 66,5 cm Dicke der Umfassung des Epitheatron von den Seiteneingängen an aufwärts zugewiesen[2]). Die Länge der Perioidokomia (148 m) stimmt zu dieser Gleichsetzung mit der Mauerkrönung aufs beste, da der Umkreis der Koilonmauer ohne die Parodosschrägen auf dem Plan Bch 10, Tf. 19/20 auf rund 149 m zu messen ist. — Etwas schwieriger scheint zunächst die Erklärung der Periodos, worunter wörtlich genommen ein Umgang längs der Innenwand der Ringmauer verstanden werden könnte und wozu die Länge von 141,06 m passen würde. Derartiges kommt jedoch sonst nicht vor. Als „Umlauf" kann man aber auch die Orthostatenreihe bezeichnen, die hinter den letzten Sitzen als Abschluß die Zinnendeckel der Perioidokomia trug (une balustrade de pierres posées à champ (hochkant) et surmontées de chaperons à arètes vives, Bch 20, 263). Die Zusammensetzung dieses Ringmauerabschlusses ist dann dieselbe wie bei der Orthostaten-Katalepter-Schranke des Diazoma. Periodos und Perioidokomia bedeuten also zusammen die letzte Vollendung des Steintheaters nach einer vierunzwanzigjährigen Bauzeit von 269—246 v. C.

[1]) Nach dem Fuß zu 0,308 m. Die Orgyia ist 1,85 m. Vgl. Daremberg-Saglio Dict. IV 419.

[2]) Nach Form und Abdachung gehört zu dieser Mauerkrönung die „Basis", auf welcher Dionysios von Pallene dem Dionysos einen Satyriskos aufgestellt hatte (Bch 13, 370, Ab. 2; Maße fehlen; nach dem gekünstelten Ω aus später Zeit). Das Querstück an der Hinterseite läßt auf einen treppenförmigen Absatz der Mauer schließen, die aber nach Chamonard rings um das Epitheatron in gleichmäßiger Schräge ansteigt (Bch 20, 267/8). Die Satyriskosbasis gehört daher vermutlich zu der Endigung an einem der Eingänge, wobei dann ein schmaler Wandpfeiler unter ihr zu ergänzen ist. Die vier Löcher auf der Oberseite sind nach einer alten Skizze von mir Dübellöcher mit Gußkanälen für eine vermutlich profilierte Steinplinthe. Ich notierte 1894 noch ein ähnliches Stück mit Standspuren einer Bronzestatue. Die Ringmauer war also mehrfach durch Skulptur belebt.

VII. Der Holzbedarf für Pinakes im Jahre 180, die letzte Kunde über die delische Bühne (S. 180), belehrt uns nochmals über die Vergänglichkeit aller Holzteile, wie sie uns an der Holzskene von 300 durch die Ausbesserungen von 282—279 und durch ihre schon a. 274 notwendig gewordene völlige Erneuerung so deutlich geworden ist. —

Den Oberbau der delischen Steinskene, auf welchen fortan keinerlei Angaben der Inschriften vor 269 zu beziehen sind, hat Vallois mit Hülfe erhaltener Bauteile wenigstens teilweise herzustellen versucht (Nouv. Arch. 22, 215; danach Navarre 72 Fg. 17), jedoch ohne die kostbaren und entscheidenden Belegstücke steingerecht zu veröffentlichen. Bevor diese wissenschaftliche Pflicht nicht erfüllt sein wird, ist eine eingehende Beurteilung nicht möglich. Vallois' Herstellungsversuch enthält wesentliche Züge der Fassade von Segesta, nämlich an den Enden der Skenenwand je ein viertriglyphisches offenes dorisches Joch mit Giebelabschluß in einer Gesamthöhe von etwa 5 m. Ferner nimmt Vallois über diesem Hauptgeschoß fragweise (a. O. 217) ein kleineres Obergeschoß mit Halbsäulen an, also ebenfalls wie in Segesta. Die Andeutungen jedoch, die er über den Mittelteil des Hauptgeschosses gibt, sind in dieser Form keinesfalls haltbar. Er läßt zwei Gebälkstücke, die nach Art der Tyromatakragsteine als Konsolen endigen, aus der Skenenwand nach vorne gehen und unterstützt sie in ihrer Mitte durch Säulen. Zu einer solchen Anordnung fehlt jede Möglichkeit im Grundriß. Sind es wirklich Thyromatagebälke, so könnten sie nur längswärts in der Skenenwand liegen und man käme auf die Einfassung mindestens einer Thyromaöffnung durch Vollsäulen. Das wäre eine bisher unbekannte, aber keineswegs undenkbare Sonderform, die ihrem Charakter nach zu der späten Vollsäulen-Skenenfront von Magnesia (Abschn. 21) rücken würde. Mit einem etwaigen jüngeren Umbau könnte auch die Erneuerung der Pinakes im Jahre 180 zusammenhängen. Doch müßte zunächst der Stilcharakter der Gebälkteile daraufhin geprüft werden. Die Verarbeitung der delischen Skenenreste wird also jedenfalls noch Überraschungen bringen.

Das Steinproskenion ist durch die Halbsäulen in 11 hohe Rechteckfelder aufgeteilt, die im Verhältnis zum Hauptgeschoß ein ausgesprochenes Sockelmotiv bedeuten wie die in Felder geteilte ältere Logeionwand. Das delische Halbsäulenproskenion von 250 ist einstweilen das für uns älteste datierte.

Ein nur ihr eigentümlicher Zug der delischen Skene sind die auf den drei Außenseiten umlaufenden Pfeilerhallen. Nach übereinstimmenden neueren Beobachtungen sind sie eine jüngere Zutat aus sicher noch griechischer Zeit (v. Gerkan 100; Vallois Nouv. Arch. 22, 217; Lehmann-Hartleben brieflich), also vielleicht aus der Periode des eben vermuteten Umbaus von 180 v. C., womit sich alles von Puchstein (55) und anderen über ihre szenische Wichtigkeit vermutete erledigt. Vielmehr tritt der von Puchstein abgelehnte Gedanke in sein Recht, daß es Schmuckhallen sind, durch die man die kahlen Seiten des Skenenbaus erträglich machen wollte. Auch mochte diese umlaufende Galerie mit dem Ausblick auf den großen offenen Platz hinter der Skene bestimmte Zwecke bei den Festfeiern erfüllen. Wieder erscheinen nichtszenische und besondere örtliche Bedürfnisse bei der Ausgestaltung eines Theatergebäudes wirksam.

Die Fülle der Zeugnisse über das delische Theater wird lehrreich vermehrt durch die choregischen Inschriften, jährliche Aufzeichnungen der Archonten über die Choregen sowie die aufgetretenen und die siegreichen Künstler aller Art (JG XI 2, 105—134; Dürr-

bach Choix I 109 f.). Sie erstrecken sich ungefähr über dieselbe Zeit wie die Bauabrechnungen, 284—170 v. C. Choregen sind es jährlich meist vier für die Knabenchöre an den Apollonien und Dionysien, meist 6 für die Komödien und die Tragödien, die also an Häufigkeit einander gleichstehen. Doch ist es für die Wertschätzung der Komödien bezeichnend, daß sie stets als erste hinter den Chören der Götterfeste vor den Tragödien genannt werden. An Künstlern, die zu Ehren des Gottes auftreten (*ἐπεδείξαντο, ἠγωνίσαντο τῷ θεῷ*), sind es durchschnittlich 3 bis 4 Komöden und ebensoviel Tragöden, ferner meist jährlich ein oder zwei Kitharoden, Kitharisten, Auleten, Auloden, Rhapsoden, Psalten, ein Parode, ein Orchestes, endlich schon seit 268 recht häufig die Thaumatopoioi, deren es a. 236 (nr. 120) sogar vier auf einmal sind, unter diesen auch Frauen, von denen Kleupatra (nr. 110; 112; 113) eine Ägypterin sein dürfte.

Überlegt man endlich die historischen Verhältnisse, unter denen das Theater entstand, so fällt seine Gründung und sein Ausbau in die Epoche als Delos, von der Vorherrschaft Athens frei geworden (314 v. C.), als autonomes Gemeinwesen für lange Zeit der Vorort des von Antigonos I gegründeten Nesiotenbundes war (Dürrbach Choix I, 15). In der ersten Hälfte des 3. Jhs. wird es von den makedonischen Königen und den Ptolemäern in gleicher Weise umworben und zieht von beiden Seiten durch reiche Zuwendungen Vorteil. Dann verliert es gegen Ende des 3. Jhs. die Vorstandschaft des Bundes an das aufstrebende Rhodos, dessen Handel und Macht nun in der Inselwelt vorherrschen (RE IV 2482 f.). Auch ohne die Inschriften wäre also wohl die 1. Hälfte des 3. Jhs. als eine den musischen Künsten und der Gründung eines Theaters günstige Blüteperiode zu erkennen gewesen. Das gibt uns einige Zuversicht für die Fälle, wo wir für die Datierung eines Theaterbaues vorwiegend auf die politisch-ökonomischen Verhältnisse angewiesen sind.

16. Sikyon.

Tafel 42.

Von den Amerikanern 1886/87 ausgegraben. Amer. Journ. Arch. V 1889, 267—292 Tf. 6—9 (Mc Murtry, Earle; Plan von Trowbridge); VII 1891, 281 f. (Earle); VIII 1893, 388—409, Tf. 13 (Earle, Brownson, Young); 2. Serie IX 1905, 263—76 Tf. 8; 9 (Plan von Fossum). — D—R 117 f. (der Plan Fg. 46 durch Fossums Aufnahme überholt). Puchstein 11 fg.; 77 fg. Fiechter 20. Frickenhaus 40. v. Gerkan Priene 103. Nicht bei Bieber. — Trowbridges Plan von 1889 Tf. 9 wird durch den von Fossum 1905 Tf. 8 nicht überflüssig, da er manche Einzelheiten mehr enthält. Eine steingerechte Aufnahme fehlt; nur der Abflußkanal ist befriedigend gezeichnet von Earle 1893, 389. Fg. 13. Als Beispiel fortschreitender Zerstörung fanden wir den formlosen Rest des östlichen Proskenionpfeilers durch Messerschnitte angesägt. Unser Arbeiter belehrte uns, daß sich hier die Dorfmädchen weißes Pulver abschaben, *γιὰ νὰ ἀσπρίσουνε τὰ παπούζια.*

Wir konnten vom 2.—5. VII. 23 nur einige Teilaufnahmen machen. Mit besonderem Danke gedenken wir des Aufenthalts in dem gastlichen Hause des Konstantinos Anagnostu und seines Sohnes Achilleus in Vassiliko. Das einfache, naturnahe und doch reiche Leben dieser ernsten, klugen und liebenswürdigen Menschen, das wir teilten, dazu die im Sommergold der reifen Getreidefarbe glühende Hochebene des alten Sikyon, die Weite des Blicks hinab auf den dunkelgrünen Korinthengarten des Vorlandes und den tiefblauen Golf, hinüber zu dem blaßvioletten Gebirgsrahmen vom Parnass über Helikon bis Akrokorinth, endlich das abendliche Bad in diesem herrlichen Golf gehörte zu den reichsten Erlebnissen der Reise.

Die späteste Anlage im Theater ist die doppelte Steinreihe zwischen den Enden des Zuschauerraumes (**Tf. 42**), deren rinnenartiger Zwischenraum (35 cm im Lichten) an den Enden durch Querplatten geschlossen ist. In der Westhälfte sind es hochkante Platten (H. 45—50 cm), darunter eine Säulentrommel, in der Osthälfte ältere Orthostaten, alles ohne Klammerverband und jetzt mit gelockerten Fugen. Die zwei Platten, die auf Trowbridges Plan noch über dem Mittelkanal liegen, fehlen jetzt. Nach der Lage kann dies nur die Front einer spätrömischen Bühne gewesen sein wie in Segesta (S. 114) und Athen (S. 16; vgl. Merriman AJA 1889, 277,9; D—R 120). Die Rinne ist besonders durch den sorgfältigen Abschluß der Enden als Vorhangskanal unverkennbar. Dazu kommen die Nuten an der Innenseite der hinteren Steinreihe (Br. 8 cm; L. 10—15 cm; T. 6—8 cm). Obwohl sie an der vom Zuschauer abgewandten Seite des Grabens in nicht ganz gleichmäßigen Abständen sitzen — die fehlenden am Ostende könnten erst in der nächsthöheren Lage begonnen haben —, so darf man sie doch wohl auf das Schiebegestänge des Vorhangs beziehen, da der Mechanismus bei der Schmalheit des Kanals hier ohnehin anders und primitiver gewesen sein muß als sonst (S. 160).

Merkwürdig und einzigartig ist eine Anlage an den beiden Enden des halbrunden Orchestrakanals, 2 große Platten mit umständlichen Befestigungsspuren, von denen schmale Abflußrinnen zu dem großen Mittelkanal der Orchestra führen (Tf. 42). Nur die westliche Platte fanden wir noch vor, aber von ihrem Platze verschoben (**Tf. 42** o. r. H. 46,5; Br. 77; L. 94 cm). Sie ist in der ganzen Dicke von einem runden Loch durchbohrt (Dm. 13 cm). Oben sind 4 runde Standspuren (die beiden östlichen später einmal vergrößert), die durch flache Rillen verbunden sind, ferner innerhalb des Vierecks 2 kleine Dübellöcher. Hier stand also ein tisch- oder tempelartiger Gegenstand aus Metall auf, dessen Beine oder Ecksäulen durch dünne Wände verbunden waren. Auf der Unterseite der Standplatte laufen zwei aufwärts gewölbte Rillen rechtwinklig gegen das Mittelloch (**Tf. 42** einpunktiert), in welchen ein Zu- und ein Abflußrohr gelegen haben muß. Innerhalb des Aufbaues stiegen also Wasserrohre auf und ab, die in den kleinen Dübellöchern befestigt waren. Ähnlich scheinen auf dem verlorenen Oststein nach der wenig klaren Zeichnung AJA 1893, 406 Fg. 15 sechs oder mehr Beinspuren nebst mehreren Bleiverzapfungen für die Rohre gewesen zu sein. Für Trinkbrunnen sind diese Vorrichtungen zu umständlich. Eher könnte man an Wasseruhren denken wie die von dem Priester Athenopolis im Theater von Priene aufgestellte (v. Gerkan 27 Tf. 15), die aber auf einem hohen profilierten Steinpostament steht. In Sikyon widerspricht auch die Zweizahl. Am wahrscheinlichsten ist, daß es automatische Spielereien mit Wasserantrieb waren, wie sie bei Heron von Alexandria zahlreich beschrieben werden (opera ed. W. Schmidt I; vgl. Neue Jahrb. 1899 Tf. 1,1; 2,15 usw.[1]). So hat z. B. das Dionysostempelchen mit dem weinspendenden Gott und den tanzenden Mänaden (Heron I pag. 350 Fg. 82) einen viersäuligen Unterbau, den man ohne weiteres auf unsere Platte setzen könnte, nur daß bei ihm der Antrieb durch ein Gewicht erfolgt. Vielleicht hat hier ein hellenistischer Mechaniker dem Gotte Proben seiner Kunst geweiht und seine Landsleute in den Theaterpausen damit unterhalten.

[1]) Nach Hoppe (Hermes 62, 1927, 69 f.) ist Heron keineswegs ein „unverständlicher Banause" nachchristlicher Zeit, sondern lebte in der 2. H. des 2. Jhs. v. C., hatte eine Art technischer Hochschule und schrieb für seine Schüler. Vitruv hat ihn benutzt.

Die breite Wasserrinne, welche die hintere Hälfte der Orchestra umgibt, hat Gefälle nach dem hinteren Scheitel zu und entleert dort das Wasser in den großen Abflußkanal (Hyponomos), der unterirdisch durch die Mittelachse der Orchestra und des Skenengebäudes geht (AJA 1893, 389 Fg. 13, Grundr. und Schnitt). Er verbreitert sich allmählich vom Einflußloch bis zur Mitte und wieder von da bis zum Skenengebäude von 20 auf 75 cm Breite bei stetigem Gefälle, das nur in der Mitte bei dem „Tank" einen Absatz macht. Die Tiefe nimmt von 0,50 m am Südende bis 1,90 m bei der Einsteigtreppe zu. Die südliche Hälfte fanden wir unkenntlich geworden und ihre Deckplatten aus Breccia in Unordnung liegend. Die rechteckige Erbreiterung in der Mitte („tank") (**Tf. 42** o.) hat eine lichte Weite von 1,30 : 1,42 m bei 1,75 m Tiefe. Von ihrer Deckplatte ist ein Bruchstück vorhanden mit einem nicht genau in der Mitte sitzenden runden Einstiegloch von etwa 90 cm Dm. (**Tf. 42** Mitte links). Vervollständigt man dieses und fügt den jenseitigen Rand hinzu, so überdeckt die Platte mit etwa 1,80 m Länge den Tank von Ost nach West. In der Südwestecke ist ein kannellierter Säulenstumpf als Stütze offenbar nachträglich, vielleicht wegen eines entstandenen Sprunges der Platte untergeschoben. An der Talseite des Tanks liegt eine ehemalige Gebälkplatte mit zwei Triglyphen, wohl als Auftritt für die Ausstiegleiter. Daß der Raum in der Spätzeit oft als Austritt benutzt worden ist, bezeugen 60 hier gefundene römische Tonlämpchen. Jedoch war das Becken ursprünglich nicht für diesen Zweck angelegt, wie sich bei der Einstiegtreppe an der Skenenfront ergeben wird, sondern als Sammelloch für die Tagwasser der südlichen Orchestrahälfte, wie Earle unter Hinweis auf die Wasserundurchlässigkeit des lehmigen Bodens richtig erkannt hat (AJA 1893, 404, 10). Vom Tank bis zur Skenenfront sind die Kanalwände aus guten Läufern, zuletzt aus sehr gut bearbeiteten Orthostaten hergestellt. Unterhalb des Skenengebäudes ist der Kanal in den Fels geschnitten, hat rasch zunehmendes Gefälle und läuft außerhalb des Gebäudes, etwas nach Osten abbiegend, als schmaler Felstunnel weiter. Aus alledem geht hervor, daß der Hyponomos schon aus der Erbauungszeit des Theaters stammt.

Die Einstiegtreppe im Hyposkenion wurde bei Nichtgebrauch mit einem Holzdeckel verschlossen, dessen untere beiden Querleisten in vier rechteckige Einschnitte der oberen Randsteine eingriffen (**Tf. 42** u. und Mitte r.). Von der Treppe finden sich jetzt noch fünf Stufen beiderseits in die Wände eingelagert. Die über ihren Enden liegenden Wandplatten stechen aber durch grobe Arbeit so sehr von den benachbarten schönen Orthostaten der Kanalwände ab, daß sie unmöglich gleichzeitig mit diesen entstanden sind. Die jetzt obersten zwei Stufen sind ein schöner dorischer Epistylblock aus feinstuckiertem Poros mit Z-Klammern (Tänie mit $2^1/_2$ Tropfenleisten; oben eine runde Rille nachträglich eingearbeitet) und auch die ursprünglich oberste, jetzt verschwundene Stufe war nach AJA 1893, 391 ein ehemaliger Epistylblock aus weichem gelben Poros, woraus abermals die jüngere Entstehung der Treppe hervorgeht. Ferner ist auffällig, daß die unterste Treppenstufe mit ihrer Unterkante 53 cm höher liegt als die Kanalsohle, sodaß das Wasser zwar unter ihr durchfließen konnte, der Hinabsteigende aber entweder 80 cm tief springen oder einen Holztritt benutzen mußte. Bei gleichzeitiger Anlage von Treppe und Kanal wäre das organischer gelöst worden. Hier wurden ebenfalls zwei römische Lampen gefunden (a. O. 393). Schließlich wird die spätere Entstehung der Treppe noch dadurch sicher, daß die Mitteltür des älteren Proskenions, die auf dem verlorenen Block **m** (**Tf. 42**) gelegen haben muß, niemals gleichzeitig mit dem unmittelbar dahinterliegenden Einstieg benutzbar

gewesen sein kann, weshalb dieser z. B. in Eretria seitlich der Mitte liegt. Dagegen ist in der späteren römischen Incertummauer (**J—J**; vgl. u.) der nun doppelflügige neue Durchgang soweit westlich aus der Mittelachse gerückt ist, daß wenigstens seine Westhälfte gleichzeitig mit der Treppe benutzbar war (Plan AJA 1889, Tf. 9, β; S. 272). Bei soviel Anzeichen bleibt kein Zweifel, daß erst in römischer Zeit der Hyponomos durch die Anlage der Treppe als Charonische Stiege benutzbar gemacht wurde, vielleicht gleichzeitig mit der Errichtung der Incertummauer, während er ursprünglich nur als Wasserabfluß gedacht war.

Die auf der Proskenionschwelle aus kleinen Porosstücken und Ziegeln mit Mörtel errichtete Mauer (opus incertum), die zum größeren Teil nach der Ausgrabung abgebrochen wurde (ihre Reste **Tf. 42 J**), war eine Schauwand mit aufgemaltem Farbenschmuck. Sie hatte je eine Tür an den Enden, dazu die aus der Achse gerückte doppelflügelige Mitteltür. Jede Türöffnung hatte 1,50 m Breite (AJA 1889, 272; 274. 1893, 408. 1905, 275). Wegen dieser Türbreiten kann die Höhe der Wand nicht erheblich geringer gewesen sein als die des vorhergehenden Proskenions. Sie war also trotz der römischen Technik kein niedriges Pulpitum, sondern nur ein massiver Ersatz des Proskenions.

Die Proskenionschwelle besteht aus zwei verschiedenen Bestandteilen, einer jüngeren Marmorstufe vorne, einer älteren Porosschwelle dahinter, von der jedoch am Ostende drei Platten noch bis vorne reichen. Die Marmorstufe (**Tf. 42, I—XV**) besteht vollständig aus älteren Steinen. Die zwei letzten im Westen sind Deckplatten von Statuenbasen. Davon trägt Platte **XV**, auf den Kopf gelegt, die Siegesliste eines Kallistratos nebst der Künstlerinschrift des Teisikrates, Thoinias' Sohn, des Enkelschülers des Lysipp (AJA 1889, 283, 2. JG IV 428), dessen Lebensdauer nach einer anderen sikyonischen Inschrift bis zwischen 221 und 216 v. C. herabreicht (JG IV 427). Die Verbauung muß natürlich sehr viel später erfolgt sein. Die übrigen Steine stammen von einer Stylobatschwelle, deren Ecken z. T. mit Gehrung hinterschnitten sind (**II, V, VI, VIII**). Dörpfeld (D—R 119, Ab. 49) hat daraus, wie es die Analogie des athenischen Proskenions damals nahelegte, ältere vortretende Paraskenien mit offenen Säulenstellungen rekonstruiert, ohne aber die Schwierigkeit zu heben, wo diese im Grundriß unterzubringen wären. Denn Fundamente dafür sind nicht vorhanden, auch kein Platz für solche. Da die Parodoswände aus Fels bestehen, hätte schon ein vor sie vorgelegtes Paraskenionseitenjoch mit 1,60—1,70 m Tiefe die Parodos um mehr als ein Drittel ihrer Breite versperrt (vgl. auch Fossum 1905, 275). Demnach können die Marmorstylobate nicht ursprünglich zum Theater gehört haben, sondern stammen von einem fremden Bau wie bei dem sullanischen Proskenion in Athen (S. 41).

Auch in Sikyon ist also einmal ein Vollsäulenproskenion der späten Art aus wiederbenutzten Steinen hergestellt worden, an welchem Pinakesspuren ebenfalls fehlen. Doch sind hier Säulen des fremden Baues offenbar nicht mit übernommen worden, da die gerauhten Säulenlager auf Stein III, IV und V nur 36 cm Dm. haben, während die Stylobatbreite von 57 cm viel größere ursprüngliche Säulendurchmesser fordert. Da die Lagerspuren ganz vorne sitzen, können die Proskenionsäulen auf keinen Fall größer gewesen sein, wie Dörpfeld annehmen wollte, da sie sonst vorne überständen. Eine etwas weiter zurückstehende Säule auf III sieht wie eine später zwischengeschobene Verstärkung aus. Sehr schön scheint also dieser Bau nicht gewesen zu sein. Auf der Oberseite haben

die Stylobatplatten ihre alten Versatzmarken, wonach nur II/III mit ΓΓ — Δ in der alten Folge wiederverlegt sind; auf IV ist M, auf V Λ, auf VI I noch erkennbar. Einige weitere sah Fossum (1905, 275). Die Löcher von U-Klammern (auf II—IV und VII mit verdoppelten Haken) sind ebenfalls von der ersten Verwendung. Es stehen aber noch andere Versatzmarken von jüngerem Schriftcharakter auf der Vorderkante der Platten an den oberen Ecken, auch sie jedoch nicht mehr in der richtigen Reihenfolge (AJA 1889, 273. 1905, 275,1). Das zwingt zu dem Schluß, daß die Stylobatplatten am Theater in dritter Verwendung liegen. Da das A der jüngeren Reihe gebrochene Mittelhasta hat, muß also die Errichtung des Marmorproskenions sehr weit hinabgerückt werden. Es liegt nahe, an ein Erdbeben zu denken, durch welches das Porosproskenion unbrauchbar und zugleich die Marmorplatten fremder Gebäude verfügbar wurden. Für die von Pausanias II 7,1 überlieferte große Katastrophe, durch welche die Stadt zerstört wurde und zwar „zu einer Zeit als sie schon machtlos geworden war", sind verschiedene Ansätze vorgeschlagen (Lit. bei Frazer Paus. Bd. III 46). Das Erdbeben des Jahres 23 n. C., durch das ganz Griechenland und Kleinasien verheert wurde, würde bühnengeschichtlich besser als die späteren des 2. Jhs. n. C. passen, da nur im ersten Jahrhundert noch der Neubau eines rein griechischen Proskenions zu erwarten ist. Mit einer der späteren Katastrophen kann dann die Ersetzung des Marmorproskenions durch die solide Incertumwand in Verbindung gebracht werden.

Von der Porosschwelle des älteren Logeions ist im Osten ein Stück in der vollen alten Tiefe vorhanden (**Tf. 42, a—s**). Stein **a**[1] ist unter den Felsen untergeschoben. Stein **a**, an dessen Westrand später ein flacher Kanal eingearbeitet wurde, trägt oben eine sehr sorgfältige, rechteckige Aufschnürung mit Querlinie, sowie einen Dübel nebst Gußkanal. Darauf lag der jetzt zerstörte Pfeiler mit jonischer Halbsäule, den Fossum 1905 Tf. IX in den Grundriß eingezeichnet hat. Aus der Einpunktierung auf **Tf. 42** ergibt sich aber, daß der von Fossum — übrigens nur schematisch — gezeichnete Ausschnitt an der Innenseite des Pfeilers gerade auf den Gußkanal fällt. Hier muß also infolge schlechter Erhaltung ein Irrtum entstanden und die Pfeilerflanke vielmehr glatt gewesen sein. Das bestätigt sich durch die Wiederkehr der gleichen Unstimmigkeit bei dem Gegenpfeiler auf **d—e**, von welchem Aufschnürung, Dübelloch und Kanal über Δ erhalten sind. Auf **b—c**, die von einer späteren Abflußrinne durchschnitten werden, ist in der Mitte an der Fuge ein rechteckiges Dübelloch (bei Fossum fehlend), das seiner Art und Lage nach kaum für etwas anderes als für eine Statuenbasis gedient haben kann, wie solche in Epidauros wenigstens in der Spätzeit an dieser Stelle stehen (S. 171) und in Athen eine zu vermuten ist (S. 25, Z. 11 v. u.; **Tf. 8** u., **12**). Nun nennt Pausanias II 7,5 in Sikyon ein Standbild des Aratos *ἐν τῇ σκηνῇ πεποιημένον*, was überraschend gut zu unserer Paraskeniennische paßt, die als einziger Bauteil, vielleicht gerade um der bedeutsamen Statue willen, von dem Erbauer des Marmorproskenions beibehalten wurde, trotz der entstehenden Asymmetrie der Front[1]). Denn im Westen ist die neue Marmorschwelle bis zu dem alten Eckpfeiler durchgeführt, von dem heute nur der formlose Kern noch vorhanden ist (**Tf. 42** über **A**[1]). Von der Mitte des Steines **e** ab bis zu **s** sind sämtliche Porosplatten vorne um 18 cm abgeschnitten worden

[1]) Zur Zeit der Incertummauer (S. 195) war die Nische unten mit zwei 70 cm hohen Orthostaten abgeschlossen (AJA 1889, 272), sodaß, wenn unsere Kombination richtig ist, die Incertummauer erst nach der Zeit des Pausanias entstanden ist.

um der Marmorstufe Platz zu machen. Das ergibt sich aus der unregelmäßigen Zackung in der Mitte von **e**, dessen Osthälfte noch die alte Breite hat. Auch **d** ist an der ganzen Westkante abgearbeitet und hatte ursprünglich die gleiche Länge wie **e**.

Auf den größeren und kleineren Zapfenlöchern von **e**—**s** hat Dörpfeld ein rein hölzernes Proskenion angenommen. Es wäre aber sonderbar, daß bei einem solchen die Endpfeiler aus Stein wären, auch sind die rechteckigen Zapfenlöcher nicht mit Halbsäulen in Übereinstimmung zu bringen. Fossum hat daher richtig steinerne Halbsäulen ergänzt mit schmalen Rückenpfeilern, die sich zwischen je zwei benachbarte der größeren Zapfenlöcher einschieben. Der bei dieser Herstellung bedenkliche Umstand, daß die Halbsäulen vorne erheblich über die Porosschwelle überstanden (1905 Tf. 9; auf **Tf. 42** bei **f** einpunktiert), fällt jetzt fort, da der Stylobat ursprünglich um 18 cm weiter nach vorn reichte. Die größeren der Zapfenlöcher erscheinen andererseits viel zu mächtig (L. 20—30 cm; Br. 10—20; T. 8—8,5 cm) für gewöhnliche Pinakes, die zudem aus den 8 cm tiefen Leeren gar nicht ausgehoben werden könnten. Vielmehr waren hier Pfosten oder Latten eingezapft, deren Stärke nur verständlich wird, wenn sie etwas zu tragen hatten, also einen ebenso starken oberen Querbalken. Was hier stand war mithin ein Rahmenwerk, das noch weiter in sich durch schräge Spreizen versteift war, die in den kleineren Zwischenlöchern endigten. Sehr wahrscheinlich war auch das obere Abschlußgebälk aus Holz, denn die schwachen Halbsäulen dürften kaum genug Tragkraft für ein steinernes haben. — Das Ostparaskenion, das nur um die Halbsäulendicke vor die übrige Front vortrat, war hinten ebenfalls durch eine Holzwand abgeschlossen (Pfostenlöcher links von **e** und über **A**; letzteres jetzt unkenntlich, von Fossum mit 16 : 28 cm gemessen, auf **Tf. 42** punktiert). Vorn dagegen war dies Joch offen und wirkte mit der Statue im Innern wie ein Naiskos. — Als Ganzes gesehen ist also dieses Logeion eine Holzwand mit dekorativ zwischengeschobenen steinernen Halbsäulen. Es bildet eine lehrreiche Zwischen- oder Übergangsform von den hölzernen Logeia mit Rahmenwerk — Segesta I (S. 130), Delos (S. 185) und vielleicht Epidauros (S. 174) — zu den Steinproskenien mit Halbsäulen und beweglichen Pinakes.

Die äußeren Paraskenionpfeiler hatten bei der Ausgrabung noch einen Überzug von glänzend hellem Stuck. Ihre ionische Basis hat die attische Form, jedoch mit einer Plinthe statt des unteren Wulstes; der Einzug zum Schaft ist ziemlich stark. Von den Kapitellen fand Fossum ein Fragment des westlichen Eckpfeilers unter der Kallistratosbasis verbaut (1905, 269). Nach der kleinen Zeichnung in seiner Rekonstruktion a. O. Tf. 9 hat es eine sehr gedrückte Form mit niedrigem Kymation und glatten Zwickelblättern (Zeitbestimmung S. 199).

Bei den Rampen fand sich an der Vorderfläche der Felswand gegen die Parodos hin ebenfalls Stucküberzug (a. O. 1889, 289). Die vorderen Rampen zeigen nach obenhin dieselbe Verbreiterung wie in Epidauros. Aus dem Einvisieren ihrer oberen Endigung ergab sich die Höhe des Logeions nach unserer Messung (**Tf. 42** Mitte r.) zu 3,16 m (Fossum 3,25 m). Mit Puchstein (78) eine Versurentür als Durchtritt von der Rampe zur Logeiondecke anzunehmen, halte ich aus denselben Gründen wie in Epidauros (S. 175) für nicht angängig. Die hinteren Rampen haben etwas steilere Neigung als die vorderen und setzen etwas weiter außen an. Sie enden mehr gegen die Mitte zu und um etwa 55 cm höher (AJA 1889, 290 sind zweifelnd 20 cm angegeben). Der Fußboden der Vorder-

räume des Hauptgeschosses lag also um 2 Stufen höher als die Logeiondecke. Ob die hinteren Rampen von den vorderen durch eine Mauer abgetrennt waren, wie Fossums Plan andeutet, vermochten wir nicht mehr zu erkennen, doch ist es anzunehmen, da die rückwärtigen Rampen jedenfalls für den ungesehenen Verkehr des Personals bestimmt waren ähnlich wie die Außentreppe in Priene (v. Gerkan Tf. 33). Die Zwischenwand der beiden Rampen brauchte nach dem zu Epidauros bemerkten (S. 175) nicht viel über mannshoch zu sein. Hinter der zweiten Rampe erhob sich im Osten die Wand des doppelgeschossigen Raumes R, im Westen muß eine eigene zweite Abschlußmauer gewesen sein (vgl. u.).

Die Innenteilung des Skenengebäudes (Fossum 1905 Tf. 8) weist einige römische Wiederherstellungen des Mauerwerks auf, jedoch mit nur geringfügiger Änderung des Grundrisses. Im Erdgeschoß ist ein Mitteldurchgang, der die beiden hinteren Wände in 3,40 m Breite durchbricht, in der Hyposkenionwand dagegen sich auf 1,10 m verengert (was bei D—R Ab. 46 richtigzustellen). Die westlich von ihm liegenden zwei Kammern sind durch vorspringende Wandstücke mit leichter Antenbildung, aber anscheinend ohne Türverschluß abgegrenzt. Westlich von ihnen ist der Fels stehen geblieben. Die gegenüberliegenden Ostzimmer haben die gleiche Eingangsbildung, sind aber durch eine spätere Incertummauer **F** etwas verkleinert worden. Von ihrer älteren Rückwand H—J steht noch der Eckblock **H** (**Tf. 42**), der an seiner Westseite, also nach innen zu, zwei senkrechte Nuten hat (die vordere 21, die hintere 17 cm breit), welche 36 bzw. 32 cm über dem Boden endigen (von einer rechteckigen Vertiefung auf der Oberseite, wie sie Fossum andeutet, sahen wir nichts). Die hier neben, oder eher zeitlich nacheinander, senkrecht eingesetzten Holzpfosten lagen also ganz ähnlich innerhalb der Wand, wie die an der Rückseite des Skenensaals im athenischen Dionysostheater. Die gleiche Nut (15 : 15 cm), aber noch mit einem vorgelegten niedrigen Block und innen mit Stuck ausgekleidet, findet sich in dem gegenüberliegenden Wandstück **K**. Eine ähnliche Leere war nach Fossums Plan in dem jetzt verschwundenen Wandstück **M**, die ihrerseits ein Gegenstück in der stark abgewitterten Felswand **O** gehabt haben wird. Die bisherige Erklärung als Löcher für Pfosten eines hölzernen Obergeschosses wird hier schon durch die geringe Stärke von 15 : 15 cm wie durch die Ausstuckierung von **K** unmöglich. Auch ist die paarige Stellung durch den Innenraum, nicht durch Gebäudeachsen bestimmt, was die Erklärung als Träger von Börten und Pflöcken für Requisiten bekräftigt (o. S. 51). — Die beiden länglichen Osträume öffnen sich durch schmale Türen (die innere fehlt bei D—R Fg. 46) gegen die hintere Säulenhalle hin, die an der ganzen Rückfront entlang läuft. Alle Innenräume waren mit Brecciaplatten gepflastert, außer wie es scheint der hintere Eingangsraum. Der östlich darangelegte Saal R ist durch die umlaufenden Steinbänke deutlich als Warteraum der bei den großen Chören Mitwirkenden erkennbar; der starke Mittelpfeiler läßt auf ein zweites Geschoß schließen, das die Rückwand der hinteren Rampe bildete. Im Westen ist die Felsecke S ebenfalls mit einer umlaufenden Steinbank ausgestattet, sie war aber nie ein geschlossener Raum, wie bei Frickenhaus (Ab. 9) ergänzt, was sich aus der schiefen Lage des Südschenkels bestätigt. Der eine „Chorsaal“ R genügte wie in Epidauros. In anscheinend etwas jüngerer Zeit ist neben der Hinterhalle das hübsche Brunnenhaus mit Säulenvorhalle angelegt worden, neben dem sich Tröge zum Tränken der Reittiere finden. Auf den Bänken von S mochten sich dann die Agogiaten und sonstige Wartende räkeln.

Für die Gestaltung der oberen Geschosse bietet sich außer dem Grundriß kein Anhaltspunkt. Bei der großen Tiefe der beiden Dreikammer-Reihen (3,25 m; 3,44 im Lichten) gegenüber einer Logeiontiefe von 2,90 m ist eine Ergänzung im Segestatypus mit Distegia und Giebelzone unmöglich. Auch eine ungebrochene Skenenfront im Tyndaristypus ist wegen des Fehlens von Paraskenien unglaubhaft. Vielmehr ist Sikyon zusammen mit seinem Schwestertheater Elis eher an den Typus von Priene I anzuschließen (Abschn. 21). Die hintere Kammerreihe ist im Zusammenhang mit der rückwärtigen Stoa aus nichtszenischen Bedürfnissen zu erklären.

Für die Zeitbestimmung des Theaters ist gegen Fossum (1905, 272), der ins 4. Jh. hinaufgeht, mit Frickenhaus (46) an 303 v. C. als oberer Zeitgrenze festzuhalten, dem Jahr, in welchem Demetrios Poliorketes die Umsiedlung der Stadt von der Küste auf das Tafelland veranlaßte. Für das dritte Jahrhundert sprechen auch sehr entschieden die trockenen Formen an Kapitell und Pfeilerbasis der Paraskenien (o. S. 197). Beim Aufstand des Aratos 251 v. C. war das Theater schon vorhanden (Plutarch Aratos 8). —

Als Epochen des Theaters von Sikyon sind somit anzunehmen:

1. In der 1. Hälfte des 3. Jhs. Erbauung von Sitzhaus, Skene und Abzugskanal. Hölzerne Logeionwand, vielleicht mit Holzgebälk, aber mit dekorativ eingesetzten jonischen Poroshalbsäulen. Die schwach vortretenden einjochigen Paraskenien naiskosartig offen. Nach 251 v. C. die Statue des Aratos aufgestellt, vielleicht in der Ostparaskenionnische.

2. Erst verhältnismäßig spät, vielleicht nach dem Erdbeben von 23 nach Chr., Ersetzung des Holz-Poros-Logeions durch ein Marmorproskenion mit Vollsäulen. Pausanias sah die Statue des Aratos vermutlich in dem vom älteren Logeion her erhalten gebliebenen Ostparaskenion.

3. Nach Pausanias Zeit, also vielleicht Ende des 2. oder im 3. Jh. n. C. geschlossene bemalte Steinwand auf den älteren Proskenionschwellen, mit drei Türen, die mittlere doppelflüglig und mit ihrer Westhälfte aus der Mittelachse gerückt. Hinter ihrer Osthälfte ein Einstieg mit Steintreppe in den Hyponomos angelegt, sodaß dieser jetzt als Charonische Stiege zu benutzen ist. — Eine Bühnenwand des römischen Typus mit Säulen und Nischen hat es nicht gegeben.

4. Niedriges Bema mit Vorhangsrille in der Orchestra, nach Art und wohl in der Zeit des athenischen Phaidrosbemas, also vermutlich im 3./4. Jh. n. C.

17. Akrai.

Tafel 43, 44 a, b.

Ausgrabungsbericht von Brocchi, abgedr. Kunstblatt I (1820), 121—23. Flüchtige Aufnahme Cavallaris bei Serradifalco IV Taf. 32, 1; S. 159. Darauf beruht Hogg, Mus. of classical antiquities II (1852) 240, der die Ruine 1825 besucht hatte. Schubring Jahrb. Klass. Phil. Suppl. IV 1867, 667. Strack Tf. 6,4. Wieseler Tf. 2, 2. Aufnahme Koldeweys „nach eiligen Beobachtungen“ (17. VI. 95) bei Puchstein Ab. 38; Ab. 37; S. 123fg. Bieber 50; 181. v. Gerkan 107. Phot. Brogi 16024—6. — Wir geben auf **Tf. 43** Koldeweys Plan mit Ergänzungen und kleinen Verbesserungen nach unserer Untersuchung vom 10. V. 24.

Akrai, heute Pallazolo-Acreide, als Kolonie von Syrakus um 664 v. C. gegründet, liegt 43 km westlich von Syrakus auf einer beherrschenden Höhe von fast 700 m. „Von

der Bergspitze, die den Namen Acremonte führt, überblickt man die ganze südöstliche Ecke Siziliens von dem Hafen von Augusta und dem Megarischen Meerbusen an, über Syrakus und das Vorgebirge Pachynos bis nach Terranova (Gela) hin, während im Norden der riesige Aetna emporragt" (Holm, Gesch. Siz. I 141). Das Theater ist nahe unter der höchsten Erhebung genau nach Norden gerichtet. Jenseits des tiefeingeschnittenen Anapos-Tales liegt auf einem breiten Höhenzug Buscemi, das alte Herbessos. Darüber erhebt sich als mächtiger Blickpunkt in der Ferne genau in der Theaterachse der rauchende Berg.

Die ursprüngliche Ausdehnung des Sitzhauses ist ohne neue Grabung nicht festzustellen. Von dem jetzt Sichtbaren ist sehr vieles modern aufgebaut, so das Ostende des Koilon mit dem kleinen Durchlaß (**Tf. 44 b** hinten); ein großer Teil der Sitzstufen, nämlich alle Platten, die hinten nicht an die höher liegenden anstoßen; die obere Umfassungsmauer nebst dem schmalen Durchgang zwischen der zweiten und dritten Treppe von Westen (**Tf. 44 a**), von welchem ein unterirdischer Korridor zu dem westlich anstoßenden sog. Odeion führt; endlich die westliche jetzt etwas geböschte Stirnmauer (**Tf. 44 a**), die jedoch in der ursprünglichen Fluchtlinie steht (u. S. 202).

Als östliche Außenmauer zeigte uns der Custode sieben Quaderlagen in der Höhe unterhalb der modernen Abschlußmauer. Da jedoch die jetzt obersten Sitzstufen unter die letztere untergreifen, so war das Theater jedenfalls höher und die Quadern gehören zu einem inneren Stützring. Die Sitzreihen bestehen aus rechteckigen Platten, die ohne Fundament auf Erde liegen und nur mit den Kanten einander berühren (**Tf. 43** r. o.; Serr. IV Tf. 32, 3, 4). Durch acht Treppen mit je zwei Stufen auf eine Sitzreihe entstehen neun Keile. Vorhanden sind jetzt 12 Sitzreihen, während Serradifalcos Plan IV 32, 1 nur 11 gibt, aber mit Andeutung von Erdbettungen für drei weitere. Die unterste Stufe wurde in antiker Zeit am Nordostende vorne etwas abgeschnitten bei Anlegung der Nordostkammer (**Tf. 43**; u. S. 202).

Die Orchestra ist genau halbkreisförmig, mit 20,90 m Durchmesser. Ein Pflaster aus ungleich großen und ungleich gelegten Platten meist zweiter Verwendung stößt mit einer längsgelegten Plattenreihe an die Front des Pulpitum an und ist wohl gleichzeitig mit ihm. Rechts und links von diesem ist der Boden eine Steinlage höher.

Von dieser römischen Bühne steht noch eine hochkante, 50 cm hohe Quaderreihe von 14,39 m Breite, die mit ihren Flanken um 2,40 m in die Orchestra vortritt (**Tf. 43**; **44 a, b**). An der Front sind zwei der üblichen kleinen halbrunden Nischen. Vor der Mitte deutet Cavallaris Plan eine rechteckige Ummauerung an (1,30 : 2,70 m), aus der Wieseler (62) eine Art „Thymele" machte. Da nichts Aufgehendes mehr vorhanden ist, glaubte Puchstein (124) die Zeichnung auf dem Plan nur durch die hier andersartige Pflastereinteilung mit kleineren Steinen veranlaßt. Jedoch fehlt an dieser Lagerung die Eckenbildung, die auf dem Plane trotz seiner Dürftigkeit zu erkennen ist. Es muß also doch wohl eine Steinsetzung vorhanden gewesen sein, die der allzu sauberen Aufräumung zum Opfer fiel. Sie erklärt sich als Sockel einer Treppe, wie sie sonst in die Front der Pulpita eingeschnitten werden. Mit 6 Stufen zu 20 cm Höhe und 25 cm Auftrittstiefe wird grade die Bühnenfront und eine Höhe von 1,20 m erreicht. Die gleiche Höhe ergibt sich, wenn man an der Wand selbst eine 2. Quaderlage zu 50 cm nebst Gesims ergänzt. Auf die Rückwand der Bühne ist die Mauer aus kleineren Steinen zu beziehen, die Serradifalco Tf. 32 da gibt, wo jetzt der großplattige Stylobat sichtbar ist. Auch hier ist also ein gröberes Mauerstück

der Spätzeit modern entfernt worden. Nach vorn tritt das Pulpitum weiter in die Orchestra vor als irgendwo sonst, ist aber in seinem Wesen nicht von den späten Bemata in Athen, Sikyon, Tyndaris verschieden. Die in Akrai gesicherte geringe Tiefe (2,40 m) bestätigt unsere entsprechende Vermutung beim Phaidrosbema (S. 17).

Von dem hellenistischen Proskenion liegt die wohlerhaltene Stylobatschwelle an Ort (**Tf. 43**). Auf ihr sind 8 Paare von hakenförmigen Rillen (br. 6 cm, t. 5—5,5 cm), die vom Hinterrand 23 cm weit hereingehen, dann rechtwinklig 10—11,5 cm weit umbiegen. Zwischen und vor den Hakenpaaren sind die gerauhten Lager von Pfeilern mit vorgelegten Halbsäulen erkennbar (von Koldewey nicht bemerkt; Dm. der Halbsäulen 41—42 cm, Gesamtdicke mit Pfeilerstück 45—46 cm). Die Pfeilerflanken waren demnach behufs Befestigung der Pinakes mit Holzleibungen verschalt, ein bisher nicht bekanntes Verfahren. Für den westlichsten Pinax und den zweiten von Ost sind leichte Rillen zur Anpassung eingetieft, bei dem zweitgenannten ist davor ein Riegelloch, um das Werfen des Holzes nach vorn zu verhindern. Bei der letzten Stütze im Osten ist die äußere Hakenrille, die auf einem zwischengeflickten Steinstreifen saß, zerstört. Ihr erhaltener Partner ist kürzer als sonst (19 cm), vor ihm sitzt ein 9 cm langes Zapfenloch (danach Koldewey zu berichtigen), das mit der Rundung einer Halbsäule nicht zu vereinigen ist. Hier stand vielmehr eine Ante mit Holzverkleidung als Eckabschluß. Die Flanke des Proskenions war somit durch eine Mauer geschlossen und es hatte die gleiche Breite wie das spätere Pulpitum. Neben der Ostecke, wo jetzt bis zum Sitzreihenende ein spätes Mauerstück und der Eingang zu der N-O-Kammer sind, war ursprünglich ein offener Durchlaß von 2,80 m Breite. Das Westende des Stylobats ist von einem Mauerstück überdeckt, an das sich ein Durchgang anschließt, was aber beides modern zurechtgemacht ist. Da die letzte sichtbare Hakenrille nicht die für die Ante nötige Form hat, so liegt hier unter dem Mauerstück noch das Eckjoch, das wie das östliche um 11 cm schmaler als die übrigen gewesen sein wird (Achsweiten 1,96 m; Pinaxbreite 1,36; an den Endjochen 1,85, bezw. 1,25 m). Auch neben der Westproskenionecke war ein Eingang, in welchen ein an der Westflanke entlang führender Weg einmündete, für den auf Serradifalcos Plan eine jetzt verschüttete Felsabkantung durch eine Linie angedeutet erscheint. Der Westeingang muß um 40 cm schmäler gewesen sein als der östliche, was durch eine Verschiebung der ganzen Front nach Westen entsteht, da sich die Mittelhalbsäule um ebensoviel westlich von dem Mittelpunkt des Orchestrahalbkreises (Kreuzchen auf **Tf. 43**) befindet, eine gewiß nur zufällige Ungleichheit. Auch bei den Kerkides hat der Architekt wenig präzis gearbeitet.

Der Proskenionstylobat ist in den gewachsenen Fels eingebettet, der hinter ihm nur mit ganz unregelmäßiger Begrenzung fortgearbeitet ist. An dieser Bogenlinie steigt das Gestein um etwa 50 cm senkrecht an, weiter rückwärts abermals etwa 40 cm (**Tf. 43** Schnitt **A—B**). Vor der zweiten, gradlinigen Auftreppung setzt Puchstein mit Recht die scaenae frons an, wodurch das Proskenion die übliche Tiefe von etwa 2,50 m bekommt. Daß man sich im Hyposkenion nicht die Mühe gab, den unregelmäßigen Fels ganz zu entfernen, zeugt für die spieltechnische Bedeutungslosigkeit dieses Raumes, der hier überhaupt nicht begehbar war. Dazu stimmt, daß die Proskenionwand keine Türen hatte, die bei dem Erhaltungszustand des Stylobats Spuren hätten hinterlassen müssen. Türen waren also kein unentbehrlicher Bestandteil der Proskenien.

Von den Räumen hinter der Skenenfront könnten vielleicht durch Reinigung des Felsbodens noch Bettungen gefunden werden, obwohl eine spätere Bewohnung hier starke Veränderungen bewirkt hat. Eine Zisterne und zahlreiche pithosartige, mit Mörtel ausgekleidete Gruben sind bei Serr. Tf. 32, 1 gezeichnet und von Schubring umständlich beschrieben worden.

Von dem Aufbau des Skenengebäudes sind nur zwei der charakteristischen Krag- oder Konsolsteine erhalten, in der von Oiniadai (S. 94) her bekannten Form. Der eine, an der N-O-Kammer als Türpfeiler wiederverwendet (**Tf. 43** l. u.; **44 a**), hat an einem rechteckigen Schaft ein abgeschrägtes Konsolstück von 39 cm Breite. Eine senkrechte Rille an dessen Ansatz sieht wie für eine Holzleiste aus. Nach der Größe und groben Form war es ein Träger im Untergeschoß wie in Oiniadai **Tf. 14, 8**; **9**. Das andere Stück, auf dem modernen Osteingang des Koilon (**Tf. 44 b** hinten; **Tf. 43** r. u., versehentlich nicht maßstäblich aufgenommen), das oben eine Aufschnürung hat, ist nach dem gefällig gegliederten Konsolumriß einem Thyroma als oberer Eckabschluß zuzuweisen. Wir dürfen also den Typus der Thyromatabühne wie Priene II hier als gesichert ansehen.

Die Koilonstirnen lagen genau in der Flucht der Proskenionfront, wie trotz der entstellenden Restaurierungen im Westen noch festzustellen ist, denn hier liegt der unterste Block der jetzt locker mit Böschung wiederaufgehäuften Koilonwestwand (**Tf. 44 a**) so fest an Ort, daß wir ihn zuerst für gewachsenen Fels hielten. Dieses ist also ein zweites Theater ohne Parodoi. Während diese aber in Tyndaris durch innere Durchgänge ersetzt sind, wurde in Akrai das Bühnengebäude verkürzt, um beiderseits Zugänge zu lassen, die gewissermaßen um 90° gedrehte Parodoi sind. Das ist, wie schon v. Gerkan (106) erkannte, wohl durch die Bodenverhältnisse veranlaßt, indem man möglichst wenig von der Felserhebung abzutragen wünschte, wie ja auch die Verhältnisse im Hyposkenion zeigen. Bei dem Geländezustand ist auch ausgeschlossen, was Puchstein fragweise annahm, daß weiter rückwärts ein älteres Bühnengebäude gelegen hätte. Dies Provinztheater zeigt abermals die individuelle Anpassungsfähigkeit der Theatertypen, denen man mit vitruvischen Regeln und gelehrten Termini allein nicht beikommen kann.

Aus römischer Zeit ist noch die wohl gleichzeitig mit dem Pulpitum entstandene Kammer östlich vom Proskenion zu nennen, deren Eingang heute von dem großen Konsolblock und einer hohen Quader gebildet wird (**Tf. 44 a**). Der rechteckige Raum (2,18 : 2,37 m) ist von Langsteinen eingefaßt, die vorn und oben sorgfältig geglättet, hinten rauh sind (H. 21, D. 26 cm). Die scharfkantig eingetieften Rillen auf der Oberseite (Br. 8, T. 6,5 cm) gehen an den Langseiten hinten ins Leere, an der Querseite stumpf gegen die Langseiten; die Steine liegen also in zweiter Verwendung. Die Rillen, die für Wasserführung zu schmal sind, könnten in der Erstverwendung eine Holzschranke, an dem jetzigen Ort etwa die Bretterwände einer Taberna für Erfrischungen usw. getragen haben. Das kleine Altärchen hinter der Kammer ist modern dorthin gestellt (**Tf. 44, a**).

Die Anlagen westlich des Theaters (Serr. IV Tf. 32) sind eine große Halle — erhalten zwei sehr tiefreichende Parallelfundamente in 4 m Abstand voneinander — und daran ein mit halbkreisförmigen Sitzstufen gefüllter Rechteckbau. Die drei gut erhaltenen untersten Stufen sind von sorgfältigster Arbeit und haben eine fein profilierte obere Kante. Dies ist kein Odeion oder gar Bad, sondern der von Priene, Milet, Messene (Jb. Anz. 41, 1926, 425) her bekannte Buleuteriontypus in kleiner Ausführung. Es

ist zu vermuten, daß die ihm vorgelagerte Halle eine Agora begrenzte. Ein sehr schöner Türsturz und ein feingearbeitetes Friesstück weisen auf gute hellenistische Zeit. Man darf daher mit Holm (Gesch. Siz. III, 38) für diese Anlage an die Bautätigkeit Hierons II (270—215 v. C.) denken, der einen Palast in Akrai besessen haben soll, wovon die ortsansässige Gelehrsamkeit den heutigen Namen Palazzolo ableitet. Um 210 v. C. wird auch die einzige bekannte Münzprägung von Akrai angesetzt (Head Hist. num.² 118). Späthellenistisch dagegen sind nach den Gewandmotiven die interessanten Felsreliefs, im Volksmund Santoni genannt, die am Osthang des Stadtberges auf einer jetzt halbabgestürzten Terrasse in langer Reihe ausgemeißelt sind und nach den Standspuren z. T. hölzerne Naiskoi vor sich hatten. Dargestellt ist immer wieder Kybele mit Tympanon, Löwen und zahlreichen Nebenpersonen (Serr. IV Tf. 35). In die durch diese Weihungen angedeutete spätere Blütezeit von Akrai möchte man den Theaterbau lieber setzen als in die hieronische, da seine sehr dürftige Technik von der Feinheit des Buleuterions weit absticht. Man mag also ans 2. Jh. v. C. denken und zwar an seine erste Hälfte, wenn man das für uns erste Auftreten des Vollsäulenproskeniontypus am Piräustheater (S. 204) gegen 150 v. C. als terminus ante quem annehmen will.

18. Piräus, Zea-Theater.

Ausgegraben 1880 von Philios, Prakt. 1881, 10f; 48f. mit Plan von Hager; 1884, 14; Ephim. 1885, 62. Inschriften Dragatsis Eph. 1884, 196. Neue Aufnahme von Borrmann bei Curtius-Kaupert, Karten von Attika Textheft I, 67. Vgl. Judeich Top. von Athen 389, 17. D—R 97—100, Fg. 34. Puchstein 105—107; Abb. 27. Fiechter 73. Frickenhaus 43, Ab. 16. Möbius o. S. 6. Nicht bei Bieber. Lehmann-Hartleben und ich reinigten am 21. IV. 32 die Proskenionschwelle, konnten aber die übrigen Skenenteile unter neuer Verschüttung nicht sehen.

Der ausgezeichnet erhaltene Proskenionstylobat aus hymettischem Marmor trug im Mittelteil 14 Säulen von 49 cm Dm., bei 1,39 m Achsweite mit Ausnahme des Mittelinterkolumniums, das mit 2,12 m etwas über $1^1/_2$ Achsweiten hat. Die Paraskenien haben an den Fronten 4, an den Innenflanken 2 Joche. Außen ist nur je 1 Joch erhalten. Ob etwa aus den Felsbettungen noch etwas über die Außenflanken zu ermitteln wäre, war nicht festzustellen. Von den vorgeschlagenen Ergänzungen ist die einjochige Dörpfelds (D—R Fg. 34) weniger glaubhaft als Frickenhaus (Ab. 16) zweijochige, da so die äußeren Frontstücke in der Flucht des Proskenionmittelteils liegen wie in Athen. In jedem Falle ist dieses Proskenion durchaus als offene Halle gedacht, bei welcher eine auch nur vorübergehende Anbringung von Pinakes unmöglich ist. Denn auf dem Stylobat sind zwar die Lagerflächen für die Vollsäulen sorgfältig geglättet und ihre Quer- und Tiefenachsen durch 4 radiale Striche sehr sauber bezeichnet (in der Mitte viereckiges Dübelloch mit schrägem Gußkanal). Dagegen ist in den Säulenzwischenräumen der Werkzoll ganz unregelmäßig in durchschnittlicher Höhe von 1,5—2,5 cm, an mehreren Stellen bis zu 3,5 cm stehen geblieben (vgl. Hagers Plan). Die Holztafeln hätten also ein völlig ungleichmäßiges Auflager gehabt und seitlich der Werkzollbuckel wären Spalten bis zu Zweifingerbreite offen geblieben. Im Mittelkolumnium trotz fehlender Spuren mit Dörpfeld eine Tür anzunehmen, ist kein Anlaß, da eine Verbreiterung der Mitte an offenen Hallen auch sonst vorkommt (S. 14; 42); hier ist sie wegen der Hyposkeniontür ohne weiteres verständlich. Das Zea-Theater ist somit das für uns früheste Beispiel eines stets offenen Proskenions

mit Vollsäulen, bei welchen der Pinakesverschluß weder vorgesehen noch je nachträglich angewandt war, während dies in Athen gelegentlich geschah (S. 27). — Die Höhe des Proskenions berechnet sich bei Annahme von $6^1/_2$ unteren Säulendurchmessern (= 3,18 m) und etwa 50 cm Gebälkhöhe auf 3,68 m.

Eine andere bedeutungsvolle Unfertigkeit findet sich längs der Prokenionfront. Die Stylobatschwelle liegt auf Fels in einer eingeschnittenen Baugrube, die sich vor der Front mit einer wechselnden Breite von 30—50 cm entlang zieht. Davor ist im mittleren Frontdrittel das Gestein mit scharfem Absatz 7—10 cm höher als die Oberfläche des Stylobats und senkt sich dann schräg gegen die Orchestramitte, zugleich seitwärts etwas sanfter gegen das südliche, bodengleich abgearbeitete Drittel. Vor dem nördlichen Frontdrittel ist die Abarbeitung zwar begonnen, aber dann mit einem scharfen Absatz gegen die Mitte zu aufgegeben worden. Auch diese beiden äußeren Drittel senken sich etwas gegen die Orchestra, deren Mitte dann wieder höher liegt. Dieser so ungleichmäßig geebnete Raum vor der Proskenionfront konnte erst durch einen aufgelegten Estrich brauchbar werden, von dem sich denn auch Reste gefunden haben (Prakt. 1881, 53: *ἴχνη ἐπιστρώσεως*). Der aus der Proskenionmitte Heraustretende hatte trotzdem in den ersten 50 cm einen Absatz oder schrägen Anstieg von mehr als 10 cm Höhe vor sich, sodann eine Senkung gegen die Orchestramitte. Diese gebuckelte Fläche kann unmöglich der Haupt- und Zentralort der dramatischen Handlung gewesen sein und ihre Vernachlässigung bei der letzten Ausführung zeigt hier zu allem sonstigen, daß das Proskenion nicht als normaler Spielhintergrund angelegt war.

Für die Erbauungszeit des Theaters geben einen terminus a quo die Buchstaben, mit denen die untersten Stufen an der Orchestra, die bei ihrer Breite für Holzsessel bestimmt waren, durchgezählt sind. Die kursiven Є, C, ω (Dragatsis Eph. 1884, 196) kommen seit dem 2. Jh. v. C. vor (Larfeld Griech. Epigr.[3] 271 f. Hdb. II Tf. 2, XII). Ferner wird jetzt allgemein (Wachsmuth Stadt Athen II 136, 3. Judeich Top. 289, 17) gegen Milchhöfer (Karten von Attika II, 45) die südöstlich des Theaters gefundene Inschrift J. G. II, 984 auf das Zea-, nicht das Munychiatheater bezogen. Sie verzeichnet Gelder, die zur *κατασκευή* des Theaters, also zu seiner Fertigmachung wie auf der delischen Proskenioninschrift (S. 189), gespendet waren und in Beiträgen von 10 bis 100 Dr. eingingen. Die Gesamtsumme wird mit Ergänzung der Lücken kaum viel über 1000 Dr. betragen haben. Man sieht, wie mühsam der Theaterbau bei offenbar mangelnden öffentlichen Mitteln[1]) zu Ende geführt werden mußte und versteht umsomehr die letzten Unfertigkeiten. Da die Inschrift gegen 150 v. C. datierbar ist und da nach dem Dargelegten jedenfalls eine längere Bauzeit erforderlich war, haben wir das Zeatheater als den im 2. Viertel des 2. Jhs. modernen Proskeniontyp anzusehen (vgl. Abschn. 21). Daß es nach dem Muster des Athenischen Proskenions erbaut sei, wie man bisher annehmen mußte, ist also umzukehren. Bei diesem versteht sich nun die Wiederverwendung der Hallenarchitektur eines älteren Baues um so leichter, da der Typus des offenen Vollsäulenproskenions mit frei vortretenden Paraskenien längst bestand.

[1]) Das Munychia-Theater im Piräus ist als Eigentum des Demos bezeugt durch den Pachtvertrag vom Jahre 360 (JG II 573; Wilhelm Urk. dram. Auff. 235 f.).

19. Pompeji, Kleines Theater.

Tafel 46.

Von brauchbaren Aufnahmen gibt es nur den Plan und die Schnitte bei Mazois, Ruines de Pompeji IV Tf. 28; 29, auf denen jedoch wichtige Einzelheiten sehr schematisiert erscheinen. Overbeck-Mau, Pompeji[4] 171fg. Mau Pompeji 140ff. Bieber 54; 181. Das Erhaltene ist keineswegs alles aus der Zeit der Erbauer Quinctius Valgus und Marcus Porcius nach 80 v. C., die sich auf zwei Inschriften nennen. Schon Puchstein hatte ausgesprochen (Anz. 1906, 302), daß die Tribunalia ein jüngerer Einbau sind, den er in augusteische Zeit setzt. Das Ergebnis meiner Untersuchung gemeinsam mit G. v. Teuffel gebe ich, z. T. gestützt auf Skizzen von ihm, mehr als Thesen, da die Beweisführung im einzelnen nicht ohne genaue Aufnahmen darstellbar ist.

Bei der Erbauung nach 80 v. C. endigten die Sitzreihen samt den schräg absteigenden, mit profilierten Platten abgedeckten Stirnmauern da, wo jetzt der Löwenfußabschluß der Marmorschranke steht (**Tf. 46 d, e**). Die vier untersten, breiteren Stufen fehlten. Der Orchestraboden lag damals auf gleicher Höhe mit den äußeren Parodoseingängen und den Türschwellen der scaenae frons, sodaß keinerlei Bühne vorhanden gewesen sein kann (vgl. Mazois Tf. 39, 1). Vielmehr war der ganze Raum von den Koilonstirnmauern bis zu der glatten Hintergrundswand im Ausmaß von 8:28 m offen und mit der Orchestra ebenerdig. Auf ihn führten unmittelbar die 5 Türen der Rückwand, welche in ganzer Breite sichtbar war. Hinter dieser ist ein langer Saal mit 4 rückwärtigen und 2 Seiteneingängen, ohne Unterteilung für Garderoberäume u. dgl. Das Theater war also ein reines Singspieltheater, mit einem saalartigen rechteckigen Raum vom Sitzhalbrund bis zur Rückwand. Die fünftürige glatte Hintergrundswand war mit Architekturmalereien des zweiten Stils geschmückt wie bei der zweiten Form des großen Theaters ungefähr um dieselbe Zeit (S. 166).

Ein ähnliches Theater ohne Bühne, mit nur 3 Türen und ebenfalls gedeckt, hat Mazois Tf. 28 nach Aufnahmen Cockerells aus der kilikischen Stadt Anemurion wiedergegeben.

In einer zweiten Periode wurde die Orchestra um 1,20 m tiefer gelegt. Dadurch gewann man die 4 breiten untersten Stufen zur Aufstellung von Bisellien, vor allem aber die Möglichkeit, eine Pulpitumbühne herzustellen, deren glatte Vorderwand mit dahinterliegendem Vorhangskanal erhalten ist. Die Balkenlöcher der Pulpitumdecke sind an der Rückwand unterhalb der Schwellenhöhe der Türen nachträglich eingeschlagen. Der nunmehrige Bühnenraum wurde an den Seiten abgeteilt (bei Mazois Tf. 28 H punktiert). Der am Ostende eigens abgetrennte unterirdische Raum, der von der Mitte her durch eine Tür zugänglich ist und in der N-O-Ecke mit dem Vorhangskanal in Verbindung steht, ist als Maschinenkammer zu verstehen. Die Türen 1 und 5 in der Rückwand mußten jetzt vermauert werden. Wie die vor ihnen liegenden Abschlußflügel der Bühne gegen die Zuschauer hin gestaltet waren, ist nicht erkennbar.

Gegenüber dieser grundsätzlichen Umwandlung zu einem dramatischen Theater ist die dritte Bauvornahme nur dem Bedürfnis nach neuen Sitzplätzen entsprungen. Die Parodoi wurden überwölbt und dadurch für Sessel zwei Plattformen, Tribunalia, gewonnen, von welchen hinten noch 4 unbequeme Sitzbänke an der Wand emporklettern (Mazois Tf. 28 K; Overbeck-Mau Fg. 97, 5; 98). Der Zugang war nicht anders herzustellen, als indem seitlich eine äußerst schmale und steile Treppe angelegt wurde (**Tf. 46, d**), die unmittelbar

an dem offenen Vorhangskanal beginnt, sodaß dessen Enden auch bei Gebrauch des Vorhangs mit einem Trittbrett überdeckt gewesen sein mußten. Zu der Treppe konnte man nur über die Bühne gelangen, etwa durch die seitlichen Versurentüren. Bei dem räumlich geringen Platzgewinn hat die Vermutung bei Overbeck-Mau (174) Wahrscheinlichkeit, daß die Tribunalia als bevorzugte Sitze für die spielgebenden Beamten und die Priesterinnen verlangt wurden, wobei diese vornehmen Personen ihre Abgetrenntheit vom Volk mit einer Kletterei erkaufen mußten. Daraus ist auch zu schließen, daß die Tribunalia jünger sind als die Bühnenanlage, denn bei gleichzeitiger Entstehung wäre wohl eine bessere Lösung gefunden worden.

Ähnliches bezweckt eine weitere Neuanlage, die hohe Schranke, welche die 4 Bisellienstufen von den oberen Sitzen abtrennt (**Tf. 46, e**), offenbar damit das profanum vulgus nicht über sie hinweg zu den oberen Sitzen streben sollte. Für diese wurde infolgedessen ein neuer Zugang nötig. An den Stirnseiten der 4 Breitstufen wurden daher die bisherigen Stützmauerenden entfernt, deren Anschlußspuren noch erkennbar sind (auch auf Bieber Tf. 25) und statt dessen jederseits vier halbrunde Stufen vorgelegt, indem man die Versperrung der Parodoi bis auf 1 m Breite in Kauf nahm. Jedoch gewann das Theater dabei eine hübsche Verzierung. Denn da die schrägen Stützmauern auch hinter den Schrankenenden weggeschnitten werden mußten, so brachte man zu ihrer Abstützung die knienden Atlanten an, ein in Pompeji sehr beliebtes Motiv. Auf **Tf. 46 e** ist deutlich, wie das ältere gut vermörtelte Quasiretikulat der Stirnmauer hinter der oberen Hälfte des Atlantenblocks durch lockeres Mauerwerk ersetzt ist, das auch in einem schmalen Streifen abwärts und und unter dem Blocke weitergeht, indem dessen Bettung zuerst etwas größer ausgehauen war. Den Abschluß der Schranke bildet ein geflügeltes Löwenbein, ein von den Tischfüßen übernommenes Motiv. Auf der Oberseite ist ein Akanthusblatt in flachem Relief. Bei der Ähnlichkeit der Zwecke mag man die Schranke gleichzeitig mit den Tribunalia ansetzen. Und möglicherweise bezog sich die Bronzeinschrift des Duumvir M. Oculatius Verus in dem bunten Marmorpflaster der Orchestra (Overbeck-Mau 175; Mazois Tf. 28) auf dieses alles zusammen, da das Pflaster allein als Leistung „pro ludis" vielleicht zu wenig wäre.

Für eine genauere Zeitbestimmung der beiden jüngeren Bauvornahmen sehe ich keine Anhaltspunkte. Bühnengeschichtlich liegt hier ein weiterer Fall vor, wo ein Theater ohne Gedanken an dramatisches Spiel erbaut wird, aber nachträglich eine Schauspielbühne erhält.

20. Taormina.

Tafel 44—46.

Aufnahme in unergänztem Zustand bei Houel, Voyag. de la Sicile II Tf. 91—96. Ausgrabung und teilweise Wiederherstellung von Cavallari 1841; seine Aufnahmen bei Serradifalco V (1842 Tf. 20—25. Danach Wieseler 11 fg., Tf. 2, 6; 25. 3, 6. Caristie Mon. antiques à Orange 56, Tf. 34, 6; 41. Strack Tf. 6, 7. Vgl. Petersen R. M. 3 (1888) 234—36. Puchstein 118. Fiechter 86; 115; Ab. 76. Bieber 61; 182; Tf. 27—28; Ab. 63—64. Unsere Untersuchung (3.—4. V. 24) konnte sich nur auf einige Punkte erstrecken. Durch eine gründliche Neuaufnahme, zu der schon Petersen aufforderte, wären bei der guten Erhaltung wertvolle Aufschlüsse für die frührömische Bühnenentwicklung zu gewinnen und Cavallaris Herstellungsversuche wesentlich zu verbessern.

Die wirkungsvolle Lage des Theaters mit dem Blick auf den Aetna und die Meeresküste bis gegen Agosta hin ist bekannt. Die Orientierung ist west-südwestlich. Daß dem Bau ein älterer aus griechischer Zeit voranging, wird durch die Platzinschriften auf der Oberseite einiger Sitzstufen bewiesen, die irgendwo verbaut waren und jetzt lose in der Orchestra liegen (**Tf. 46 b; c.** JG XIV 437). Ihre Buchstabenformen sind denen am Diazoma Hierons II in Syrakus (Rizzo S. 48) so ähnlich, daß damit die Datierung des Baus in die 2. H. des 3. Jhs. gegeben ist. Auf den griechischen Bau sind sonst vielleicht noch einige Hausteinquadern zu beziehen, die vereinzelt an der Rückseite des römischen Skenengebäudes und im südlichen Eingangsraum eingemauert sind. Petersen (RM 1888, 236) glaubte einen griechisch gestempelten Ziegel in dem kleinen Museum auf das Theater beziehen zu können, den wir nicht gesehen haben. Vielleicht ist die Schräglage des großen Abzugskanals zur römischen Bühnenfront durch einen griechischen Vorgänger zu erklären, was dann wohl das einzige wäre, was von dem älteren Grundriß bewahrt blieb. —

Die späteste Anlage ist ein rechteckiges Becken f (**Tf. 45; 44 c**) inmitten der Orchestra, das etwa ein Meter tief aus kleinen Hausteinen mit Ziegeln sehr flüchtig ummauert und auszementiert ist; in der Südecke ist ein Abflußloch f^1. Es erinnert an die Becken im großen Theater von Pompeji und scheint ein dürftiger später Ersatz für das große Naumachiebecken.

Das nächstältere ist der Einbau dieses massiven Naumachiebeckens mit dicken Ziegelwänden und guter Marmorverkleidung, für welches die Orchestra erheblich vertieft wurde. Denn diejenige Bühnenhöhe, die durch die Schwelle der Versurentüren (**a** auf Tf. **44 c**; Tf. **44 d** wo der Mann steht), sowie durch den Standplatz der Einzelsäule **d** (**Tf. 44 c**) neben der nördlichen (rechten) Bogentür gegeben ist, wäre mit 2,60 m für eine römische Anlage zu hoch. Erst bei der Herstellung des Beckens scheinen auch die niedrigen Eingänge unter den Tribunalia an Stelle höherer oder vielleicht offener Zugänge eingezogen worden zu sein, da die vorspringenden Seiten der Tribunalia nicht im Verband mit der Versurenwand stehen (die Naht sichtbar **Tf. 44 d**). Zu der Naumachie gehört ferner der gewölbte Umgang um die Conistra (e—e′ auf **Tf. 44 c**), der sich mit drei kleinen Eingängen in diese öffnet. Seine ehemalige Scheitelhöhe war etwa 1,90 m. Die kleine Nische in der Rückwand, sichtbar auf Phot. Alinari 19773, wurde bereits S. 136 beschrieben und gedeutet. Der Gang lief auch hinter der Südecke des Beckens um (e^2 auf **Tf. 45**), nicht jedoch hinter der Nordecke, die ganz mit Mauerwerk gefüllt ist. An der Skenenfront hat das Becken kleine Durchlässe von 1 m Breite (e^3—e^5 auf **Tf. 45**), deren Schwellen an den beiden äußeren Türen erhalten sind. Auf diesen sind in den Ecken dieselben Rillen, die wir in Tyndaris (S. 135) auf einzusetzende Bretterwände mit Sandsackhinterfüllung für wasserdichten Abschluß bezogen haben. Auch die wohl breiteren, jetzt zerstörten Durchlässe vor den Tribunaliagewölben müssen natürlich diese Abschlußvorrichtung gehabt haben.

Da das Becken die ganze Tiefe der Bühne mit einbezieht, konnten auch hier dramatische Aufführungen nur noch mit Hilfe von Holzgerüsten stattfinden. Jedoch sind keine Spuren davon erhalten. Fälschlich als solche gedeutet sind bei Serradifalco (38) die rechteckigen sorgfältig mit großen Ziegeln ummauerten Schachtlöcher **i—i** (30—32 : 40 cm), die in einer Reihe zwischen den vorderen Versurenecken liegen. Sie gehören zu dem tiefen Quergang **h** (Serr. V Tf. 22 im Längschnitt), mit welchem sie unten durch Öffnungen von 60 cm Höhe in Verbindung stehen (**Tf. 45** Schnitt **C—D**). Dies ist ein weiteres

Beispiel für die Aufstellung der teleskopartig ausschiebbaren Vorhangsstangen, die hier von dem tiefen Gang aus durch Seile bedient wurden. Wie dies im einzelnen geschah, bleibt noch zu ergründen (S. 161). Der Vorhangskanal selbst, dessen Wände ja bis zur Höhe der Versurentürschwellen emporgehen mußten, ist bei Anlage der Naumachie völlig entfernt worden. Der Naumachieboden liegt so tief, daß sogar die gewölbte Decke des darunter liegenden Laufganges **h** noch angeschnitten wurde und infolgedessen in tieferer Lage wiederhergestellt werden mußte; das ist an der schlechteren Technik der jetzigen Gewölbedecke gegenüber den sorgfältigen Wänden deutlich zu sehen. — Zur Theatermaschinerie gehört endlich ein in der Nordhälfte des Bühnenraums liegender Windenstein, denen im großen Theater von Pompeji entsprechend (**Tf. 13**; o. S. 166), mit einem ovalrunden Loch von 17,5 cm Durchmesser.

Älter als der Laufgang **h** ist der große Abzugskanal **g** in der Mittelachse des Skenengebäudes (**Tf. 45**; Serr. V Tf. 22). Denn seine vorzüglichen Ziegelwände mit Mörtelverkleidung werden von dem Gang **h** roh durchbrochen, wobei in diesem selbst eine hölzerne Verbindungsbrücke nötig war (**Tf. 45** Schnitt **A—B**). Gegen die Orchestra setzte sich der Abzugskanal niemals weiter fort, indem seine Ecken mit den für Zisternen charakteristischen Viertelstäben gefüllt sind. Ganz spät ist seine jetzige rohe Überwölbung, die im Conistraboden hoch emporragt (**Tf. 44 c**). Außen endigt der sich rasch senkende Gang mit einem anscheinend öfters reparierten Gewölbeeingang. Einige Schritte innerhalb ist eine vielleicht noch antike Quermauer von 1 m Höhe, durch die der Kanal jetzt als Zisterne dient. Bei seiner ungewöhnlichen Tiefe dürfte dies von Anfang an mit in seiner Bestimmung gelegen haben, was aus der Berglage der Stadt begreiflich ist.

An der Bühnenrückwand sind die Säulen durch Cavallari wieder aufgerichtet worden, wie auch sonst vieles am Theater modern ist, was die Beurteilung erschwert. An der Bühnenwand ist eine erste Periode erkennbar, in der die hohen Bogen flache Nischen umgaben, deren schräge Randflächen noch an beiden Seitentüren sichtbar sind (vgl. Bieber Tf. 27), ein seltenes Motiv, das an dem Marmormodell im Thermenmuseum wiederkehrt (Bieber Tf. 40) und nach welchem dieser erste Zustand rekonstruierbar sein dürfte. Zur Datierung bietet sich ein Ereignis in der Geschichte von Tauromenium, durch welches das Wesen der Stadt völlig verändert wurde: nach Diodor 16, 7, 1 wurden die alten Einwohner durch Cäsar (den Sohn) vertrieben und eine römische Kolonie dorthin verlegt, was in die Jahre 36 oder 21 v. C. gesetzt wird (vgl. RE IV 526; V 663, 20). Da der prunkhafte Ziegelneubau rein römischen Charakter hat, so ist damit zum mindesten ein terminus a quo gegeben. — Wann die Bühnenwand durch die vorgeblendeten Säulenstellungen und die vertieften Nischen bereichert wurde, würde sich aus der Beurteilung der Architekturformen ergeben (Serr. V Tf. 23; 24), die man vermutungsweise ins 1. Jh. n. C. setzen mag. — Das mächtige Naumachiebecken mit tiefergelegter Conistra bei neuer Einwölbung der Tribunalia-Eingänge, durch welches dem dramatischen Spiel ein Ende gemacht wurde, paßt seinem Wesen nach wohl am besten ins 2. Jh. nach C. — Bei der Anlage des Wasserbeckens **f** in der Conistramitte endlich und der rohen Überwölbung des Abzugskanals war das Naumachiebecken wieder außer Gebrauch, in unbestimmter Spätzeit. Eine Neuaufnahme des Ganzen mit Untersuchung der Ziegeltechniken würde die wechselnden Gestalten dieses Theaters voraussichtlich zu großer Klarheit bringen können.

21. Zur Entwicklungsgeschichte der Bühnengebäude.

Vorformen. „Wenn irgend etwas Schauwürdiges auf flacher Erde vor sich geht und alles zuläuft, suchen die Hintersten auf alle mögliche Weise sich über die Vordersten zu erheben; man tritt auf Bänke, rollt Fässer herbei, fährt mit Wagen heran, legt Bretter hinüber und herüber, besetzt einen benachbarten Hügel, und es bildet sich in der Geschwindigkeit ein Krater. Kommt das Schauspiel öfter auf derselben Stelle vor, so baut man leichte Gerüste für die, so bezahlen können, und die übrige Masse behilft sich, wie sie mag. Dieses allgemeine Bedürfnis zu befriedigen ist hier die Aufgabe des Architekten. Er bereitet einen solchen Krater durch Kunst . . .“ Wenn Goethe am 16. September 1786 in Verona sich auf diese Weise die Idee und die Entstehung des Amphitheaters klar zu machen suchte, so ist das der eine Weg zur „Sichtbarmachung“ eines Vorgangs[1]). Der andere Weg ist, nicht den Zuschauer sondern das zu Schauende zu erhöhen. „Vor Thespis“, so heißt es (Pollux IV 123. Etym. magn. 458, 20), traten die Schauspieler auf einem Tische auf und wir sehen Tänzer und Gaukler das noch in der klassischen Zeit tun. Musiker erscheinen auf einem zwei- bis dreistufigen Bema.[2]) Auf diesem Verfahren beruht wie das heutige Jahrmarktgerüst so die süditalische Phlyakenbühne, deren Bretterboden mit mäßig hoher Hintergrundswand auf Pfosten von etwa Brusthöhe ruht, die mit Vorhängen und bestenfalls mit Halbsäulchen maskiert sind. Aber in die griechische Großarchitektur dringt diese Idee erst später und nur als nachträgliche Ergänzung ein, nicht ohne den Beigeschmack eines Kompromisses, indem seit der zweiten Hälfte des 4. Jhs. das Logeion über die Orchestra erhöht wird. Dagegen geht der römische Theaterbau offenbar unmittelbar von der Kombination des brusthohen Pulpitums mit der monumentalisierten Rückwand aus.

Die schöpferische Triebkraft jedoch lag in jener anderen Idee, der „Kraterbildung“, die Goethe so lebendig empfand. Ihre ersten architektonischen Formungen sind für uns die großen Schautreppen bei den altkretischen Palästen von Knossos und Phaistos. Der Schauraum selbst ist hier noch nicht gestaltet, indem mehr nach der Gelegenheit durch rechtwinklig aneinanderstoßende Stufen für Stehende ein übersehbarer Platz aus dem übrigen Baukomplex herausgeschnitten wird. Diese für höfische Zeremonien und Tanzspiele erfundene Form geht schon in spätminoischer Zeit auch in das städtische Leben ein. Am Marktplatz von Gurnia liegt an der Schmalseite ein rechtwinkliges Stufensystem mit kürzerem einem Schenkel (Plan RE XI 1766). Das setzt sich in die griechische Zeit fort.

Die Agora von Lato auf Kreta (Demargne B. c. h. 27, 1903, 213, Fg. 3, Tf. IV—V, danach **Tf. 47 Fg. 5**. Vgl. Noack Bkst. d. A. Tf. 91 a), hat an ihrer nördlichen Schmalseite über die ganze Breite hin zehn Sitzstufen, deren westliches Viertel offenbar erst später für die zwei niedrigen Gelasse fortgeschnitten wurde, die Demargne als Ställe für Opfertiere deutet. Zwei Treppen, ursprünglich drei, teilen die hier rechteckigen „Kerkides“ ab. Oben laufen die Stufen wie in Phaistos stumpf gegen eine Mauer, hier die Langwand des hochliegenden Prytaneions, seitlich werden sie von zwei Türmen der inneren Burgmauer eingefaßt. So sehr das an den Baukomplex auf einem knosischen Miniaturbilde erinnert

[1]) In den altetruskischen Zuschauerestraden der tomba Stackelberg haben wir die Zwischenstufe der „leichten Gerüste“ vor Augen (Weege Etrusk. Malerei Beil. 2; Jb. d. J. 31, 1916, 118 Beil. 1).

[2]) Bieber 9 Ab. 3; Jb. d. J. 32, 1917, 62 Ab. 32; 33. Bulle Schön. Mensch $^2/_3$ Ab. 41. Neugebauer Führer Antiqu. Berlin 31 Tf. 28.

(Durm ÖJh. 19, 1907, 64, Ab. 20), ist es hier doch wohl nur durch die zufällige Gesamtlage entstanden. Auch daß die drei untersten Stufen im Osten — und ursprünglich gewiß auch im Westen — auf eine kurze Strecke nach vorn umbiegen, ohne daß damit räumlich oder praktisch etwas erzielt würde, ist schwerlich als Reminiszenz an das minoische Eckenmotiv zu erklären. Vielmehr läßt die dem rechten Winkel zustrebende Axialität der Anlage auf einen symmetrisch ausgebildeten, schon rein griechischen Schautreppentypus mit vorgezogenen Enden nach Art einer langen U-Klammer zurückschließen, der hier rudimentär auftritt. Gegenüber liegt genau in der Mittelachse der Treppe ein säulenloses Tempelchen oder vielleicht Temenos (für heilige Bäume? Evans BSA 2, 1895/6, 177). Auf derselben Achse wird ein Altar zu ergänzen sein, östlich liegt eine Halle parallel und nur im Westen wurde der Abschluß durch die natürliche Lage der Terrassenmauer schräg. So entsteht ein ungefähr quadratisches Theatron für Opfer, Pompai, Chortänze, Volksversammlungen, das nach den archaischen Terrakottafunden im Tempel spätestens ins 6. Jh., in der Anlage vielleicht viel früher anzusetzen ist (8./7. Jh. nach Karo RE XI 1794). In etwas anderer und bescheidenerer Weise ist im Amphiaraeion von Oropos durch einige leicht oval gebogene Stufen längs des Hauptaltars ein Theatron (so wieder inschriftlich) angelegt (o. S. 3, 1). Von der Zähigkeit dieses Baugedankens zeugt ein spätes und sehr stattliches Beispiel: die neun sehr langen graden Sitzreihen am Altarplatz des Demeterheiligtums in Pergamon (Dörpfeld AM 37, 1912, 239 Tf. 16). In diese Reihe schieben sich aus dem 4. Jh. als die einfachsten Lösungen die Platzanlagen von Rhamnus und Ikaria ein (o. S. 1f., 4f.), wo man dem Gelände folgend die Berglehne als Standplatz der Zuschauer benutzt und sie nur unten durch eine Sesselreihe für die Amtspersonen säumt.

Die Urform des kultisch-politischen, nichtszenischen Theatrontyps ist also gradlinig begrenzt. Es gab von ihm in Kreta in archaischer Zeit eine Fortentwicklung mit vorgekröpften Enden, die in Lato in etwas verkümmerter Form erhalten ist.

Das Theater von Thorikos (S. 9ff.) verstehen wir nun als die monumentalisierte Form dieses Gedankens. Seine Urbestimmung als Gemeindehaus wird durch die Erklärung der älteren Felsennische als einer Art Buleuterion bestätigt (S. 11). Sein Grundriß entspricht dem U-förmigen altkretischen Typus, nur sind in Thorikos die Ecken mit zweckmäßiger Abrundung dem Gelände angepaßt. Die unmittelbare Herübernahme dieser Frühform liegt um so mehr innerhalb der historischen Möglichkeit, als Thorikos, der älteste Seehafen Attikas, in engen kultischen Beziehungen zu Kreta steht (S. 9). Und wegen der altertümlichen Mauertechnik ist es nicht nur möglich, sondern sogar wünschenswert, die Erbauung in die hocharchaische Zeit hinaufzurücken, also in jene Epoche, in der wir auch in der festländischen Plastik den entscheidenden Einfluß Kretas kennen. Damit schwindet alles Befremdliche, in einer später so unbedeutenden attischen Landstadt so früh ein Steintheater zu finden, während in der Hauptstadt selbst der Theaterbau erst später und in ganz anderer Weise beginnt.

Eine Weiterentwicklung hat das Sitzhaus mit graden Achsen anscheinend nicht erfahren gegenüber der so viel günstigeren Halbrundform. Nur vereinzelt wirkt diese „Vorform“ weiter, so in den Schaustufen des Telesterion von Eleusis (Noack Eleusis 22) und in den rechteckigen Sitzreihen im Buleuterion von Priene. Dagegen sind in den Rathäusern von Milet und Messene (JdJ. 41, 1926, Anz. 425 Ab. 10/1) in ein geschlossenes Mauerrechteck halbrunde Stufen ziemlich gewaltsam eingepaßt. So wird auch in Mega-

lopolis (S. 98ff.) gegen die Mitte des 4. Jhs. ein politisches Fest- und Volkshaus von größten Abmessungen natürlich als Halbrund ausgeführt und hier in großartiger Weise mit dem vielsäuligen Buleuterion des Thersilios zusammenkomponiert. Für das erst nachträglich hier erwachte Bedürfnis nach szenischen Spielen wird im 3. Jh. der kunstvolle Holzbau einer Rollbühne buchstäblich zwischen diese beiden Baukörper zwischengeschoben, während man sich in Thorikos, Ikaria, Rhamnus für szenische Darstellungen mit jedenfalls primitiveren Behelfen begnügen mußte.[1])

Die Orchestra. Indem wir die Form des gradachsigen Sitzhauses aus dem kultischen und politischen Leben entstehen sahen, werden wir den Ursprung des klassischen Halbkreishauses erst recht nicht bloß im Sinne der Goetheschen Erwägungen über die natürliche Kraterform oder allein im technischen Vorteil der ausgehöhlten Bergwand suchen. Unsere Quellen reichen aus um zu erkennen, daß der Keimgedanke seiner Form aus einer zweckbefreiten rein künstlerischen Lebensäußerung gekommen ist.

Der Tanz ist als Kulthandlung an den Altar gebunden. Im minoischen Kreta sehen wir auf Siegelsteinen Einzeltänzer sich auf diesen zubewegen oder sich über ihn beugen (Weege Tanz in der Antike Ab. 37; 39). Ein Umtanzen durch Mehrere, das nach der freien Lage der Altäre in den großen Höfen von Knosos und Phaistos gut denkbar wäre, scheint auf Darstellungen nirgends unmittelbar angedeutet. Doch ist der Kreistanz eine naturgegebene Grundform rhythmischer Bewegung, sobald sich Mehrere die Hände reichen, und daß er auch in Kreta wie überall zu Hause war, bedürfte kaum der Bestätigung durch eine minoische Fayencegruppe (Weege Ab. 35; Bossert Altkreta Ab. 153). Auch die Jünglinge auf dem Schild des Achill tanzen „kreisend umher gleichwie die gerundete Scheibe des Töpfers" (Ilias 18, 600) und nicht anders die Menschen der „geometrischen" Zeit in der kleinen Bronzegruppe von Olympia (Weege Ab. 36). So ist auch der griechische Kulttanz von Anbeginn ein Kreisen um den Altar, wie es als göttliches Vorbild die Musen auf dem Helikon ausüben (Hesiod Theog. 4). Alle für die das Opfer gebracht wird nehmen an ihm teil, genau wie noch heute bei der griechischen Dorfhochzeit zum Schlusse Brautpaar, Priester und Verwandte den Altar umtanzen. Diese Formen konnten auch innerhalb der rituellen Bindung und Zweckbestimmung natürlich eine weitgehende künstlerische Ausgestaltung erfahren, wie das besonders für Delos bezeugt ist (Lukian de saltat 16. Kallimachos Hymn. IV in Delum 312; 321. Etym. magn. 630, 41 ed. Gaisford). Aber der wachsende rein künstlerische Trieb mußte doch schon frühzeitig auf eine ideelle wie räumliche Abspaltung führen. Denn indem das zweckgebundene Opferlied sich mehr und mehr mit selbständigem poetischem Gehalt füllt — für uns am deutlichsten im dionysischen Dithyrambos — wird es zu einer eigengesetzlichen Kunstform. Und für die immer reicher ausgestalteten Tanzschemata der Massenchöre bis zu 50 Teilnehmern, die nun nicht nur vom Gotte, sondern auch von der Menge gesehen sein wollen, ist der Altarplatz vor dem Tempel allmählich zu beschränkt und formlos. So schafft sich der selbständig gewordene lyrische Tanzchor die ihm gemäße Raumform, den Kreisplatz, und erhält davon den ihm für alle Zeiten bleibenden Namen: Kreischor, *κύκλιος χορός*. Der Gegensatz dazu ist der dramatische Chortanz, dem das *τετράγωνον σχῆμα* eignet (Belege RE III 2382/4. Darem-

[1]) Die athenische Pnyx lassen wir beiseite. Sie ist offenbar ein durch örtliche Verhältnisse bedingter Sonderfall und ihre Form und Baugeschichte ohne gründliche Neuuntersuchung schwer zu beurteilen. Vgl. zuletzt Kuruniotis Prakt. 1910, 127—36; Karo J. d. J. Anz. 1911, 120; 1912, 237.

berg-Saglio Dict. I 1691). Die „Erfindung", d. h. endgültige künstlerische Formung des lyrischen Kreischores wird von der Überlieferung nach Korinth in die Zeit des Tyrannen Periander um 600 v. C. verlegt und an den Namen des Arion von Methymna geknüpft, wobei es für die Sache ohne Belang ist, ob dessen Gestalt für mehr oder minder mythisch zu halten sei (RE II 839). Im Gegensatz zu dieser äolisch-jonischen Sphäre hat das dorische Sparta auch für den lyrischen Chor das Viereckschema als Grundlage gehabt[1]) schon seit der Zeit, da ihm der Kreter Thaletas um 660 v. C. die Männer- und Knabenchöre der Gymnopädien geordnet hatte (Athen. XV 678 c. RE III 2376). Wenn damit die kretische Herkunft der Viereckform des Chortanzes für die archaische Zeit gesichert erscheint, so stimmt das überraschend zu jenem gradachsigen Theatrontypus mit vorgezogenen Enden, den wir in Lato erschlossen haben, wie auch zu der Rechtwinkligkeit der minoischen Tanzplätze. Danach hat man wohl auch den Tanzplatz, den Homer (Il. 18, 592) der Ariadne von Daidalos geschaffen sein läßt, rechteckig zu denken. Wenn wir endlich das Viereckschema in dem Chortanz der attischen Tragödie wiederfinden, so ist die dorische Herkunft da ohnehin schon durch den Dialekt bezeugt. Ferner hat in ihm sogar das kriegerische Grundgefühl des Dorertums noch einen unverkennbaren Ausdruck hinterlassen, indem die Einzugsgliederung der Choreuten der Marschordnung des Heeres in Reihen und Rotten, *ζυγά* und *στοίχοι* entspricht (RE III 2392. D—S I 1121). Aber auch eine künstlerische Notwendigkeit wirkte entscheidend dahin, daß der tragische Chor nicht die jonisch-aeolische Rundform der Dithyrambenchöre übernehmen konnte. Der Kreistanz ist auf den Mittelpunkt gegliedert, ohne Achsentendenz und damit allansichtig. Die dramatische Handlung dagegen fordert eine ideelle wie reale Raumbeziehung der Geschehnisse auf einen Hintergrund, der nichts anderes als eine gradlinige Querachse bilden kann, gleichviel zunächst an welcher Stelle des Gesamtschauraums. Da aber der Chortanz optisch und ideell mit der Handlung verknüpft ist, so muß er sich notwendigerweise diesem Achsengesetz unterwerfen, d. h. zu einem Bewegungsbild mit Frontentwicklung werden, so wie es eben nur das dorische Viereckschema bot. Diese Entwicklung hat am Dionysostheater in Athen ihre baugeschichtliche Spiegelung hinterlassen.

Die Alte Orchestra (o. S. 75 f.), erbaut im Polygonalstil des 6. Jahrh., ist ein um etwa 1,50 m an der Talseite erhöhter Kreisplatz, der, nordwärts aus der Tempelaxe gerückt, sozusagen den alten Kultplatz in künstlerischer Form und unter weit besseren Sehbedingungen wiederholt. Dabei konnte er des alten Tanzzentrums, des Altars, nicht entbehren, der gewissermaßen in zweiter Ausführung in seiner Mitte errichtet worden sein muß. Die Schaumöglichkeiten blieben allseitig, sowohl vom Bezirk wie vom Berghang her, an welchem es wohl kaum gleich zur Anbringung dauernder Sitze gekommen sein wird. Wenn nun bereits um 600 v. C. der kyklische Chor in Korinth seine erste kunstmäßige Form gefunden hatte, so wird man eine monumentale Stätte für ihn in Athen keinesfalls weiter als um 560 v. C. herabrücken mögen, d. h. bis zu der Zeit, da Peisistratos die athenischen Götterfeste so glanzvoll neu gestaltete (o. S. 57 f.).

Hintergrundsbildung. Da jedes Geschehen zwischen Menschen irgendwie von der Umgebung abhängig und in seiner sichtbaren Erscheinung durch den Umraum bestimmt ist, so ist der „Ort der Handlung" ein notwendiger Bestandteil jeder dichterischen An-

[1]) Athenaios V 181 c aus Timaios (FHG I 201): *οἱ δὲ λεγόμενοι Λακωνισταί . . . ἐν τετραγώνοις χοροῖς ᾖδον. . . . τῶν μὲν Ἀθηναίων τοὺς Διονυσιακοὺς χορούς καὶ τοὺς κυκλίους προτιμώντων . . .*

schaulichkeit, nicht nur des Dramas sondern auch des Epos. Was aber der Epiker allein durch die Kraft des Wortes erreichen muß, das ist für den Dramatiker bereits zum größeren Teil geleistet durch die leibhafte Gegenwart der Handelnden. Aber um künstlerische Realität und Wahrheit zu erlangen, müssen diese wirklichen Menschen ihres eigenen Seins entkleidet sein. Der erste Schritt dazu ist räumliche Isolierung gegenüber der profanen Umgebung, er geschieht durch den Begriff des eigenen Schauraumes, *θέατρον*. Aber der Dramatiker würde weit hinter der Anschaulichkeit der epischen Darstellung zurückbleiben, wenn er die Beziehungen seiner Gestalten zur Umwelt ohne die jeder Wirklichkeit eignende charakteristische Färbung ließe, die dem künstlerischen Vorgang erst seine Fülle und individuelle Bestimmtheit gibt. Der zweite Schritt muß also die zur räumlichen hinzukommende optische Isolierung sein, d. h. die Umsetzung des realen Vorgangs in eine künstlerisch für sich bestehende Schaubarkeit, in ein Bild[1]). Das nächste und grundlegende Mittel hierzu ist die Projektion des Vorgangs auf einen Hintergrund[2]), welcher die Handelnden gewissermaßen an sich anzieht und durch Bildhaftigkeit die vom Dichter innerlich geschaute Welt objektiv sichtbar macht. Das Maß der Anschaulichkeit, welches erreicht wird oder erreicht werden kann, wird in Zeiten der werdenden Kunst ausschließlich durch den Willen und die Vision des Dichters bestimmt. Erst allmählich wird das Urteil der Zuschauer über die Art und Wirksamkeit der erreichten Schaubarkeit den Dichter anspornend oder ablehnend beeinflussen und vielleicht in bestimmte Richtungen drängen. Hier liegt der Kernpunkt aller Überlegungen über die Möglichkeiten der klassischen Schaubühne, über welche weder durch Parallelen anderer Zeiten und Völker noch gar aus dem eigenen zeitgenössischen Empfinden geurteilt werden kann, sondern ausschließlich durch intensive Versenkung in das künstlerische Grundgefühl der klassischen griechischen Kunst in ihren gesamten uns zugänglichen Äußerungen, ein weitschichtiges Problem, das einer anderen Erörterung vorbehalten bleiben muß. Hier ist nur historisch die Frage aufzuwerfen, welche räumlichen und sachlichen Ausgangsideen uns für die Anfänge der Hintergrundsgestaltung in der Werdezeit des Dramas erkennbar sind.

Bethe hat in seinen grundlegenden und noch heute unentbehrlichen Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altertum (1896; 93 fg., zuletzt Hermes 59, 1924, 108 fg.) den Ursprung der Skene in der „Kleiderbude" erkennen wollen, die man nach Bedarf mit Hintergrundsdekorationen behängt oder als szenischen Baukörper benutzt habe. Also durch ein äußerliches technisches Behelfsstück, durch einen für alles Künstlerische gleichgültigen, ja störenden Baukörper, dessen Form zudem jeder architektonischen Vorbestimmtheit entbehrt, wäre hier eine für die Menschheit neue Idee von höchstem künstlerischem Range halb zufällig ins Leben getreten, eine Erklärung, die mir allen inneren Notwendigkeiten

---

[1]) Ganz entsprechend zieht Aristoteles (Poetik 6) aus seiner Definition der Tragödie im Gegensatz zum Epos *(μίμησις . . . δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας)* die notwendige Folgerung: *ἐπεὶ δὲ πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν, πρῶτον μὲν ἐξ ἀνάγκης ἄν εἴη τι μόριον τραγῳδίας ὁ τῆς ὄψεως κόσμος, εἶτα μελοποιία καὶ λέξις, ἐν τούτοις γὰρ ποιοῦνται τὴν μίμησιν.* „Da es aber [wirklich] Handelnde sind, welche die Nachahmung vollziehen, so dürfte ein erster Bestandteil der Tragödie notwendigerweise die Ordnung des Schaubildes sein, weitere die Tonsetzung der Lieder und die Wechselrede, denn durch diese [drei Elemente] vollziehen sie [in diesem Falle] die Nachahmung."

[2]) Das empfand auch ein Künstler wie Ovid, als er beim Raub der Sabinerinnen das urtümliche Naturtheater des Romulus auf dem Palatin schildert: Illic . . . . frondes | Simpliciter positae scaena sine arte fuit (Ars am. 105 fg.).

des künstlerischen Schaffens zu widersprechen scheint. Schon vorher aber hatte v. Wilamowitz (Hermes 21, 1886, zuletzt Aischylosinterpretationen 6 fg.) für die älteren äschyleischen Dramen eine von der klassischen abweichende Raumgestaltung der Bühne erkannt, die nach ihm in einem altarähnlichen Gebilde in der Mitte der Orchestra bestand. Diesen Gedanken fortsetzend hat Noack (*Σκηνὴ τραγική*, Tübing. Doktorenverz. 1912) die Entwicklung der Skenenformen aus Bedürfnissen einzelner Dramen, die dann zu festerer architektonischer Gestaltung geführt hätten, herzuleiten gesucht. Die von den frühesten Dramen geforderten Altar- und Grabbauten hätten ein noch in der Mitte der Orchestra liegendes „Chorpodium" veranlaßt. Aus dem „Lagerzelt" sodann, das in jüngeren Dramen des Aischylos vorkommt und das dem „Blockhaus" des Achill in der Ilias ähnlich gedacht wird, sei der erste Hintergrundsbau am Rande der Orchestra entstanden, weiter dann aus der Notwendigkeit von Nebenbauten wie in der äschyleischen Orestie eine dreigliedrige Palastfassade mit Vorhalle und Flügelbauten, die Noack (Ab. 3) mit voller Raumtiefe rekonstruiert. Die Vorhallen möchte er gelegentlich auch gemalt denken (42), während die Seitenbauten die Idee zu den späteren Paraskenien hergegeben hätten. Endlich sei aus den breitgestreckten Säulenfronten der Telesterien, die der Dichter „gelegentlich" (S. 58) als Bühnenhintergrund verwendet, das Schema der Proskenion-Halbsäulenwand entstanden. Überall werden „Einzelfälle" dramatischer Notwendigkeiten als Hebel des Fortschritts angenommen. Aber wenn auch bei dieser Theorie der Primat des Dichters eher gewahrt bleibt, so rechnet sie doch erstens viel zu sehr nur mit den paar Stücken, die aus vielen hunderten uns erhalten sind. Indem Noack ferner alle diese Gebäude mehr oder minder plastisch denkt, unterschätzt er mit den meisten übrigen Forschern die technischen Schwierigkeiten im Aufschlagen und Verwandeln solcher „ephemeren" Bauten. Andererseits überschätzt er die architektonische Triebkraft seiner doch so veränderlichen und beweglichen und darum notwendigerweise kleinen Bühnengebilde. Endlich und vor allem wird durch schmalfrontige, alleinstehende „Einzelbauten" wie Zelt oder Palast mit getrennten Nebenbauten die erste künstlerische Notwendigkeit nicht erfüllt, daß nämlich von Anfang an jenseits der Orchestra ein einheitlicher künstlerischer Rahmen das Blickfeld abschließen und umgrenzen muß, wie es die späteren Bühnengebäude tun. Daß erst eine spätere Zeit und nicht die eigentlich schöpferische Periode der Theaterkunst diese Notwendigkeit empfunden hätte, wäre ein widersinniger Gedanke.

Den bisherigen Anschauungen gegenüber sind zunächst einige grundsätzliche Überlegungen nötig.

1. Bei der Annahme beweglicher, aber eben deshalb mehr oder minder massiver Einzelbauten wird nicht bedacht, daß die Pausen zwischen den einzelnen Stücken nur sehr kurz gewesen sein können, da innerhalb von drei Tagen 9 Dramen und 3 Satyrspiele gegeben wurden. Rechnet man für die Dramen je drei Stunden, für das Satyrspiel $^3/_4$ bis 1 Stunde, so bleiben bei einer Tageslänge von 12 Stunden zur Zeit der Frühlingstag- und nachtgleiche an den großen Dionysien nur insgesamt 2 Stunden für die Pausen. Wie sehr der Tag ausgenutzt werden mußte, sieht man an dem Beginn der Spiele in frühester Morgenstunde. Hatten nun die drei Dramen desselben Tages, wie es sehr häufig gewesen sein kann, verschiedene Spielörter, etwa Lagerzelt, Tempel, Felslandschaft, wozu noch die Satyrspielszenerie kam, so mußte der Wechsel sehr rasch vollzogen werden. Und für die beiden nächsten Tage mußten ebensoviel Szenerien bereitliegen. Wenn manche davon auch mehrmals benutzt worden sein könnten und wenn wir auch den griechischen Miedingsöhnen alle men-

schenmögliche Fixigkeit zutrauen, so können doch unmöglich im Angesichte des Publikums in so kurzer Zeit massive Bauten auf- und abgebaut oder ineinander verwandelt worden sein — um ein extremes Beispiel aus Noacks Vorstellungskreis zu nehmen: eine schmale Hausfront von vier Säulen in die breite proskenionartige eines Telesterion und diese wieder in eine Felshöhle oder offene Felslandschaft. Die Griechen müßten nicht die glänzenden Techniker gewesen sein, als welche wir sie kennen und von jedem modernen Techniker rühmen hören, wenn sie gegenüber diesen Anforderungen der Dichter nicht sehr bald auf den nächstliegenden und einfachsten Ausweg verfallen wären: ein festes Bühnengerüst herzustellen, an welchem alle Veränderungen sich raschestens vollziehen lassen.

2. Derselbe Schluß ergibt sich, wenn man sich die technischen Notwendigkeiten der Schwebemaschine klar macht. Um einen Menschen an einem Krahn in der Luft schwebend zu zeigen oder wie im Frieden des Aristophanes den Trygaios auf eine höhere Stufe der Bühne zu heben bedarf es, die einfachste Möglichkeit vorausgesetzt, eines drehbaren senkrechten Balkens mit einem oberen horizontalen Arm — dem *δάκτυλος* des Komödiendichters Antiphanes (Com. Att. Frg. II 90 Frgm. 191 ed. Kock; vgl. D—R 230) —, an welchem die Gestalt mittelst einer Seilrolle auf und ab sowie durch Drehen des senkrechten Balkens seitwärts bewegt werden kann. Eine Vorrichtung, die so viel Stabilität erfordert, kann aber nicht beliebig rasch aufgestellt und wieder entfernt werden, sondern mußte in einen festen Bau eingefügt sein, und das um so mehr als der Fliegende vor- und nachher in einem geschlossenen Raum zu verbergen war.

3. Den Schlüssel zu der ganzen Frage aber gibt eine bei Vitruv erhaltene Nachricht (VII praef. 11), an der die Theaterforschung bisher mit sichtbarer Scheu vor den Konsequenzen vorbeigegangen ist: namque primum Agatharchus Aeschylo docenti tragoediam scaenam fecit et de ea commentarium reliquit. ex eo moniti Democritus et Anaxagoras de eadem re scripserunt, quemadmodum oporteat ad aciem oculorum radiorumque extentionem certo loco centro constituto lineas ratione naturali respondere, uti de incerta re certae imagines aedificiorum in scaenarum picturis redderent speciem et quae in directis planisque frontibus sint figurata, alia abscendentia alia prominentia esse videantur. Es ist unerfindlich, wie Klein (Arch. epigr. Mitt. a. Österreich XII 88) das auf die Erbauung statt der Bemalung der Skene umdeuteln konnte[1]). Denn die Philosophen schrieben über denselben Gegenstand — de eadem re —, den der Commentar behandelte, also über scaena und das bedeutet in diesem Falle, wie die ausführliche Definition zeigt, perspektivische Architekturmalerei. Das Wort hat also hier dieselbe fachtechnische Bedeutung, wie in Skenographia = Perspektivlehre (vgl. u. S. 217) und die Schrift des Agatharch hieß wahrscheinlich kurzweg *περὶ σκηνῆς*. Unverständlich ist mir daher auch die skeptische Andeutung Reischs (D—R 201), daß Vitruv perspektivische Verkürzungen zu meinen scheine. Frickenhaus (72) glaubt die Nachricht einfach dadurch entwerten zu können, daß Vitruv „das Buch

[1]) Bei der summarischen Aufzählung der Fortschritte in Aristoteles Poetik 4, 16 wird die Skenographie zusammen mit der Einführung des zweiten Schauspielers dem Sophokles zugeschrieben. Das ist, wie schon Ottfried Müller (Handb. 3 § 107, 3) darlegte, kein Widerspruch. Denn da Sophokles' Anfänge um dieselbe Zeit liegen wie die Neuerung des Agatharch, so übernahm sie Sophokles natürlich, so gut wie Aischylos seinerseits den dritten Schauspieler. So konnte es kommen, daß in der allgemeinen Überlieferung beides an dem Namen des jüngeren und populäreren Neueres haften blieb, während Vitruv durch die Kenntnis der Originalquelle (vgl. u.) den genaueren Sachverhalt bewahrt hat.

des Agatharch natürlich nicht mehr gesehen hat". Das Gegenteil ist nicht nur möglich, sondern wahrscheinlich. Denn am Schlusse der mit Agatharch beginnenden Aufzählung griechischer Künstler und Mechaniker sagt Vitruv, bevor er zu den römischen Schriften dieser Art übergeht, noch einmal ausdrücklich, daß er „aus ihren Commentaren was ihm nützlich schien gesammelt und in ein Buch vereinigt habe" (VII praef. 14: quorum ex commentariis quae utilia esse his rebus animadverti, collecta in unum coegi corpus.) Er spezifiziert damit für diese Liste, was er in der Praefatio zu IV als den Gesamtbestand seiner Quellen umschrieben hatte: de architectura praecepta voluminaque commentariorum non ordinata sed incepta uti particulas errabundas. Es gab also neben systematischen Lehrschriften auch Zusammenstellungen von „Baukommentaren" in einer losen Anordnung, die unfertig aussah. Es ist nicht schwer zu erraten, daß das Sammlungen für den praktischen Gebrauch waren, die bei den Technikern von Hand zu Hand gingen und sich so allmählich vermehrt hatten. Für die Denk- und Arbeitsweise des Praktikers Vitruv ist es dabei bezeichnend, daß er von seinen Quellen eben nur diese Fachschriftsteller mit Namen anführt, nicht aber die sicher von ihm benutzten Historiker wie Juba und Varro (Sontheimer Vitruv, Diss. Tübingen 1908, 61). Sein Ehrgeiz war, diese dem Praktiker nützliche aber ungeordnete Fachliteratur in systematischer Form zusammenzubringen: dignam et utilissimam rem putavi tantae disciplinae corpus ad perfectam ordinationem perducere (IV praef.). Daß er sämtliche in der fraglichen Liste aufgezählten Schriften gesehen habe, ist dabei nicht unbedingt nötig, wie er denn auch deutlich eine Anzahl von Schriftstellern über Symmetrie, die ihn nicht interessieren, als minus nobiles beiseite schiebt (VII pr. 14). Indem er andererseits beklagt, daß bei Cossutius und G. Mutius wie überhaupt bei den römischen Architekten keine Commentare über ihre Bauten zu finden seien (a. O. 17), wird abermals klar, daß er überall technische Originalschriften gesucht und wo es anging benutzt hat. Erkennbar ist dies, um einige sichere Beispiele herauszugreifen, bei Pytheos, da er ihn wegen der allzugroßen Ansprüche tadelt, die er an die allgemeine Ausbildung des Architekten stelle (I, 1,12); bei Hermogenes, dem er sehr genaue technische und Maßangaben über die von ihm kanonisierten Tempelformen des Eustylos und Pseudodipteros entnimmt, indem er ihn wegen der Überlieferung dieser rationes besonders lobt; aus Hermogenes selbst kann auch nur die Geschichte von der Verwerfung der dorischen Ordnung wegen ihrer rationalen Unstimmigkeiten herrühren (III, 3, 8/9 fg.; IV 3, 1); aus Chersiphron endlich, dem Erbauer des älteren Artemision von Ephesos, entnimmt er die technisch detaillierte Beschreibung der Transporträder für riesige Bausteine (VII pr. 12; X 2, 11). Wenn also sogar aus dem 6. Jh. v. C. sich ein solches *ὑπόμνημα* erhalten konnte, so haben wir auch bei Agatharch nicht den geringsten Grund daran zu zweifeln[1]). Ganz unglaubhaft ist demgegenüber die Annahme von Frickenhaus, die Angaben über Skene und Perspektive stammten aus Demokrit, dessen rein philosophische Schriften den Praktiker Vitruv gar nichts angingen, wie er sie denn überhaupt nicht nennt. Nach allem sind wir nicht nur berechtigt, sondern verpflichtet, die Tatsache, daß Agatharch an der Bühne des Aischylos perspektivische Gebäude gemalt hat, als einen Eckstein der Theaterforschung anzusehen.

[1]) Auch Sontheimer, Vitruvius und seine Zeit (Diss. Tübingen 1908, 62 fg.) gelangt zu dem Schlusse, daß die Fachschriftsteller dem Vitruv im Original oder in Auszügen vorlagen. Die äußerst sachgemäße Benutzung der Schriften über Mechanik hat neuerdings für dieses Teilgebiet nachgewiesen Sackur, Vitruv u. d. Poliorketiker; vgl. o. S. 102.

Dies um so mehr, als sie neuerdings von Erich Frank in einen hochbedeutsamen Zusammenhang mit der Entwicklung des mathematischen und philosophischen Denkens gerückt worden ist (Plato und die sog. Pythagoreer (1923) 19 fg.; 79 fg.; 234, Anm. 39. Logos, Spenglerheft 1920/21, 230 fg.). Nichts geringeres als die Anfänge der mathematischen wissenschaftlichen Literatur überhaupt erkennt Frank in jenen Denkschriften der großen jonischen Baumeister des 6. Jhs., die aus ihren praktischen Erfahrungen an den Riesenbauten zu Milet, Samos, Ephesos zur Erkenntnis mathematischer Gesetze gelangen mußten (Plato u. d. P. 79 fg.). Ebenso tut Agatharch in seiner Schrift über die Entdeckung der Architekturperspektive von seiner Erfahrungsgrundlage aus den ersten Schritt zu einer Entwicklung des Raumbewußtseins überhaupt, der die größten geistesgeschichtlichen Folgen hat. Denn Anaxagoras, der etwa 463 nach Athen kommt, als grade der neue Kunstgriff alle Gemüter erregt, entwickelt darauf aufbauend die theoretische Lehre der mathematischen Perspektive, die deshalb von ihrem Ausgangspunkt her die Bezeichnung „Skenographia" behält, und als weitere Folge „konstruiert er mit unerhörter Kühnheit als erster Sterblicher den Schattenkegel der Erde" (a. O. 22). Nach ihm kommt Demokrit, dessen Denken von Frank geradezu eine „Philosophie der Perspektive" genannt wird. Demokrit führt diese Entdeckungen weiter in seiner „Aktinographie", d. i. Konstruktion der Lichtstrahlen, und vermutlich auch bereits in einer Lehre von der Projektion dreidimensionaler Körper auf die Fläche („Ekpetasmata", das Ausgebreitete. Diels, Vorsokratiker I 390, 15; 393, 14; II 719). In der dritten Generation endlich entdecken Archytas und die pythagoreischen Mathematiker die Kugelgestalt der Erde (a. O. 26). Dieser Ablauf wiederholt sich bezeichnenderweise in der neueren Zeit. Denn in der Renaissance sind es wieder die Alberti, Piero de' Franceschi, Lionardo, Dürer, die zuerst die perspektivischen Gesetze finden und formulieren[1]) und ihnen erst folgt die theoretische Forschung und Spekulation, deren Gipfelpunkt das Weltbild des Galilei ist (Logos a. O. 231).

Angesichts dieser Entwicklung, in der die Skenenmalerei des Agatharch nur eine der Äußerungen eines allgemeinen geistigen Bewußtwerdens ist, werden die Archäologen sie nicht länger als ein momentum vile behandeln dürfen. Reisch (D—R 201) meinte, von perspektivischen Verkürzungen könne noch kaum die Rede sein und Frickenhaus (72; 81) läßt den Agatharch nur Felsen, Höhlen und „die übliche Ornamentierung an den hölzernen Baugliedern der Skene" malen, „woraus dann erst Anaxagoras und Demokrit die perspektivischen Konsequenzen gezogen haben werden" — aus architektonischen Flächenornamenten! Nur Noack (41 fg.) weicht der Sache nicht aus, sondern versucht wenigstens an einer Stelle seiner Skene Perspektivmalerei unterzubringen, allerdings auch nur weil ihn seine Theorie der massiven Einzelbauten in eine Verlegenheit gebracht hatte. Denn da ein Ekkyklema — sei es nun ein herausrollbares Brett oder das Auseinanderziehen einer sich öffnenden Wand — unmöglich innerhalb der plastischen Vorhalle eines Palastes sichtbar werden konnte, so nahm er z. B. für die Orestie eine auf die glatte Vorderwand des Gebäudekubus gemalte Vorhalle an. Dabei wäre aber in der für die Mehrzahl der Zuschauer ständigen Schrägansicht durch die Körperlichkeit des Gesamtkubus die Illusion der Hallentiefe wieder auf-

[1]) Genaueres bei Olschki, Gesch. der neusprachlichen wissenschaftl. Literatur I, die Literatur der Technik (Heidelberg 1919). Die Art, in der Künstler wie Alberti und Piero de' Franceschi dabei vorgehen (a. O. I 63; 144 fg.), kann uns wohl eine Vorstellung davon geben, wie — in einfacherer Form — ein Kommentar des Agatharch oder Hermogenes ausgesehen haben wird.

gehoben worden. Ferner wäre dies durchaus keine primitive Zeichenaufgabe. Denn da die Frontsäulen nur in geometrischer Vorderansicht zu projizieren waren, bestenfalls mit Körperschatten, so blieb für die Darstellung der Hallentiefe nur das Herabprojizieren der hinteren Deckenlinie zwischen die Säulen übrig, was kaum viel Eindruck und Illusion hervorgerufen haben könnte. Vor allem wäre dafür bereits die klare Erkenntnis von der optischen Tiefenverkürzung der Würfelform an sich nötig gewesen, die unmöglich an dem Hohlraum einer Halle gefunden sein kann. Vielmehr liegt auf der Hand, daß es der Rechteckkubus des Hauses in der Aussenansicht gewesen sein muß, den man als Ganzes in Schrägansicht zuerst auf die Fläche brachte, was dann in der Tat die einfachste perspektivische Zeichenaufgabe ist. Dies wiederum setzt voraus, daß große orthogonale Hausdarstellungen vorgegangen waren, da man anders gar nicht zu den perspektivischen gelangen konnte.

Da das Verlangen nach szenischen Illusionen dieser Art einen bereits hochentwickelten Zustand der Bühnenkunst verrät, so muß es eine Skenenmalerei großen Stils schon lange vor Agatharch gegeben haben. Daß die seinige so verblüffend und fruchtbar wirkte, beruhte wohl mit auf dem Umstand, daß diese perspektivischen Gebilde sozusagen in Lebensgröße dastanden, was auch die Entdeckung der neuen Darstellungsmöglichkeiten wesentlich erleichtert haben wird. Nach allem ist der Schluß bündig, daß die von Agatharch bemalte Skene des Aischylos eine große glatte Hintergrundswand haben mußte, auf welcher, um Vitruvs Definition zu wiederholen, „genaue Abbilder die Gestalt von Gebäuden wiedergaben, sodaß die auf eine ebene Fläche gezeichneten Gegenstände doch in einzelnen Teilen zurück-, in anderen vorzutreten schienen".

Ehe wir weitere bühnengeschichtliche Folgerungen ziehen, müssen wir noch den Hauptgrund der archäologischen Scheu vor dem Perspektiveproblem untersuchen. Er besteht in dem Vorurteil, daß es um 460 noch keine Architekturperspektive gegeben haben könne, weil — auf den Vasenbildern dieser Zeit nichts dergleichen erscheint (Frickenhaus 72). Es sollte aber eigentlich nicht nötig sein darzulegen, daß der tektonische Charakter der klassischen Gefäßmalerei eine Aufreissung der Bildfläche durch Tiefenwirkung, ebenso wie im klassischen Reliefstil, von vorn herein unmöglich macht. Erst auf den unteritalischen Prachtamphoren ist dieses Grundgefühl verloren gegangen oder durch die Vorbilder der großen Malerei überwuchert worden, ohne daß leider die handwerksmäßige Typik dieser Naiskosdarstellungen uns eben viel für die Monumentalmalerei lehrte. Andererseits fehlt es im 5. Jh. bei näherem Zusehen keineswegs an perspektivischen Architekturbildern. Sie stellen sich immer da ein, wo eine besondere Aufgabe es erfordert. So auf dem einen der Reliefs, in denen Frickenhaus das Heraklesheiligtum von Melite erkennen wollte (AM 36, 1911, 113 fg.). Die Viersäuligkeit des kleinen Kultbaus, die offenbar besondere Bedeutung hatte, ist ganz hübsch perspektivisch unter Zuhilfenahme von Farbe ausgeführt (a. O. Tf. 3). Ausgiebigere Zeugnisse von größter Wichtigkeit, um die sich noch niemand in diesem Zusammenhange gekümmert hat, sind die vielen Gebäude- und Städteansichten auf den Reliefs des xanthischen Nereidenmonuments und am Heroon von Gjölbaschi (Reinach Rép. Rel. I 450; 455; 471 fg.), darunter besonders der große Stadtprospekt (a. O. I 480 t—u), zu dessen wirksamen Staffelungen und Fluchtlinien man noch die letzte Klärung durch Farbe hinzudenken muß. Diese erstaunlichen Tiefenbilder können in ihrer Kompliziertheit und relativen Richtigkeit weder hier an der Peripherie der griechischen Welt, noch überhaupt im Relief entstanden sein. Sie

sind der Abglanz von großen Kompositionen der attischen Malerei, die in einen für das klassische Gefühl unzulässigen Reliefstil übersetzt sind im Auftrag von Barbaren, denen die Sacherzählung wichtiger war als der Stil. Sie sind für unmittelbar abhängig von dem Skenenmalereistil des Agatharch und seiner Nachfolger zu halten, denn die Architekturperspektive kann nur innerhalb des Kreises, für den sie geschaffen war, fruchtbar weiterentwickelt worden sein.

Ganz ohne Wirkung nach außerhalb ihrer ersten Zweckbestimmung sind allerdings die erstaunlichen Errungenschaften der Skenographie kaum zu denken, denn in den großräumigen polygnotischen Wandbildern finden sie ihren natürlichen Platz. Deren mit menschlichen Körpern als Raumwerten besetzte Geländestaffelungen bedeuten zwar keine eigentliche Raumtiefe, bringen aber doch ein entschiedenes Schichtengefühl in die Bildfläche. Daher werden z. B. die Zelte in der Iliupersis irgendwie eine kubische Körperlichkeit gehabt haben müssen, da eine rein geometrische Gebäudefront oben auf einer Geländeschicht wie eine Wand ohne Hinterraum gewirkt hätte. Aber Gegenstände dieser Art waren allerdings wohl selten und so bestand zu einer künstlerisch selbständigen Weiterentwicklung der Architekturmotive innerhalb der Wandmalerei schwerlich viel Anlaß.

Für die Skenenmalerei andererseits mußte in der 2. Hälfte des 5. Jhs. die Entdeckung oder vielmehr Ausbildung der Schattenlehre durch Apollodoros einen bedeutsamen Fortschritt bringen. Denn Agatharchs erste Prospekte um 460 können nicht viel mehr als Linienkonstruktionen mit farbiger Abtönung der Flächen in die Ferne gewesen sein, während nun eine vollere Körperlichkeit der Architekturen möglich wurde. Umgekehrt hat Apollodor natürlich die linearen Konstruktionen der Architekturperspektive als etwas selbstverständliches übernommen[1]), aber er wird sie ebenso selten anzuwenden Gelegenheit gehabt haben wie Polygnot, zumal jetzt das kleine Tafelbild die führende Form in der Malerei wird. Denn immer noch geht die kompositionelle Vision der Künstler ausschließlich von den räumlichen Beziehungen menschlicher Körper zueinander aus, indem nur das Unerläßliche an bedeutsamer Gegenständlichkeit aus der Umwelt herangezogen wird. So konnte es kommen, daß Agatharchs Entdeckung der linearen Sehgesetze künstlerisch keineswegs die Folgen hatte, die man von einer so epochemachenden Erkenntnis erwarten sollte[2]).

---

[1]) Pfuhl (Malerei u. Zeichnung II 666; 676) schreibt zu Unrecht erst dem Apollodor die wirkliche Ausbildung der Perspektive zu, indem er sich der üblichen Unterschätzung des Agatharch anschließt. Überliefert ist davon nichts, sondern nur die künstlerische Durchgestaltung der Schatten durch ihn. Denn Skiagraphia ist, wie R. Schöne gegen Pfuhl dargelegt hat (J. d. J. 22, 1910, 12 fg.; 27, 1912, 22), der fachtechnische Ausdruck für Schattenlehre schlechtweg und erst bei den Philosophen des 4. Jhs. bekommt es die Bedeutung von Trugkunst im allgemeinen. Ebenso wird Skenographia, der technische Ausdruck für Perspektivdarstellung, später auch in allgemeinerem Sinne angewendet und zwar anscheinend häufiger. So konnte es kommen, daß die Lexikographen das unbekanntere Skiagraphia durch Skenographia erklärten und zwar grade in Zusammenhang mit Apollodor, dem sie dann beides beilegen. Pfuhls Schlußfolgerung daraus, Skiagraphia bedeute Perspektivlehre, ist gerade umzukehren (J. d. J. 1910, 23).

[2]) Mit Recht lehnt Pfuhl (a. O. II 615) ab, daß die Malereien des Agatharch im Hause des Alkibiades Architekturbilder in der Art des zweiten pompejanischen Wandstils gewesen sein könnten. Nur ist die Begründung, Agatharchs Szenenmalerei sei dazu zu dürftig — „eine bescheidene Hintergrundkulisse in der Türöffnung“ — nicht stichhaltig. Vielmehr wäre die Auflösung einer Innenwand durch Tiefenvorstellungen dem tektonischen Empfinden der klassischen Zeit zuwider gewesen und überhaupt konnten die allgemeinen künstlerischen Raumvorstellungen dazu noch nicht reif sein (vgl. u.). Agatharchs Malereien waren sicher Figurenbilder wie in den großen Hallen. Denn auch reine Ornamentmalereien

Aus ganz anderen Voraussetzungen entstand dann mit der Epoche des Apelles allmählich eine neue Art der architektonischen Raumperspektive, nämlich aus einer allgemeinen neuen Bildvision, die nicht mehr von der Zusammenballung menschlicher Körper, sondern von ihrer Stellung in Luft und Raum ausgeht, was wir in seinem Werden am sichersten auf den Reliefs seit etwa der Mitte des 4. Jhs. verfolgen können. Während das lineare Denken des 5. Jhs. konstruktiv die kubische Erscheinung der Architektur von außen her zuerst erfassen mußte, gelangt bezeichnenderweise die jüngere Anschauungsweise, da sie auf Totalität der Körper- und Raumerscheinung gerichtet ist, zuerst zu der Gestaltung von Innenräumen, wie einige Grabstelen und die Nachahmungen von Tafelbildern in der späteren Wandmalerei uns lehren. Indem dies vom Innenraum her gewonnene neue Raumgefühl sich allmählich weitet, gelangt es in späthellenistischer Zeit schließlich zu jenen landschaftlichen Fernblicken, in denen die Kuben von Gebäulichkeiten die Tiefenablesung bewirken. Bei ihrem Ausgangspunkt von einer malerischen Gesamtanschauung her fehlt dieser jüngeren Architekturmalerei aber meist die Sicherheit der Konstruktion, die wir der agatharchischen Skenenmalerei sowohl wegen ihres großen Formats wie wegen der von ihr ausgegangenen geistigen Wirkung zuschreiben müssen. Somit wäre das Beste an dieser Entdekkung alsbald wieder verloren gegangen. Aber noch andere und weit größere Errungenschaften, die in diesem einzigen 5. Jh. wurzeln, haben ein ähnliches Schicksal gehabt. Die mit Anaxagoras anhebende Erkennung des heliozentrischen Weltsystems, von Aristarch zu Beginn des 3. Jhs. vollendet, wird sehr bald bekämpft und zum Schlusse von dem geozentrischen des Ptolemaios besiegt, bis erst wieder Kepler und Kopernikus den abgerissenen Faden aufnehmen. Nicht anders ist die Entdeckung des Begriffs des Irrationalen durch Demokrit und seine Ausbildung zur Infinitesimalrechnung durch Archimedes schon im Altertum wieder verloren gegangen und es bis zu Leibniz geblieben. (Frank, Plato u. d. Pyth. 43 fg.; 58 fg.; 62, Anm. 152).

Thespis. Nach diesem Vorausblick kehren wir zur Alten Orchestra zurück, in deren Mitte, gemäß ihrem Charakter als chorischen Tanzplatzes, ein Altar sich uns als notwendig erwies (o. S. 212). Wenn dieser, wie anzunehmen, die typische Form des länglichen Rechtecks mit vorgelegter Prothysisstufe hatte, die an einem Beispiel des 4. Jhs., dem Altar der Aphrodite Hegemone zu Athen sehr schön erhalten ist (D—R Fg. 9, S. 35), so war die Prothysisplattform, die wie das Bema der Kitharoden (S. 209, 2) natürlich auch zwei- oder dreistufig sein konnte, der gegebene Standplatz für den Flötenspieler. Noch mehr aber für den Chorführer, sobald dieser als Exarchos zu einem Zwiegesang dem Chor gegenübertrat. Ein sehr lebendig wirkendes Beispiel des neuen dramatischen Einschlags ist der 18. Hymnos des Bakchylides und hier haben wir die eigentliche Wurzel der Tragödie nach Aristoteles (Poetik 4): *ἡ μὲν (τραγῳδία) ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον ... κατὰ μικρὸν ηὐξήθη.* Wie dann zu diesem gesungenen Dialog der gesprochene hinzukommt, ein dritter Handelnder sich einstellt, der bezeichnenderweise „Antworter" heißt, *ὑποκριτής,* und wie daraus endlich „eine große gewichtige Handlung" wird — *πρᾶξις σπουδαῖα μέγεθος ἔχουσα* —, das müssen ungefähr die äußeren *μεταβολαί* gewesen sein, durch die die Tragödie die ihr eigentümliche Form — *τὴν αὐτῆς φύσιν* — gewann.

---

kommen nicht in Frage, da er, der sich als Schnellmaler rühmte, dazu nicht die vier Monate gebraucht hätte, die ihn Alkibiades einsperrte, worauf er noch vor Vollendung der Arbeit entfloh.

Bühnengeschichtlich ist hier von entscheidender Wichtigkeit, daß also schon in der Mutterform des Dramas, dem Dithyrambos, eine räumliche Fassung für die Vorgänge vorhanden war, das Altarbema, durch welches der Dialogführer als Handelnder vom Chor abgehoben und auch im Rücken durch den hochgehenden Altarteil künstlerisch isoliert wurde. Es wäre gegen alles, was wir sonst über die ohne Sprünge, mit innerer Stetigkeit und Logik sich vollziehende Entwicklung griechischer Kunstformen beobachten, wenn nicht auch in diesem Falle das Neue unmittelbar aus dem Alten hervorgegangen wäre. Den Altar dürfen wir also als die erste Hintergrundsform des griechischen Dramas betrachten.

Als Thespis — den Namen zunächst mehr als Entwicklungsstufe und Zeitbegriff genommen — im Epochenjahre 534 das erste Drama aufführte, das diesen Namen zu tragen berechtigt war, konnte er das *πρῶτον μόριον* der dramatischen Kunst, die künstlerisch-optische Isolierung, auf das einfachste dadurch erreichen, daß der Altarkubus — wir dürfen denken durch Holzzutaten — nach Bedarf in die Breite erstreckt und als Hintergrund bis mindestens über Mannshöhe emporgeführt wurde. Dadurch ergab sich von selbst auch schon ein dritter höherer Auftritt auf seiner Oberseite. Die Prothysis behielt dabei ihre alte Rolle als der Hauptplatz der Handlung.

Durch diese Vergrößerung des Altars zur Bühne entstand eine entschiedene Frontbildung, durch welche die bisherige Allansichtigkeit aufgehoben, die Sehverhältnisse der seitlichen Zuschauerplätze beeinträchtigt und der Tanzraum in der Mitte zerschnitten wurde. Das alles mußte notwendig auf einen neuen Gedanken und den nächstliegenden Ausweg führen: den Hintergrundsbau, soweit es auf dem Orchestrarund möglich war, gegen die Talseite hin zurückzuschieben. Diesen Vorgang mit Wilamowitz erst in die 70er Jahre des 5. Jhs. zu verlegen, also zwei volle Menschenalter nach Geburt der Tragödie, oder mit Bethe (Hermes 1924, 116) nach 500 v. C., hat alle innere Wahrscheinlichkeit gegen sich. Denn der wichtigste äußere Bestandteil, die „bildhafte Ordnung des Anblicks" — *τῆς ὄψεως κόσμος* — verleiht dem namengebenden Bestandteil des Dramas, dem *δρᾶν*, erst die seinem Wesen entsprechende Gestaltung. Der entscheidende Schritt zur Hintergrundsbildung, die Verlegung der Skene an den Orchestrarand, muß daher bereits mit oder seit dem ersten Auftreten des Thespis geschehen sein.

Einen monumentalen Anhalt dafür besitzen wir in dem Fundamentrest, der nahe dem Südrand in der Sehne des Orchestrakreises liegt (o. S. 76; **Tf. 4, I, Q**[1]) und zwar genau parallel der späteren Skenenfront. Er ist aus demselben archaischen Material wie die Hintermauerung des Orchestraringes und deshalb zeitlich nicht allzuweit von diesem abzurücken. Seine Fluchtlinie ergänzt sich ungezwungen zu einem Langbau, der das Segment des Kreises abschließt, und der genau da liegt, wo er von der historischen Überlegung gefordert wurde. Wäre er vollständiger erhalten, so könnte der Archäologe hier vielleicht einmal die Genugtuung des Naturwissenschaftlers haben, die Theorie durch ein Experiment, d. i. die Ausgrabung, völlig bestätigt zu sehen. Aber auch so dürfen wir trotz der Geringfügigkeit des Erhaltenen mit einem hohen Maße von Zuversicht diese Reste als die „Thespisbühne" bezeichnen.

Wir müssen aber noch einen Schritt weitergehen. Da uns durch Suidas erhalten ist, daß Thespis Masken aus Leinwand sowie das Bemalen der Gesichter mit Bleiweiß eingeführt habe — das zweite hat man glaubhaft auf Frauenrollen bezogen —, so war bei ihm die Gestalt des Schauspielers durch Charaktermaske und -tracht schon völlig in die künstlerische

Person umgewandelt. Der Hintergrund dazu kann dann unmöglich neutral geblieben sein und so werden wir auch die Anfänge der Skenenmalerei schon in diese Frühzeit setzen müssen, wie denn ja die Kunst des Agatharch unbedingt eine lange Ahnenreihe erfordert. Bei der Freude der schwarzfigurigen Vasenmaler an Gebäudemotiven fällt es nicht schwer, sich diese Vorgänger einigermaßen vorzustellen.

Hier ist die Stelle, wo wir neben dem Aufspüren des aus der Tradition Herauswachsenden endlich auch das einmalig Schöpferische zu begreifen haben. Wie im Kristall die Teile nach inneren Gesetzen plötzlich zusammenschießen, so wird auch jede geistige Schöpfung aus einer ersten Vision geboren, die, so schlicht sie zunächst erscheinen mag, doch alle wesenhaften Elemente bereits in sich trägt, wenn anders sie groß und fruchtbar werden soll. Nicht anders kann es mit der Tat des Thespis gewesen sein, der das Altertum gewiß nicht umsonst so hohe Bedeutung beimaß. Die erste Idee des Dramas und seiner Bühne barg bereits alle Gesetze und künstlerischen Möglichkeiten der Zukunft in sich.

Die ältere Aischylosbühne. Was zwischen Thespis und dem ersten Auftreten des Aischylos 499/5 v. C., dann von da bis zu Aischylos' Hiketiden[1]) bühnengeschichtlich vor sich gegangen ist, bleibt einstweilen im Dunkeln. Für die Hiketiden (um 490—480), die Perser (472), die Sieben gegen Theben (467 v. C.) hat Wilamowitz eine gemeinsame ältere Bühnenform nachzuweisen gesucht, für die er mit Recht schon eine Oberbühne fordert. Wenn er sie aber als ein „Chorpodium" in der Mitte der Orchestra denkt, so steht dem allein schon der Umstand im Wege, daß im zweiten und dritten Stück der Danaidentrilogie die Szene nirgends anders als in der Stadt Argos gewesen sein kann, wobei schon in den Hiketiden selbst bedeutungsvoll auf die Häuser vorbereitet wird, in denen sich die Gattenmorde vollziehen werden. Denn Pelasgos fragt in auffälliger Weise die Mädchen, ob sie lieber mit vielen anderen zusammen in seinem Palast (vgl. v. 1010) oder in der Stadt in „zerstreuten Häuschen" (Droysen; *μονορρύθμους δόμους* v. 961) wohnen wollen. Sie wählten natürlich das letztere. Auf der Hintergrundswand waren aber jedenfalls nicht mehr als drei Einzelhäuser darstellbar, die Thalamoi, aus denen am Morgen nach der Mordnacht Hypermnestra und zwei der Gattenmörderinnen herausstürzen mußten. In den Hiketiden dagegen ist der Hintergrundsbau ein riesiger Altar mit hohen Wänden (v. 146 *σέμν' ἐνώπια*), der für die 50 Mädchen Platz bot, also durch seitliche Treppen ersteigbar war, und auf welchem oben die altertümlichen Götterbilder standen, an denen sich die Mädchen zu erhängen drohen. Hier wird also das Bühnengerüst einmal wieder in seiner Urbedeutung als Altar

[1]) In den Anfang dieser Epoche fällt vermutlich, wie Bethe erkannte (Hermes 54, 1924, 116), die Ersetzung der Alten Orchestra durch die tiefer in den Berg gelegte spätere. Nur kann dies nicht mit Bethe unmittelbar aus dem Wortlaut der Suidasnotiz über den ersten Einsturz der Ikria (s. v. Pratinas) gefolgert werden, selbst wenn diese „aus den Akten des Archon Eponymos" stammen sollte. Denn *ἐκ τούτου θέατρον ᾠκοδομήθη* sagt darüber nichts aus. Es liegt aber nahe, daß man die neuen hölzernen Stirnwände (o. S. 71/2) zur besseren Sicherung tiefer in den Berg schob und dadurch zu der neuen Lage der Orchestra gelangte. was o. S. 79, 3 in die Epochenübersicht einzufügen wäre. — Aus dem Nachweis von Allen (Univ. California Publications Class. Philol. vol. 5, 2 (1918) 55 fg.; 7, 2 (1922) 121 fg.), daß der Durchmesser der Alten Orchestra und der Grundkreis des Sitzhauses des 4. Jhs. gleiche Größe haben, können direkte historische Schlüsse nicht gezogen werden. Eine scharfsinnige Kritik von Allens Theorien gab Fensterbusch in einem Vortrag auf der Göttinger Philologenversammlung 1927, den ich durch die Freundlichkeit des Verfassers im Manuskript einsehen konnte. Vgl. dazu Fensterbusch, Das griech. Theater in klass. Zeit, S. 10 (in Quellenschriften f. den Altsprachl. Arbeitsunterricht Leipzig 1927), einer ansprechenden Zusammenstellung der wichtigsten Zeugnisse zur Theaterfrage.

benutzt, nur daß wir ihm etwa jene Monumentalform zu geben haben, die am besten aus dem jungen Beispiel des großen Brandopferaltars Hierons II in Syrakus bekannt ist: eine hohe Prothysis und dahinter über sie emporragend die Opferstätte (Koldewey-Puchstein Tempel in Unteritalien 70, Ab. 54; 53). Als bühnenkünstlerische Forderung kommt dann unten vor diesem Stufenbau noch ein gleichbreites, etwa dreistufiges Bema als eigentlicher Standplatz der Schauspieler hinzu, das aus der älteren einfachen Altarplattform abzuleiten ist. Die nähere Begründung und Darstellung dieser Rekonstruktion kann jedoch nur durch genaue Analyse der Dramen gegeben werden, wie auch der Nachweis, daß und wie die Perser und die Sieben an demselben Gerüst zu inszenieren sind.

Aischylos Prometheus. Mit diesem Stück, das schon Frickenhaus mit Recht von der Wilamowitzschen älteren Gruppe abgetrennt hat, beginnt für uns bühnengeschichtlich eine neue Epoche. Die Choreuten, die sicher in den Hiketiden und wohl auch in den Persern und den Sieben noch die alte Fünfzigzahl des Dithyrambos hatten, sind jetzt auf 12 vermindert, was sehr veränderte Vorbedingungen für das Schaubild schafft. Dieser Vereinfachung des Chors steht andererseits ein ganz neuer Reichtum der Bühnengestaltung gegenüber: das dreistufige Bühnengerüst muß um diese Zeit bereits die seitlich vortretenden Paraskenien besessen haben, wie sie die Grundrisse von Athen und Eretria zeigen. Auch hierfür können die Beweisstücke zunächst nur thesenartig gegeben werden[1]).

1. Da der Felsen, an welchen die überlebensgroße Prometheuspuppe angeschmiedet ist, am Schlusse mitsamt dem ganzen Okeanidenchor versinkt, so muß eine Versenkungsmaschine von bedeutender Breite vorhanden gewesen sein. Der Fels kann daher nur frei aufragend auf einem Unterbau von mehreren Metern Höhe gestanden haben, also auf einer Mittelstufe. Hinter und neben ihm sind die Bühnenwände im Stile der polygnotischen Geländemalerei mit Berglinien unter farbiger Abtönung der Flächen in die Ferne bemalt zu denken.

2. Der Flügelwagen der Okeaniden wird anfangs 13 Verse lang (v. 115—127) von Prometheus nicht gesehen, sondern nur sein Flügelschlag gehört. Er befand sich also im Rücken des Gefesselten. Da ferner Prometheus am Schlusse des ersten Gespräches die Mädchen auffordert, zu ihm auf den rauhen Felsboden herabzusteigen (v. 272, 281), so befand sich der Wagen höher als er selbst, also auf einer dritten obersten Stufe.

3. Das Gefährt, das für 12 Personen Platz hatte, — ein verlängerter Triptolemoswagen — kann nicht freischwebend bewegt worden sein, da das einen Krahnen von ungeheuerlichen Ausmaßen und Stärke erfordert hätte. Es kann also nur auf dem Boden der Oberbühne vorbeigerollt worden sein. Wenn deren Hintergrund luftfarben bemalt war, so schien der Wagen wirklich in der Luft zu fahren und zu stehen. Ferner war nötig, daß

---

[1]) Ich folge wie Frickenhaus (12) der Anschauung von Wilamowitz, daß der Prometheus in seiner echten Form, nicht in einer späteren Umarbeitung vorliegt, woran neuerdings Bethe wieder leidenschaftlich festhält (Hermes 59, 1294, 111). Die stilistischen Eigenheiten, auf welche sich diese Hypothese stützt, sind von Wilamowitz (Interpr. 157fg.) auch für den nichtphilologischen Leser überzeugend aus den Besonderheiten des Stoffes und der künstlerischen Freiheit des Dichters erklärt worden. Aber selbst wenn einzelne Teile umgedichtet sein sollten, so könnte doch grade an den bühnentechnischen Elementen, auf die es hier ankommt — Anschmieden des Prometheus in der Höhe, Flügelfahrt der Okeaniden und Flug des Okeanos, Versinken des Prometheusfelsens — nichts weggenommen oder geändert werden, ohne daß der ganze Aufbau der dramatischen Handlung zusammenbräche.

er sich vorher ungesehen in einem geschlossenem Raume befand und nachher in einen ebensolchen hineinfuhr. Die beiden Enden der Oberbühne müssen also geschlossene Räume mit seitlichen Öffnungen gegen die Mitte hin gehabt haben.

4. Die Mädchen sind von v. 397 ab auf der Mittelbühne bei Prometheus, da sie am Schlusse zusammen mit ihm versinken. Ebenso tritt Io hier oben auf, da sie v. 748 überlegt, ob sie sich nicht lieber „von diesem rauhen Felsen" (*τῆσδ' ἀπὸ στυφλοῦ πέτρας*) zu Tode stürzen solle, was sie unmöglich unten in der Orchestra sagen könnte.

5. Die Zeit, welche die Mädchen brauchen, um von der Oberbühne auf die Mittelbühne zu gelangen, wird durch die den Interpreten so ärgerliche Flickszene mit Okeanos ausgefüllt, die in der Tat für die Handlung belanglos, aber für den Ortswechsel der Okeaniden um so notwendiger ist. Sie bringt ein bühnentechnisches Wunderding (*ἔκπληξιν τερατώδη*, Vita Aesch. 7): den Okeanos auf einem geflügelten Reittier am Flugkrahn durch die Luft reitend. Da Okeanos sofort im Gesichtskreis des Prometheus ist (v. 298), so lag der geschlossene Raum, aus welchem er herauskam, entsprechend weit vorn; er kann nur die Fortsetzung jenes für den Okeanidenwagen im Hintergrund notwendigen Raumes gewesen sein. Daraus ergeben sich vortretende geschlossene Seitenteile, die genau den Paraskenien in dem späteren Grundriß des Dionysostheaters entsprechen. Der Krahn stand, wie überliefert ist, in der linken inneren Ecke der Skene. Sein wagrechter Arm lag, wenn unbenutzt, an der Innenflanke des Ostparaskenions an der Mauer an.

Das Gerüst der „Prometheusbühne" bestand also aus zwei seitlichen geschlossenen Paraskenien, zwischen denen nunmehr die drei Spielörter eingeschlossen waren, unten der Hauptspielplatz, dahinter die hohe Mittel-, hinter dieser die Oberbühne. Die Benutzung der langen horizontalen Oberbühne ist uns noch ein zweites Mal bezeugt in der Psychostasie des Aischylos, wo die Gruppe der seelenwägenden Götter — Zeus, Thetis, Eos — auf ihr stehen. Von ihr fliegt Eos herab, um den Leichnam des Memnon (natürlich eine Puppe) zu erraffen und ihn in die Höhe des linken Paraskenions entschwebend fortzutragen (Pollux IV 130: *ἡ δὲ γέρανος μηχάνημά ἐστιν ἐκ μετεώρου καταφερόμενον ἐφ' ἁρπαγῇ σώματος, ᾧ κέχρηται Ἠὼς ἁρπάζουσα τὸ σῶμα τοῦ Μέμνονος*).

Zu einer Geranos dieser Art gehörte der Block aus Burgkalk o. S. 72 **Tf. 6, Fig. 12—14,** der nach der kreisrunden, durch einen drehenden Zapfen gleichmäßig ausgeschliffenen Höhlung auf seiner Oberseite nicht anders denn als der Fußblock des senkrechten Mastes eines Flugkrahns gedeutet werden kann. Auf das gleiche führt in Segesta der runde Ausschnitt einer Bodenquader, die wir dort entsprechend der Überlieferung in der linken Ecke der Mittelbühne angeordnet haben (o. S. 124, **Tf. 20 R**). Über den Tornos in Delos vgl. S. 183.

Agatharch. Die nicht überlieferte Abfassungszeit des Prometheus wird in die Zeit zwischen 472 und 462 angesetzt (Christ - Schmid, Gesch. griech. Lit. [6] I 297), sie fällt also jedenfalls in das Jahrzehnt, in welchem Agatharch mit seinen epochemachenden Neuerungen in der Skenenmalerei auftrat. Es steht nichts im Wege und wir zögern nicht, ihn selbst oder einen seiner Art aus der polygnotischen Schule für die Landschaftsmalerei des Prometheus tätig zu denken, deren überraschende Großartigkeit der Dichter noch steigert, indem er die Schauer der Einöde (v. 2; 15; 20; 117; 270) und das gespenstige Hängen des Prometheus an der einzeln aufragenden Klippe (v. 113; 143; 158) ein zweites Mal mit gewaltigen Worten malt. Aus diesen Schilderungen ziehen wir genau den entgegengesetzten Schluß wie die Verfechter der „Primitivität" des klassischen Bühnenbildes. Das ist nicht ein Darstellen in Worten von Dingen, die nicht da sind, sondern umgekehrt das Hinlenken

der Blicke auf die Umwelt, in der der Dichter durch die Hand des Szenenbildners seine Gestalten zu höchster optisch-dramatischer Plastizität bringen will. Dies Stilmoment ist dem gesamten klassischen Drama eigen und tritt in seiner höchsten Steigerung bei Euripides hervor, für dessen Freude am dichterischen Einbeziehen und Erläutern des Schaubildes hier nur auf die Abschilderung des delphischen Tempels im Jon hingewiesen sei. Auf Euripides müssen wir auch vorgreifen, um uns über den Zustand des Bühnengerüstes am Ende der klassischen Periode zu vergewissern.

Euripides' Orestes, aufgeführt 408 v. C., ist das zweite ganz zweifellose Belegstück für die Dreistufigkeit der Bühne. In dem großen Schlußbild tobt Menelaos unten mit seiner Schar gegen das Tor des Palastes, auf dessen Dach Orest und Pylades die Hermione bedrängen — Orest droht des Hauses alte Zinne auf die Angreifer hinabzustürzen v. 1570 —, bis endlich in den Wolken (*ἐν αἰθέρος πτυχαῖς* v. 1630) Apollon erscheint und, den Streit schlichtend, die gerettete Helena in das Haus ihres Vaters Zeus emporführt. Der Grundbau des Bühnengerüstes ist also in den 7 Jahrzehnten der Hochblüte der gleiche geblieben, mit Ausnahme der folgenden grundsätzlichen Änderung, die sich auf die Oberbühne bezieht.

Giebelabschluss. Nach dem Prometheus und der Psychostasie erscheint niemals mehr eine größere Personenzahl auf dem Theologeion, sondern meist nur eine, höchstens zwei Gestalten. Das könnte an sich Zufall sein, denn es wird bei solchen Schlüssen ex silentio nur allzuoft vergessen, wie wenig wir im Grunde besitzen: von den im Ganzen 305 Stücken der drei Tragiker 33, also nicht viel über ein Zehntel. Aber eine optisch-künstlerische Erwägung führt mit Notwendigkeit darauf, daß die lange obere Stufe, wie sie der Prometheus und die Psychostasie erforderten, auf die Dauer und da sie doch nur für einzelne Szenen in Betracht kam, als ein toter Raum empfunden werden mußte. Überlegt man, welcher sonstige obere Abschluß innerhalb der architektonischen Formgedanken der klassischen Zeit möglich sein konnte, so bleibt kaum etwas anderes denkbar als ein Giebel. Er würde sich über der Oberbühne zwischen den beiden turmartigen Paraskenien als eine Zusammenfassung des Ganzen ausspannen und mit seiner Spitze die Mittelachse glücklich betonen. Wenn dies zunächst nur ein gewagter Einfall sein konnte und mir tatsächlich so erschien, so kamen doch nach und nach die Bestätigungen.

Die erste ist das kleine **Terrakottawerk,** das mit der **Sammlung Sant' Angelo** ohne Herkunftsangabe in das Neapler Museum gelangt ist[1]). Eine ausführliche Behandlung innerhalb seiner Gattung sowie die farbige Veröffentlichung einer Aquarellwiedergabe Wirsings muß ich mir vorbehalten. Für hier genügt das Ergebnis einer Untersuchung, die wir gemeinsam mit V. Macchioro und E. Langlotz vornehmen konnten, wobei ich dem damaligen Direktor des Neapler Museums A. Minto zu besonderem Danke verpflichtet bin für die liebenswürdige Zuvorkommenheit, mit der er die Arbeit gestattete und erleichterte. Macchioro als einer der besten Kenner der unteritalischen Keramik setzte die Terrakotte auf Grund der Technik, besonders wegen des eigenartigen Rosa in der Bemalung, ohne Zögern und mit Sicherheit nach Canosa zu den großen bunten Vasen, die mit der Dareiosvase u. a. zusammengefunden werden (RM 27, 1912, 34; 25, 1910, 168 fg.), und zwar zu der älteren Gattung dieser Canosiner Keramik, d. i. in die zweite Hälfte des 4. Jhs. Langlotz stimmte diesem Urteil zu. Damit ist auf alle Fälle für das 4. Jh. v. C. ein Baukomplex gesichert,

[1]) Alda Levi, Terrecotte del Museo Naz. di Napoli (1926) Nr. 773, Ab. 134. Zu der dort gegebenen Literatur ist hinzuzufügen Fiechter 102 Ab. 98 und neuerdings Dörpfeld AM 49, 1924, 93.

welcher eine zweigeschossige Front mit Giebelabschluß zwischen paraskenienartigen Seitenteilen enthält. Diesen will nun allerdings Dörpfeld (zuletzt AM 49, 1924, 93) als Stadttor erklären, aber da keine Parallelen angeführt sind, brauchen wir hier auf eine Widerlegung im einzelnen noch nicht einzugehen. Nur darauf mag hingewiesen sein, daß gewisse Ähnlichkeiten zwischen Torformen und Theaterfassaden durchaus nichts auffälliges haben, da sie uns auch in späterer Zeit geläufig sind.

Die Entscheidung wird durch die Fassade von Segesta gegeben, die dieselben Grundelemente enthält, sogar einschließlich der altertümlichen scheibenförmigen Akroterien (**Tf. 22 Q**[3]). Petersen (RM 12, 1897, 140fg.), dem Puchstein, Bethe und Fiechter (102) wie auch Wolters[1]) folgen, haben also mit Recht eine Bühnendarstellung in der Terrakotta erkannt[2]). Sie liefert uns etwa ein Jahrhundert früher als Segesta den Beleg für den Theologeiongiebel. Von hier aus kann man es allerdings wagen (vgl. Dörpfeld AM 49; 93), auch für die Bühne des 5. Jhs. dieses auf anderem Wege bereits für sie vermutete Theologeion anzunehmen. Nur dürfte es sich empfehlen, die Erörterung darüber, wie ich auch in meinen Vorträgen betont habe, zurückzustellen, bis ich die notgedrungen sehr ausführliche Analyse der Dramen, deren Abschluß durch die vorliegenden Untersuchungen verzögert wurde, nebst Rekonstruktionszeichnungen und weiterem Belegmaterial vorlegen kann. Wir wenden uns daher hier wieder ausschließlich den Bautypen und ihrer Entwicklung zu. —

Steinerne Paraskenientheater der 2. H. des 5. Jhs. (Athen I und II, Eretria I, Oiniadai I). Wir haben dargelegt, daß sich im Dionysostheater ein zu den älteren Koilonstirnwänden gehöriges steinernes Skenenfundament erkennen läßt, das abgesehen von der um 2 m geringeren Paraskenientiefe bereits alle wesentlichen Züge der späteren etwas größeren Skene enthält (**Tf. 4, II**) und das wir nach 458 errichtet glauben (S. 71). Gegen 420, nicht erst durch Lykurg, wurde zusammen mit der Ausgestaltung des Dionysosbezirkes vermutlich durch oder unter Nikias die endgültige Skene mit den vergrößerten Paraskenien gebaut (S. 73). Zu diesen Grundrissen gesellt sich als wichtigste Ergänzung die besser erhaltene Skene von Eretria I, die, da sie bereits die größere Paraskenientiefe von 5 m hat, nunmehr gegen das Ende der für ihre Entstehung wahrscheinlich gemachten Zeitspanne 441—411 zu setzen sein wird (S. 86). Ebenso gehört in das letzte Viertel des 5. Jhs. oder in den Anfang des 4. die Skene von Oiniadai I mit 4 m Paraskenientiefe (S. 96).

Eretria I gibt die wertvollsten Aufschlüsse über die Gestalt und Bedeutung des Raumes zwischen den Paraskenien, d. i. über den Ort des dramatischen Spiels. Auf ihn öffnen sich in Eretria von der Hinterwand her drei gleichgroße, über $3^1/_2$ m breite, also mindestens gegen 5 m hohe Portale, die mit Holzleibungen oder vielleicht sogar mit Marmor umrahmt waren (S. 84), ferner von den Paraskenien her je zwei seitliche Türen von $1^1/_2$ m Breite (S. 82; 84). Sowohl die Anzahl der Türen wie deren Größe am Hintergrund wären sinnlos, wenn dieser Raum dauernd oder doch bei den Aufführungen durch ein Proskenion oder durch „wechselnde Vorbauten“ abgeschlossen gewesen wäre. Hingegen ist alles

---

[1]) Mündlich. Wolters hatte schon in den 90er Jahren auf die bühnengeschichtliche Bedeutsamkeit des Stückes hingewiesen. Ich durfte eine von ihm damals gemachte farbige Skizze einsehen.

[2]) Petersens Versuch, aus den Standspuren auf der vortretenden Platte eine Bühnenszene zu rekonstruieren, ist allerdings nicht haltbar, da die Reste dafür zu gering sind. Der Versuch, mit gütiger Hilfe Macchioros die verlorenen Figuren in den Magazinen des Museums aufzufinden, hatte leider keinen Erfolg.

verständlich, sobald die drei Wände die Träger der gemalten Dekorationen sind, in denen nach Bedarf einzelne oder auch sämtliche Türen praktikabel ausgespart werden. Ferner konnten vor den Türöffnungen nach Belieben des Dichters auch jene kleineren oder größeren Vorsatzstücke und Vorbauten aus Latten und Leinwand angebracht werden, die aus vielen Stücken besonders der Komödie zu erschließen sind, betretbare Vorhallen, Häuschen, Ställe, Zelte, Grotten, Felsstufen u. ä. Auch auf Vasenbildern sind sie erkennbar, was aber eine eigene Behandlung erfordert. Endlich findet die Breite der Hintergrundstüren ihre Erklärung durch die Anforderungen des Ekkyklema, das nach Pollux ausdrücklicher Angabe (IV 128) in jeder der Türen vorhanden sein konnte.

Der Boden des Spielplatzes war in Eretria durch einen Holzrost um etwa 20 cm, also um eine Trittstufe über die Orchestra erhöht. Dadurch wird eindeutig die oft erhobene künstlerische Forderung bestätigt, daß der Standort des Schauspielers irgendwie gegen die Orchestra abgehoben sein mußte. Denn der Raumkörper des dramatischen Spiels konnte gemäß seiner andersgearteten künstlerischen Bedeutung nicht als bloße Ausbuchtung der Orchestra zwischen die Paraskenien hineinragen, sondern mußte vorn durch eine klare Grenze mit der Hintergrunds- und Flankendekoration zu einer selbständigen optischen Einheit zusammengefaßt sein. Erst durch diese Erhöhung des Skenenbodens wurden die in der dichterischen Form so scharf getrennten beiden Grundelemente des Dramas — Handlung und Chortanz — auch im Schaubilde in ihr gegensätzliches Verhältnis gebracht, das Pollux völlig richtig auch für die Bühne des 5. Jhs. umschreibt: *σκηνὴ μὲν ὑποκριτῶν ἴδιον, ἡ δὲ ὀρχήστρα τοῦ χοροῦ.* Das hindert aber keineswegs, daß nicht beide Welten auch ineinandergreifen, wenn der Chor zu tätigem Mithandeln auf die Bühne eilt oder wenn umgekehrt — am deutlichsten in den Fröschen (Dionysos hinter dem Sessel seines Priesters) — die Handlung durch die ganze Orchestra flutet. Wenn nun in Eretria die Erhöhung des Skenenbodens entgegen unseren Erwartungen nur eine Stufe beträgt, so kann dies bei dem dürftigen Charakter dieses provinziellen Baus nicht für den klassischen Paraskeniontypus allgemein verbindlich sein. Es bestätigt uns aber die Tatsache der Skenen-Erhöhung an sich. Für Athen werden wir bei der aus einem allgemeinen Gefühl sich ergebenden Annahme von etwa drei Stufen beharren, wie wir sie auch für die älteren Skenentypen (S. 223) vorauszusetzen uns veranlaßt sahen[1]).

Hier wird endlich die Angabe des Pollux (IV 127) wichtig, daß man von der Orchestra aus auf Stufen zur Skene emporstieg. Den Wert des Pollux für die Theaterforschung hat v. Gerkan (119) treffend dahin umschrieben, daß P. theatertechnische Ausdrücke nebst allerhand spieltechnischen Notizen ohne eigene Anschauung aus älteren

[1]) Die Argumente, die zuerst W. Christ (Zur Chronologie attischer Dramen 1894) aus dem *ἀναβαίνειν* und *καταβαίνειν* hiefür geschöpft hat (vgl. D—R 188), lasse ich hier noch bei Seite, da nur ein Teil der Fälle sich auf die Skenenstufen bezieht und die Einzelanalyse der Dramen zu ihrer Beurteilung nötig ist. Bethes (Prolegom. 219f.; 229) Beschränkung der Skenenerhöhung auf die Stücke nach 426 rechnet nicht mit dem Zufall der Erhaltung, aus dem man nicht Negatives für die ältere Zeit folgern kann. Ich freue mich, daß auch Navarre (Le théatre grec, 1925, 48; zustimmend Masqueray Rev. étud. anc. 28, 1926, 196) unter seinen Gründen für eine Bühne von drei bis vier Stufen die allgemeine Notwendigkeit vorangestellt hat, während wir allerdings seiner Auffassung dieser Stufen als Embryoform des Proskenions nicht folgen können (vgl. u.). Auch Fiechter (Abb. 63) hat in seine Rekonstruktion der Skene des 5. Jhs. drei Stufen aufgenommen, nicht aber Frickenhaus (Tf. II), was einen lehrreichen Vergleich inbezug auf die künstlerische Wirkung ermöglicht.

Quellen[1]) zusammenstellt, wobei er dieselbe rein äußerliche Anordnung befolgt wie in seinem ganzen Werk. Dann konnte Pollux aber unmöglich, wie v. Gerkan glaubt, der Meinung sein „das attische Theater zu beschreiben", denn nirgends tritt eine Absicht auf innere Zusammenhänge in der Aufzählung hervor, weshalb man ihm auch nicht eigene Ansichten oder gar Konjekturen unterschieben darf (v. G. 126; vgl. u. Anm. 4). Vielmehr ist ganz klar, wie Gerkan wieder richtig sah, daß durch sein Kompilationsverfahren termini und Bühnenverhältnisse aus ganz verschiedenen Theaterepochen durch- und nebeneinander geraten sind, sodaß unsere Aufgabe darin besteht, diesen Rohstoff von Fall zu Fall zu untersuchen. Ich zweifle nicht, daß, je deutlicher wir die Bühnentypen kennen und scheiden lernen, sich die Angaben des Pollux sozusagen von selbst auf sie verteilen werden. Hier geht uns zunächst nur die am Schlusse der *μέρη θεάτρου*, vor der Aufzählung der Theatermaschinen, stehende Angabe an, die über die spieltechnische Bedeutung der Parodoi handelt: „Von den Parodoi führt die rechte von der Agora[2]) oder dem Hafen oder der Stadt her; die aber von anderswoher über Land[3]) Kommenden treten durch die andere ein". Dann schließt sich unmittelbar an: „Indem diese aber durch die Orchestra auftreten (im Gegensatz zu den aus den Skenetüren Kommenden), steigen sie auf einer Treppe (*διὰ κλιμάκων*) auf die Skene; die Stufen der Treppe werden *κλιμακτῆρες* genannt". Demnach waren die Stufen eine mit dem spieltechnischen Charakter der Parodoi unmittelbar zusammenhängende dauernde Einrichtung, denn die beiden Sätze sind nicht nur gedanklich, sondern auch stilistisch als einheitliches Exzerpt zu erkennen. Da nun die Parodoi nur am Paraskenientheater, nicht erst am Proskenion ihre typische Bedeutung erlangt haben können, so muß die Nachricht unweigerlich auf die klassische Bühne des 5. Jhs. bezogen werden[4]). Da

[1]) Vorwiegend vielleicht aus Jubas *θεατρικὴ ἱστορία*. E. Rohde, de Julii Pollucis in apparatu scaenico enarrando fontibus (Leipzig 1870) 33f., 56f., 82. Vgl. aber weiteres unten.

[2]) Daß *ἀγοραῖθεν* statt *ἀγρόθεν* zu lesen ist, hat Fensterbusch (Philologus 1926, 482) auf Grund der alten Konjektur Schönborns (Skene der Hellenen 74) überzeugend erhärtet. Die Vorstellung bleibt im römischen Theater unverändert (Vitruv. V 6, 8: versurae — — una a foro, altera a peregre —), begreiflicherweise da sie in den Stücken selbst steckt.

[3]) *ἀλλαχόθεν πεζοί* = „aus der Fremde über Land" ist der typische Gegensatz zu *ἐκ λιμένος*, „aus der Fremde über See", wofür die Lexika zahlreiche Beispiele liefern; so Pind. Pyth. 10, 29 *ναυσὶ δ' οὔτε πεζὸς ἰών*; Aristoph. Acharn. 597 *καὶ ναυσὶ καὶ πεζοῖσι*, zu Wasser und zu Lande. — Warum die typische Bedeutung der Parodoi im 5. Jh. „ausgeschlossen" gewesen sein und ihre „Entwicklungsmöglichkeit" erst mit den letzten Stücken des Aristophanes beginnen soll (Fensterbusch a. o. 481) ist mir unerfindlich. F. weist selbst darauf hin, daß sie sich aus der Lage des Dionysostheaters ohne weiteres ergab, sobald ein Stück in Athen spielte. Das muß aber zum mindesten in der Komödie von Anfang an oft genug vorgekommen sein. Und im zweiten Teil der Eumeniden z. B. ist es doch für ein lebendiges Raumgefühl nicht anders möglich, als daß die von Delphi Kommenden, Orest und Erinnyen, von links auftreten und die Schlußprozession nach rechts in die Stadt abgeht. Wenn Hinweise darauf sich erst später finden, liegt das wieder nur am Zufall der Erhaltung.

[4]) Im Anschluß an Dörpfeld macht v. Gerkan (120) die Annahme, Pollux habe die in Komödien vorkommenden Fälle, wo Häuser mit Leitern erstiegen werden, aus eigener Überlegung verallgemeinert, um sich zu erklären, wie die durch die Parodos Auftretenden auf die — ihm nur erhöht bekannte — Bühne gekommen wären. Es wird ihm also derselbe Verzweiflungsausweg zugemutet, wie ihn die vordörpfeldische Theaterforschung einschlug. Aber aus Pollux selbst geht ganz deutlich hervor, daß das Leitersteigen in der Komödie Einzelfälle waren. Denn in dem Buche über die *σκευή* (X 171) zitiert er Komödien des Aristophanes und Ameipsias nur deshalb, um neben dem Begriff Klimakteres die Diminutive *κλιμάκιον* und *κλιμακίς*, also bewegliche kleine Leitern, anzuführen, wozu man Bieber Tf. 76 vergleiche. Wie hätte er daraus als dauernde Einrichtung *ἐπὶ τὴν σκηνήν* führende Klimakes ableiten können,

endlich die griechische Sprache für Treppe wie Leiter (vgl. S. 186) nur dasselbe Wort κλίμαξ hat, so gewinnen wir hier die volle Bestätigung dafür, daß die Verbindung zwischen Orchestra und Skene nicht wie in Eretria nur aus einer, sondern aus mehreren Stufen bestand.

Der Oberbau von Eretria I, der oberhalb des Steinsockels aus Holz-Lehmfachwerk bestand, hat, soweit wir ihn aus dem Grundriß erkennen konnten (S. 81 f.), einige besondere Züge. Ganz einmalig überhaupt, aber durch den Grundriß gesichert und schon von Puchstein erkannt ist die Galeriebildung an den Paraskenieninnenflanken infolge Zurücktretens der Obergeschoßwand. Für die Hintergrundswand wird aus den Fundamentschüttungen in der Querachse der Hinterzimmer ein gleiches Zurücktreten im oberen Teil wahrscheinlich, ohne daß Mittelbühne und Seitengalerien in Verbindung zu stehen scheinen. Unwahrscheinlich erscheint dagegen bei der leichten Bauart des Ganzen, daß die Oberbühne irgendwie mit einem Giebel überdeckt war, da die Holz-Lehmziegeltechnik ohnehin auch für die Paraskenien eine horizontale Endigung glaubhaft macht. Die kastenförmige Erscheinung die sich daraus für das Ganze ergibt, erinnert stark an die altarförmige „ältere Aischylosbühne", wie wir sie für die Hiketiden erkennen (o. S. 222). Das ergibt eine indirekte Bestätigung jener Früh- oder Vorform, von der also gewisse Züge noch in der 2. H. des 5. Jhs. in der Provinz, gewiß der größeren Einfachheit wegen, beibehalten wurden, während Eretria andererseits in der größeren Paraskenientiefe von 5 m bereits von Athen II beeinflußt erscheint. Den Zweck der Galerien versuchte Puchstein (129) mit der Göttermaschine in Verbindung zu bringen. Man könnte hier eine Lösung des Flugproblems in der Weise annehmen, daß die Fliegenden, vielleicht als Puppen, an einem zwischen den Paraskeniendächern gespannten Seil von der einen zu der anderen Galerie gezogen oder von da auf den Skenenboden hinabgelassen wurden, ähnlich wie bei den hellenistischen Aiorai (vgl. u.).

Neben diesen Sonderzügen erscheinen dagegen an Eretria I andere von offenbar typischer Bedeutung, so die doppelten Türen in den Paraskenienflanken des Untergeschosses, denen ebensoviel im Obergeschoß entsprochen haben können. Denn da man

---

selbst wenn wir ihm eine noch so dilettantische eigene Kombination zuschreiben wollten, was durch den Charakter seiner rein lexikalischen Kompilation ausgeschlossen ist.

Für das hellenistische Theater ist eine besondere Form von Leitern bezeugt, die vor dem Proskenion aufgestellt wurden. Der Mechaniker Athenaios, Zeitgenosse des Archimedes und dessen technischer Widerpart auf römischer Seite bei der Belagerung von Syrakus 212 v. C., sagt in seinem Brief an Marcellus (R. Schneider, Griech. Poliorketiker, Abh. Gött. Ges. d. W. 12, 1912, S. 28. Sackur Vitruv u. d. Poliork. 97), daß einige Kriegsmechaniker Sturmleitern erfunden hätten *παραπλήσια τοῖς τιθεμένοις ἐν τοῖς θεάτροις πρὸς τὰ προσκήνια τοῖς ὑποκριταῖς*, daß aber „diese Modelle von befremdlichem Anblick" (*παραδείγματα αὐτοῦ τοῦ ξένου τούτου θεάματος*) trügerische Vorstellungen über ihre Brauchbarkeit erweckten. Sackur (a. O. 91, 2) vermutet Doppelleitern (Klappleitern) wie sie unsere Tapezierer haben oder besser Standleitern (zwei senkrechte Leitern horizontal verbunden), wie sie der Poliorketiker Appollodor, der Baumeister Hadrians beschreibt (Sackur Ab. 18). Nach Sackur hätten diese den Vorteil, daß der Schauspieler nicht den Rücken gegen die Zuschauer zu wenden brauchte. Die Vergleichung mit den Sturmleitern macht deutlich, daß sie nicht ein fester Bestandteil des Theaters waren, als welcher sie die Architektur der Proskenionfront unbegreiflich verunziert haben würden. Auch wäre z. B. in Priene nach der Errichtung der Statuenreihe kein Platz für sie, außer vor den Türen, die man höchstens vorübergehend verstellen konnte. Sie können also nur bei besonderen, einstweilen nicht erkennbaren Anlässen gedient haben.

bei einem Provinztheater wohl Vereinfachungen, aber nicht Bereicherungen des klassischen Typus erwarten wird, so zweifle ich nicht, daß diese Türzahl auch auf Athen zu übertragen ist. Der untere Spielplatz hatte also nicht weniger als sieben Auftrittsmöglichkeiten, dazu die beiden von den Parodoi her, im Ganzen also neun, ein Zug der allen denen zur Beachtung empfohlen sei, die die Spielweise der klassischen Zeit für kultisch-primitiv oder abstrakt stilisiert halten. Die hieraus erkennbare natürliche Beweglichkeit der Handlung war gewiß vor allem der Komödie eigen, aber auch in der Tragödie dürfte die Lebhaftigkeit des Szenenbildes durch die Auftritte der Nebenpersonen und Statisten sehr viel größer gewesen sein als man bisher annehmen mochte.

Ferner ist an Eretria I zweifellos typisch, daß die drei Hintergrundstüren nicht nur sehr groß, sondern auch unter sich gleich breit sind. Ihre spätere architektonische Scheidung und Erstarrung zu regia und hospitalia war also hier noch nicht vorhanden. Vielmehr bedeuten sie, wie schon gesagt, für den Skenenmaler nur riesige Öffnungen, die er, wie auch die Seitentüren, nach Bedarf als Palast- oder Haus-Eingänge in die Dekoration einbeziehen oder zum Teil verhängen oder auch durch Vorbauten verstellen oder endlich für das Ekkyklema benutzen konnte. Dessen beide Formen, die Reisch (D—R 235 f.; 244) klar geschieden hat, sind nebeneinander möglich, sowohl das Herausrollen einzelner Personen auf einem „Bathron", wie das Öffnen der Hintergrundsdekoration durch *στραφέντα μηχανήματα*, d. i. Schiebewände, durch die der dahinterliegende Innenraum sichtbar wird (Pollux IV 128). Endlich ist auf die S. 227 dargelegte typische Wichtigkeit des erhöhten Skenenbodens zurückzuverweisen. —

Die Skene von **Oiniadai I** (S. 95, **Tf. 14**) gibt eine Vorstellung, wie weit der klassische Typus vereinfacht werden konnte. An den starken Mauerkörper der Skene von 10 m Tiefe sind schmale Paraskenien mit schwächerem Mauerwerk angelegt, die nur die halbe Tiefe haben. Der Skenenraum ist bei gleicher Breite wie in Athen (20 m) um 1 m weniger tief. In der Bühnenrückwand, von der nur die Ansätze im Fundament erhalten sind, sind die drei Türen anzunehmen, ebenso die nötigen Seitentüren in den Paraskenien. Bei der Dicke der Hauptmauern ist ein Obergeschoß wahrscheinlich, ob zurücktretend, ist bei der Zerstörung im Inneren des Skenensaales nicht zu entscheiden. Nur eine hintere Ausgangstür ist hier im Erdgeschoß erkennbar. Trotz aller Vereinfachung sind also in der Hauptsache ähnliche szenische Spielmöglichkeiten vorhanden wie in Eretria und Athen. —

Eine andersartige **Vereinfachung und Umgestaltung der Paraskenienbühne** wird auf italischem Boden bezeugt durch die Darstellung auf einem **kampanischen Glockenkrater** im Louvre mit einer vielbesprochenen Szene aus dem Iphigenienmythos (**Ab. 4a**)[1]). Der Bau hat den Grundriß der klassischen Bühne: zwei vortretende Paraskenien, die

[1]) Abb. 4a nach einer vor längerer Zeit von Giraudon für mich gemachten Aufnahme, für deren Gestattung ich der Direktion des Louvre zu Dank verpflichtet bin. — Neuerdings ist die Vase nach ihrer bühnengeschichtlichen Bedeutung gewürdigt worden von Lehmann-Hartleben JDJ 42, 1927, 30 f. nebst photogr. Abb. 1, 2, die das Bild in zwei Stücken geben; daselbst die ältere Literatur. Für die Einzelheiten sind heranzuziehen die abgerollte Zeichnung bei Benndorf Oe. Jh. 1899, 16, Fg. 16 und die sorgfältige farbige Wiedergabe bei Lenormant-de Witte Élite céramogr. III 71. Weitere Abb. aufgezählt Reinach Rép. vases I 279, 2. — Die Schlußfolgerungen, die Lehmann aus der Darstellung für die klassische Bühne, besonders deren Einstöckigkeit, zieht, gehen von der Voraussetzung aus, daß es nur eine einzige Form des Paraskenientheaters gegeben habe. Bezüglich seiner Ausführungen über die späteren Bühnentypen muß ich auf die unten folgende typengeschichtliche Darstellung verweisen.

hinten durch einen Längsbau verbunden sind, dessen Breite in der Abrollung um etwa ein Fünftel geringer ist als die zusammengerechneten Paraskenienbreiten. Der hintere Bauteil ist mit einem Satteldach gedeckt, dessen Deckziegelrippen schräg liegen, indem sie von rechts vorne gesehen werden. Diesen perspektivischen Blickpunkt hat der Maler zwar unvollkommen, aber sachlich klar auch dadurch ausgedrückt, daß er die seitlich ausladenden Trittstufen und Gebälke der Paraskenien nach links weiter vortreten läßt als nach rechts. Jedoch hat er das Verschwinden des Satteldaches hinter der Innenecke des rechten Paraskeniengebälkes nicht recht bewältigen können, sondern läßt die beiden Teile ungeschickt aneinanderstoßen (oberhalb der Lanzenspitze). Die modernen Nachzeichner haben bei den in



Ab. 4a. Unteritalische Paraskenienbühne des 4. Jhs. v. C.
Kampanischer Krater im Louvre.

Anm. 1 genannten Abbildungen die untere Dachkante bis zur Paraskenienwand weitergeführt, sachlich richtig, aber im Widerspruch zu der Vasendarstellung. Ebenso endigt das Skenendach links in einigem Abstand von der Paraskenienwand (an der letzten Dachrippe ist der Stirnziegel in Form eines Kopfes erkennbar, bei den übrigen undeutlich geworden). Vermutlich wollte der Maler damit andeuten, daß die Skenenwand weiter hinten liegt. Denn die drei Bauteile sind nicht „unter einem Satteldach“ (Lehmann 31/2), sondern von den Frontgiebeln gehen Satteldächer nach hinten, wie durch ihre wieder mit Köpfen bemalten scheibenförmigen Mittelakrotere, die Verkleidungen der Firstbalken, bestätigt wird, während die Eckakrotere den Umriß von Halbpalmetten haben. Die Paraskenionfirste könnte man bis zur Rückwand des Gebäudes durchführen, doch ist es technisch glaubhafter, die drei Dächer in den Winkeln diagonal zusammenzustoßen. — Der Raum zwischen den Paraskenien ist um eine Trittstufe erhöht wie in Eretria. Doch ist diese Stufe im Gegensatz zu Paraskenien und Dach nicht weiß gemalt sondern tongrundig, auch ist die obere Kante nicht ganz gerade, sondern leicht gewellt (in der Zeichnung der Élite besonders deutlich). Über ihr wird durch weisse Punktreihen eine stärkere wellige Erhebung

und endlich in der Stellung des linken Jünglings nicht allzu geschickt das Hinaufsteigen auf sie angedeutet. Der Bühnenboden war also durch einen Belag als unregelmäßiges freies Gelände charakterisiert. Der schwarzgemalte Hintergrund bedeutet demnach offenen Raum, wobei es sehr wahrscheinlich ist, daß der Zeichner eine Hintergrundsdekoration von Felsen oder Bäumen nur weggelassen hat, weil es seinen Stilmanieren nicht lag. — Die Paraskenenienfronten stellen hier Gebäude dar. Das rechte, wohl nur zufällig breitere, mit nur einer Trittstufe und einer gewöhnlichen Tür, ist das Haus der Priesterin. Das andere ist durch zwei Stufen und die reichverzierten Türflügel als Tempel ausgezeichnet. Aus ihm ist Artemis in Person mit thrakischer Mütze, Bogen und Speer herausgetreten und schickt sich durch Kopfwendung und Geste an, in die Handlung zwischen Iphigenie und dem Freundespaar einzugreifen. Die Tempelstufen als Bathron und die Göttin als Agalma umzudeuten (Lehmann u. A.) ist eine Vergewaltigung des Augenscheins und geschah wohl hauptsächlich aus dem Wunsche, eine Szene der euripideischen taurischen Iphigenie (v. 1017 f.) zu erkennen. Da aber Artemis selbst eingreift, kann es sich nur um eine jüngere Fassung des Stoffes aus dem 4. Jh. handeln, wie denn auch sonst die Einwirkungen euripideischer Tragödien auf die Vasenmalerei des 4. Jhs. bei genauerer Untersuchung sich sehr verringern werden.

Daß der Bau aus Holz zu denken sei, wird durch die reiche Bemalung an Stufen, Türpfeilern und Gebälken nahegelegt, wie auch durch die geringen Abmessungen, bei deren Abschätzung man natürlich den zeichnerischen Stil in Rechnung stellen muß. Nimmt man die Paraskenien, die nur aus Tür und Pfeilern bestehen, zu etwa 3 m Breite an, so hatte die Skenenwand nur gegen 5 m Breite. Sie war also zu klein um das Doppelmotiv von Haus und Tempel aufzunehmen. Man gab statt dessen den Paraskenien selbst entsprechende architektonische Formen, wodurch der Bau ohne weiteres für eine große Anzahl von Stücken verwendbar war. Weitere szenische Dinge wie Höhle, Felsaufbau usw. konnte man an oder vor der Skenenwand darstellen, wie ja die Andeutung von derartigem in dem unebenen Boden vorhanden ist. Das Ganze ist somit eine Umbildung des klassischen Paraskenientypus für kleine Verhältnisse, die mit ihm unmittelbar nur noch den Grundriß und die Stufenerhöhung des Spielplatzes gemein hat. Weder für Flugmaschine und Ekkyklema noch für Szenen auf einem Hausdach oder einer Stadtmauer wäre hier Platz und so sind die von Lehmann versuchten Schlußfolgerungen für die klassische attische Bühne nicht haltbar. Es ist ein provinzieller Sonderfall, eine unteritalische Paraskenienbühne, die, wie die perspektivischen Bemühungen des Malers zeigen, mit ungewöhnlicher Treue gesehen und wiedergegeben ist. Nach den noch rein linearen Ornamenten und der schlichten Gewandzeichnung wird sie bis in den Anfang des 4. Jhs. hinaufzurücken sein. —

Die Skene des Dionysostheaters, für welche an unmittelbaren Zeugnissen aus dem 5. Jh. nicht viel mehr vorhanden ist als das Brecciafundament, wird durch die Parallele von Eretria I in dem allerwesentlichsten Punkte geklärt: der 5 m tiefe Raum zwischen den massiven Paraskenien war mit einem über die Orchestra etwas erhöhten Holzfußboden der Standort der Schauspieler. Das wird unmittelbar bewiesen durch die Lage der drei großen Rücktüren und doppelten Seitentüren in Eretria. Alles weitere kann nur auf indirektem Wege gewonnen werden. Ein methodischer Fortschritt ist hierbei nur zu erzielen, wenn die Einzeltatsachen von einer typengeschichtlich und theatergeschichtlich bis in alle Konsequenzen durchgeführten Gesamtanschauung aus beurteilt werden, deren

Hauptgrundsatz zu sein hat, daß der Bühnenbau allen szenisch-technischen Anforderungen, welche die Dramen stellen, auch künstlerisch gerecht werden mußte.

Das Drama des 5. Jhs. ist ein aus Dichtung, Musik, Bewegungskunst und Schaubild äußerst kunstvoll zusammengewobenes Gesamtkunstwerk, das an Vollständigkeit, Reichtum und Gleichgewicht der künstlerischen Komponenten nie wieder erreicht worden ist. Etwa um 460 v. C. ist die typische Form dieser Kunstgattung endgültig geprägt und erfährt bis zum Ende des Jahrhunderts, bei allen Wandlungen der geistigen Lage und der dichterischen Stimmung, keine grundsätzliche Änderung ihres Aufbaus. Wenn dies in den Worttexten der Dramen klar vor Augen liegt, so kann es sich bei der bildnerischen Formung des dramatischen Vorgangs, als dem unmittelbaren Korrelat des Dichterischen, unmöglich anders verhalten haben. Die szenische Gestaltung muß also durch die ganze Epoche hindurch eine ebenso streng durchgebildete typische Form gehabt haben. Es ist Willkür und steht zu jeder kunstgeschichtlichen Erfahrung in Widerspruch, wenn man neben der reifsten Durchbildung der poetisch-dramatischen Substanz das Bühnenbild als unvollkommen und nur primitiv andeutend sich vorstellt, als untypisch und von Fall zu Fall experimentierend, oder aber als abstrakt schematisiert oder wie immer man sich der künstlerischen Selbstverständlichkeit einer Stilübereinstimmung zwischen Wort- und Bildgestaltung zu entziehen sucht. Die Ursachen dieser Vorurteile, die weithin die antike Theaterforschung beherrschen, sind verschiedener Art. Bei dem Mangel unmittelbarer Anschauungsmöglichkeiten sind es, neben zu einseitiger Betrachtung des Poetischen, vor allem falsch gestellte archäologische Vergleiche, so namentlich mit den Architekturdarstellungen auf Vasenbildern, deren Stil doch ganz anderen Notwendigkeiten unterliegt, dann irreführende angebliche Analogien aus neuerer Zeit wie die Shakespeare- oder Hans Sachsbühne, endlich ein falscher Stilbegriff, der sich u. a. sogar auf die moderne „Stilbühne", das Verdorrungsprodukt einer zu Ende gelaufenen Entwicklung, beruft. Bei alledem hat man vergessen, daß wir uns in der schöpferisch reichsten Periode der griechischen Kunst befinden, in einem Jahrhundert, das für das plastische Sehen die höchsten Gesetze gefunden hat und unter einem Volke, dem sich im geistig-sinnenhaften Schauen der Adel der Menschheit und das Geheimnis des Göttlichen offenbarte. Konnte dieses Volk, dem die „Sichtbarmachung" der Idee oberstes geistiges Anliegen, die tastbare Klarheit der Form der Inbegriff des Bildnerischen war, konnte es sich wohl im Bühnenbild mit ärmlichen Andeutungen, „Phantasieanregungen", „gesprochenen Kulissen" und ähnlichen Behelfen nordischer Nebelgegenden begnügen? Oder mußte nicht hier vielmehr von Anbeginn alles auf sinnlichste Vergegenwärtigung, auf unmittelbarstes Leibhaftwerden der dichterischen Vision hindrängen? Die dramatische Dichtung und die Plastik sind die beiden großen einander ebenbürtigen und ewiggültigen Formenwelten, die dieses Zeitalter der Menschheit geschenkt hat, Schwesterschöpfungen. So konnte auch der sinnenhafte Teil der dramatischen Dichtung, ihr lebendiger Leib keine andere Prägung tragen als die anderen bildnerischen Gestaltungen dieses plastischsten aller Kunstzeitalter. Das Bühnenbild war nichts anderes als eine lebende Plastik aus geistig bewegten Menschenkörpern in dichterisch geschauter Umwelt. Wenn diese Bühnenplastik naturgemäß ihre besonderen Gesetze hatte und vielseitigere Möglichkeiten als die steinerne, so wurzelten beide doch in dem gleichen zeitbestimmten Urgrund künstlerischer Sehvorstellungen. Den steten Parallelismus von Bühnenbild und zeitgenössischer Bildkunst lehrt überdies jede Seite der aufblühenden modernen Theaterwissen-

schaft. Von diesem Grundbegreifen aus ist es nicht hoffnungslos, wenigstens die konstruktiven Grundelemente der klassischen Bühnenkunst wiederzufinden und ihre Wirkung zu ahnen.

Den Rahmen dieser Plastizität haben wir in dem dreistufigen Bühnenbau wiedergewonnen. Indem die Paraskenien den Spielplatz einfassen, machen sie ihn zu einer streng begrenzten Raumeinheit, in welcher die Handlung und der Dialog der Einzelspieler zu stärkster bildhafter Konzentration gebracht werden kann. Indem ihn andererseits die Trittstufen mit der Orchestra verbinden, kann die dramatische Bewegung in diese zweite Raumeinheit hinaus zur höchsten Dreidimensionalität entwickelt werden. Diese wird durch ein großes Aufgebot von Statisten verstärkt, denn durch jede Figur kommt ein weiterer Raumwert hinzu. Indem endlich die Orchestra als Tanzraum ihr ursprüngliches Vollrund bewahrt hat, ist der zusammenklingende Raumrhythmus von Orchestra und Skene der unmittelbarste Ausdruck der Doppelstruktur des klassischen Dramas.[1])

Die Einzelgestaltung des Szenenbildes und seine künstlerischen Wandlungen sind erst aus der Analyse der erhaltenen Texte in anderem Zusammenhang darlegbar. Hier ist nur nochmals aus der Unveränderthеit des dichterischen Stils von etwa 460 v. C. bis zum Ende des 5. Jhs. der historische Schluß zu betonen, daß auch sein bildnerisches Gewand, der Skenenbau, in dieser Epoche keine grundsätzliche Veränderung erfahren haben kann.

Die Möglichkeit, aber auch Notwendigkeit einer Veränderung der Bühnenform tritt erst mit dem Zeitpunkt auf, in welchem die Struktur des klassischen Dramas durch eine Verschiebung innerhalb seiner Grundelemente erschüttert zu werden beginnt, also mit dem Beginn des 4. Jhs. Der Chortanz, der mütterliche Stamm, an dem sich in unerhörtem Reichtum die Blütenzweige der dramatischen Handlung, der Bewegungskunst, der Musik, der Szenerie emporgerankt hatten, verdorrt. In der seelischen, künstlerischen und sozialen Erschöpfung, die um die Jahrhundertwende eintritt, kann die Größe dieser Konzeption nicht mehr gewahrt werden. Schon bei Agathon, dem Freunde des Sokrates und Lieblingsdichter des Aristoteles, ist der Chor nicht mehr organischer Bestandteil des Dramas, sondern seine Gesänge werden zu *ἐμβόλιμα*, Einschiebseln, wie auch in den letzten Stücken des Aristophanes, besonders dem Plutos (388 v. C.) sein Absterben schon deutlich wird. Zu Aristoteles Zeit war nach dem Tadel in der Poetik (cp. 18) das Auseinanderfallen von Chor und Handlung in der Tragödie bereits allgemein und bei Menander bilden beliebige Chorscherze nur noch die äußerlichen Akteinschnitte, ähnlich den eingeschobenen Farcen in der Barockoper oder unserer jetzt entschlafenen „Zwischenaktsmusik". Wie weit und wie rasch sich in der doch noch recht fruchtbaren Tragödiendichtung des 4. Jhs. der Zerfall der alten Form vollzogen hat, entzieht sich im einzelnen der Kenntnis. Klar ist aber, daß das Ausscheiden des Chortanzes als poetisch-dramatischen Elements und seine Rückverwandlung ins rein Musikalisch-Tänzerische auf der anderen Seite das reine Sprechdrama übrigließ[1]).

---

[1]) Sinnenfällig fühlbar wird dieser doppelte Raumkörper an einem großen Modell des Dionysostheaters, das Heinrich Wirsing auf Veranlassung des Leiters des Münchener Theatermuseums Prof. Franz Rapp für dieses hergestellt hat. Die wissenschaftliche Begründung der Herstellung behalte ich mir vor. Vorläufige Abbildung in: „Die Deutsche Theaterausstellung, Magdeburg 1927", hgg. von der Mitteldeutschen Ausstellungsgesellschaft m. b. H. Magdeburg 1928.

[1]) Grundlegend Bethe, Prolegomena 248 f.; vgl. auch Griech. Lit. in Hdb. der Lit. Wiss. 232; 264; 266; 277. Die Zeugnisse übersichtlich bei Reisch RE III 2401 f.

In der Neuen Komödie steht dieses in seiner fertigen Form vor uns, die nun die künstlerisch führende, die dramatische Lieblingsform des Publikums wird. Sie muß es gewesen sein, die eine neue für sie passende Bühnenform forderte und hervorbrachte. Denn im Gegensatz zum klassischen Drama, dessen heroische Massenbewegung einen dreidimensionalen Raum erfordert hatte, bedürfen die kleinbürgerlichen Genrebilder der nur mit wenig Personen arbeitenden neuen Komödie einer Zusammendrängung zu mehr reliefhafter Wirkung. Ein radikales Mittel dazu wäre die alte Anordnung der Sitze parallel zur Schaufront gewesen, das die Römer tatsächlich wenigstens sekundär anwenden, indem sie die Conistra mit Sesseln füllen, woraus sich dann eine Bühnenhöhe von $1^1/_2$ m als die selbstverständliche ergibt. Da aber die griechische Orchestra zu tausend anderen Zwecken unentbehrlich blieb, ganz abgesehen von dem gefestigten Organismus des Sitzhauses überhaupt, so konnte die optisch-räumliche Isolierung des Spiels nur durch jene Erhöhung des Spielplatzes zwischen den Paraskenien um 10—12 Fuß erzielt werden, die zunächst so befremdend wirkt. Ihre Höhe erklärt sich aber auf das einfachste daraus, daß alles was sonst in der Orchestra vorging, nach wie vor einen Hintergrundsabschluß brauchte.

Daß die Entstehung des erhöhten Logeions — der Name, der die Funktion bezeichnet, tritt für uns zum ersten Male in der delischen Baurechnung von 274 auf (S. 175; 181) — in das 4. Jh. fallen muß, steht danach außer Zweifel. Denn wenn auch die Macht des einmal Vorhandenen eine Verlangsamung der Entwicklung mit sich bringen mochte, so sind doch in der bereits chorlosen Mittleren Komödie alle Vorbedingungen für die neue Bühnenform gegeben. Und allerspätestens müßte sie sich mit der Blüte Menanders durchgesetzt haben, wie es auch außer Frage steht, daß dies nur in der Wiege dieser neuen Kunstart, in Athen selbst geschehen sein kann[1]).

---

[1]) Das von Capps (AJA 10, 1895, 287 fg.) und A. Körte (Neue Jahrbb. 3, 1900, 81 fg.) eingehend belegte Fortbestehen der Choregie für tragische wie komische Chöre steht damit nicht in Widerspruch. Entscheidend ist für die Bühnengeschichte nur die veränderte künstlerische Stellung des Chores innerhalb des dramatischen Organismus. Für die Komödie sehen wir darin jetzt völlig klar (Bethe Ber. Sächs. Ges. d. W. 59, 1907, 209 fg. v. Wilamowitz, Menander Das Schiedsgericht (1925) 10; 54; 120). Bei Menander bildet das durch die Note *χορου̃* bezeichnete Auftreten des Chors den Akteinschnitt. Bei ihm scheinen es meist dionysische Komasten zu sein, was bisweilen von leichter Hand zu der Verknüpfung benutzt wird, daß die abgehenden Personen sich vor dem nahenden Lärm der trunkenen Burschen flüchten, ohne daß diese deshalb in die Handlung eingriffen (Ende des 1. Akts der Epitrepontes, des 2. der Perikeiromene; vgl. auch Leo Hermes 1908, 166). In einem Fragment des Alexis (frg. 107 Kock, Leo a. O. 308) ruft der Abgehende den Burschen zu, daß er ihnen nicht gern nächtlicherweile beim *βαλλισμός*, beim „Beinewerfen" begegnen möchte, d. h. bei dem Tanz, den sie alsbald beginnen. Ob dagegen im Rudens des Plautus-Diphilos (v. 290 fg.) die Schar der zerlumpten Fischer wirklich als Tanzchor aufzufassen ist, scheint mir zweifelhaft, zumal Trachalio eine längere Unterredung mit ihnen hat, was aber immerhin auch vom Logeion zur Orchestra hinab denkbar und dann szenisch sogar ganz reizvoll wäre. Aus der Mittleren Komödie glaubt man Reste lyrischer Choreinlagen nachweisen zu können (Leo Monolog 41). Ohne Worte wird man auch die menandrischen Chortänze nicht denken können, nur waren diese offenbar nicht mehr Sache des Dichters, sondern wohl des Chorodidaskalos. — Nicht anders aber wird das Wesen der Embolima in der jüngeren Tragödie seit Agathon gewesen sein, nur daß die tragischen Chortänze den komischen an Reichtum der Ausstattung und Wert der Musik überlegen gewesen sein mußten. Ihr Inhalt war aber für die Handlung so gleichgültig, daß man nach Aristoteles (Poetik 1456 a, 23) ebensogut einen Dialog oder ein ganzes Epeisodion aus einer anderen Tragödie hätte einschieben können. Indem damit jedes Ineinandergreifen von Chor und Handlung fortfiel, wurde die Logeionbühne auch für die Tragödie die gegebene, zum mindestens eine ausreichende Form, der sie sich unter der Führung der Komödie

Mit diesen Tatsachen der dramengeschichtlichen Entwicklung sind die baugeschichtlichen Entwicklungsphasen des Dionysostheaters, soweit sie bisher erkennbar sind, zwanglos in Übereinstimmung. Wenn wir den Einsturz der Ikria im Jahre 458 als den Anlaß für die Herstellung der älteren Koilonstirnwände samt dem Abzugskanal und der Steinfundamente der Skene I vermutet haben (S. 71), so fällt dies mit dem Zeitpunkt zusammen, in welchem der alternde Aischylos und der junge Sophokles die klassische Form der Tragödie endgültig geprägt hatten. Für die Skene I nahmen wir einen in wesentlichen Teilen noch hölzernen Oberbau an, wie auch die Sitze des Koilon noch aus Holz waren, mit Ausnahme der steinernen Stufe unter den Proedriesesseln. Die Zeitansetzung der Skene II auf dem endgültigen, vergrößerten Brecciafundament gewannen wir im wesentlichen aus den Verhältnissen des ganzen Dionysosbezirks, dessen einheitliche Neugestaltung in der Zeit des Nikias um 425 bis 420 glaubhaft ist (S. 73). Zu den nun völlig steinernen Außenwänden der Skene II gehörten die in die römischen Fundamente verbauten Porosorthostaten. Daß auch die Front der Skene aus Stein war, wird aus der Analyse der Dramen neben anderem dadurch glaubhaft zu machen sein, daß seit dieser Zeit in den euripideischen Dramen gefährlich viel mit Fackeln, Feuersbrünsten, Scheiterhaufen und dgl. gewirkt wird, was in einem Holzbau nicht unbedenklich gewesen sein dürfte. Ferner wird die Vergrößerung der Paraskenientiefe von 3 auf 5 m aus den gesteigerten technisch-szenischen Ansprüchen an die Theatermaschinen sich verstehen lassen.

Für die nichtszenische Benutzung des Theaters erforderte der Anblick der Skenenfront eine architektonische Durchbildung. Die schon bei der ersten Überlegung vermutete Gliederung durch Halbsäulen erhielt durch die Terrakotta Sant' Angelo und vor allem durch die Fassade von Segesta ihre Belege. Wenn sodann für die Bautätigkeit des Lykurg, auf Grund der von Versakis herangezogenen Gebälkteile, eine Umwandlung der Fassade in Marmor wahrscheinlich wird, so wird dies nicht mehr allein aus dem Wunsche nach prächtigerem Aussehen, sondern in Zusammenhang mit der Neugestaltung der Bühnenform zu verstehen sein. Hier ist noch weiterzukommen durch Rückschlüsse, die sich aus den Skenenfronten der sizilischen Theater ergeben, denen wir uns deshalb zunächst zuwenden.

Der Segestatypus (S. 117 f. **Tf. 23—25**), zu dem auch **Tyndaris** (S. 141 f. **Tf. 37**) sowie vermutlich **Syrakus** (S. 156 f.) und **Pompeji I** (S. 165) gehören[1]), ist durch diese Beispiele zunächst für die zweite Hälfte des 3. Jhs. nachweisbar. Er steht in der Mitte zwischen dem klassischen Paraskenientheater mit niedrigem Bühnenauftritt und der aus jüngerhellenistischen Beispielen gut bekannten Thyromatabühne mit Halbsäulenproskenion. Vom klassischen Theater behält er bei: die seitliche Rahmung des Spielortes durch die

anpaßte. Wir sind also berechtigt, seit dem 4. Jh. von einem im künstlerischen und szenischen Sinne chorlosen Drama zu reden. — Wie man bei der Aufführung von *παλαιά* verfuhr, ist leider durch kein unmittelbares Zeugnis erkennbar. Wie vielerlei Wege es bei der Anpassung an eine veränderte Bühnenform geben konnte, sehen wir an den modernen Aufführungen klassischer Dramen. Die Möglichkeit, daß man die alten Stücke ganz vor der Logeionwand in der Orchestra spielte, ist beim Theater von Eretria (S. 90) angedeutet worden. Weiteres vgl. unten.

[1]) Spuren des Typus finden sich möglicherweise auch in:

Rhegium. Not. Scav. 1922, 169 Fg. 18—20 (Orsi). JdJ 41, 1916 Anz. 157 (Lehmann-Harleben). Im Keller eines Gebäudes Stück eines Koilon von sehr einfacher aber sauberer Bauart der Stufen, dazu feine Terrakottakapitelle jonischer Ordnung, nach Lehmann älter als die römische Okkupation von 270 v. C.

vortretenden Paraskenien, die zweigeschossige Gliederung der Rückwand mit den drei Türen des Hauptgeschosses, den als Theologeion praktikablen Giebel. Diesem Baukomplex ist aber nunmehr ein Erdgeschoß von rund drei Meter Höhe untergeschoben, das in Tyndaris durch seine Schmucklosigkeit, in Segesta durch große Fuß- und Kranzprofile sowie die dekorativen Eckfiguren der Pane nachdrücklich als Sockel gekennzeichnet ist. Schon die Architektursprache verkündet also, daß die Logeionwand — in Segesta eine an-

Larissa. Ein Theater mit Proskenion ist für das 3./2. Jh. durch JG IX 12, 522, 9; 17 bezeugt. Arvanitopullos hat Sitzstufen sowie das jetzt nicht mehr sichtbare Stück eines „Proskenions" ausgegraben (**Ab. 4b** nach Phot. Ath. Inst. Thessal. Nr. 18; vgl. 19). Dessen Lage zu den Stufen sowie Maße sind nicht be-



Ab. 4b. Bühnenwand in Larissa im Segestatypus (3. Jh. v. C.?).

kannt. Ein Proskenion der uns bekannten Art ist es keinesfalls, denn die dorischen Halbsäulen sitzen an einer massiven Quaderwand, also wie am Hauptgeschoß von Segesta. Der schiefe Fugenschnitt der einen Quader weist auf ältere Zeit. Dagegen ist das darüber verbaute jonische Architravstück nach Weickert wegen der Spindelform am Perlstab frühestens späthellenistisch, vielleicht noch jünger. Da es wiederverbaut liegt, vermutlich von der Fundamentierung der byzantinischen Kirche her, deren Reste Arvan. darüber fand, so ist seine Zugehörigkeit zum Theater nicht gesichert.

Thasos. Von einer ältergriechischen Skene (über die jüngere vgl. unten) sind im Orchestragang feine Architekturglieder aus Marmor gefunden worden, darunter ein Architrav mit sechstropfiger Regula (H. 19 cm) sowie ein dorisches Halbsäulenkapitell (H. 8,5 cm), an welches ein glattes Wandstück angearbeitet ist (Bch 1923, 341, Ab. 12). Die Fragmente wurden von den Ausgräbern wegen der vorzüglichen Arbeit ins 4. Jh. v. Ch. gesetzt und für Reste eines Proskenions gehalten, das dann eine geschlossene Steinwand gewesen wäre wie in Epidauros (S. 171). Möglich erscheint aber, daß sie zu einer Skenenwand im Segestatypus gehörten, und zwar wegen der Maße zu einem oberen Stockwerk von geringer Höhe wie in Delos (S. 191), weshalb die Auffindung weiterer Bruchstücke sehr zu erhoffen wäre.

scheinend glatte Holzwand zwischen den Sockelteilen der Paraskenien (S. 128) — nicht als Hintergrundswand erfunden wurde, sondern von Anbeginn ein tragendes Bauglied ist. Der so geschaffene erhöhte Spielplatz zeigt gegenüber der Tiefe der athenischen Paraskenien (5 m) eine zunehmende Verringerung: Syrakus rd. 4 m tief, Segesta 3,45, Tyndaris 3,02 m. Dies wird z. T. mit szenischen Anforderungen zusammenhängen, hauptsächlich aber mit einem optischen Umstand, der bei den klassischen Paraskenien mit Recht als befremdend gerügt worden ist. Diese verdecken für die seitlich sitzenden Zuschauer jeweils die eine Innenecke des Bühnenraums sowie ein mehr oder minder großes Stück der Rückwand (S. 152; 166). Nichts lehrreicher als die Verschiedenartigkeit der Versuche den Übelstand noch weiter zu mildern: in Segesta durch Einwärtswendung der Paraskenienfronten von oberhalb des Sockels an, in Tyndaris durch ihre Zurückschiebung, in Pompeji I durch Schrägstellung der inneren Paraskenienflanken, hier mit Beibehaltung der klassischen Spielplatztiefe. Wollte man die Verminderung der Spielplatztiefe allein als chronologisches Merkmal nehmen, so würde sich die Reihenfolge Pompeji I (5 m), Syrakus (4 m), Segesta (3,45 m), Tyndaris (3,02) ergeben. Andererseits hat nur Segesta mit dem klassischen Typus noch die Teilung des Skenensaals durch die mittlere Stützenreihe und damit den Rücksprung des Obergeschosses gegen das Hauptgeschoß gemein, während in Syrakus und Tyndaris — bei Pompeji I ist nichts erkennbar — nach Ausweis der Grundrisse beide Geschosse in einer Flucht lagen, was ein jüngerer Zug wäre. Endlich steht Segesta dem alten Typus auch durch den vermutlich noch in ganzer Breite zu öffnenden Theologeiongiebel am nächsten, während wir für Tyndaris auf die jüngere Form, die Exostra, den nur für eine Person herausschiebbaren Balkon, geführt wurden (S. 148), den wir auch für Syrakus annehmen möchten. — Eine bedeutsame Neuerung gegenüber dem klassischen Typus ist in Segesta die Umgestaltung der Paraskenien zu offenen Loggien. Wenn wir die Paraskenien am klassischen Typus nur als massiv geschlossene Seitentürme verstehen können, die für Zwecke der Flugmaschine und ähnliches entstanden sind, so kündigt ihre architektonische Auflösung das beginnende Absterben der älteren Maschinenarten an. In Tyndaris dagegen schien uns wegen der sehr geringen Breite der Paraskenien (2,90 m) mangels unmittelbarer Anhaltspunkte wieder eine geschlossene Ergänzung ihrer Fronten ratsam. In Syrakus endlich erschloß sich aus Skulpturresten ein offenes Loggiensystem von freitragenden Karyatiden und einem an die Stelle der hinteren Ante zu setzenden Telamonsatyr. Dies vermuteten wir als die Gliederung der Paraskenien im Hauptgeschoß, welcher im Obergeschoß Säulen entsprochen haben müssen.

Damit werden wir zur **lykurgischen Skenenfront** zurückgeführt. Von den Stützfiguren, die im Dionysostheater liegen, gehören allerdings die drei Papposilene im Wollfließ (Versakis Jb. d. J. 1909, 216, Ab. 26—28) nach der flockigen Bohrarbeit in römische Zeit, also wohl zur neronischen Bühne. Der nackte bärtige Telamon-Satyr dagegen, der einen Theaterfellschurz an dünner Schnur um die Hüften trägt, ist von feiner, leicht archaisierender, etwas trockener, aber sicher griechischer Arbeit, wie sie bei einer dekorativen Aufgabe im 4. Jh. durchaus angemessen ist. Und da in der Zeit zwischen der lykurgischen Skene und dem sullanischen Proskenion ein Bauaufwand, wie ihn diese stattliche Schmuckskulptur voraussetzt, nach den allgemeinen Verhältnissen der Stadt durchaus unwahrscheinlich, ja ausgeschlossen erscheint, so muß der Telamon der Lykurgischen Fassade zugewiesen werden, wie schon Rhusopulos (Eph. 1826, 42) und Versakis (a. O. 215)

taten, ohne das näher begründen zu können. Römische Kopien von ihm, hart aber sachlich getreu gearbeitet, sind die vier Satyrn-Telamone im Louvre[1]), durch die wir den gesenkten Kopf mit spitzen Ohren und vollem, wulstig über der Stirn zurückgestrichenem Haar wiedergewinnen. Ihre Vierzahl legt die Frage nahe, ob sie bereits in dem athenischen Vorbild zu viert standen. Doch stimmen die Pariser Figuren mit langweiliger Gleichförmigkeit untereinander überein, wie man es der Kunst des 4. Jhs. nicht zutrauen mag, sodaß es sich sicher um eine römische Vervielfachung desselben Modells handelt. Auch sind die römischen Figuren durch runde Baumstämme im Rücken zu Freiträgern, also für einen anderen Zweck umgebildet, während der athenische Satyr mit einem Rechteckspfeiler an eine Wand anstieß oder einband gerade wie sein jüngerer Vetter in Syrakus (S. 156), den er etwas an Größe übertrifft (rd. 2,50 m, das erhaltene Stück 1,70 m). Dagegen sind die römischen Kopien auf 2 m verkleinert. Durch diese Atlantenfigur werden also, wie in Syrakus, auch für Athen offene Paraskenienloggien wahrscheinlich, in welchen die Satyrn die hintere Ante an der Innenflanke bildeten. Nur müssen hier die Loggien, falls die ganze Länge der Innenflanken geöffnet war (5 m), eine innere Zwischenstütze gehabt haben. Da ferner in Athen ein oberstes jonisches Kranzgesims in der Art des 4. Jhs. mit darunter zu ergänzender jonischer Halbsäulenstellung, sowie Marmordach und Giebel nachweisbar sind, die Erhöhung der Bühne aber aus dramengeschichtlichen Gründen erschließbar wird, so ist der Schluß gegeben, daß die lykurgische Skenenfront bereits alle Ideen desjenigen neuen Bautypus enthielt, der in Syrakus und Segesta in zwei verschiedenen Fassungen vorliegt. Sogar für die Füllung der oberen Paraskenienloggien mit Statuen wären wir in Athen nicht in Verlegenheit, da die von Lykurg errichteten Erzbilder der großen Tragiker nach allgemeiner Meinung — direkt ist es nicht überliefert (Ps. Plutarch Vita X orat. pg. 841 F) — im Theater aufgestellt waren, wo aber ein so guter Platz wie der am Fuß der Koilonwand bereits durch Astydamas besetzt war (S. 74). — Bestehen blieben bei dem Neubau der lykurgischen Fassade, da im Grundriß keine Veränderungen zu erkennen sind, die Rück- und Seitenwände des Gebäudes. Sie konnten bei ihrer Massivität ohne Schwierigkeiten die Aufhöhung erhalten, die durch das Hinzukommen des unteren Sockelgeschosses infolge der Bühnenerhöhung notwendig wurde. Übernommen mußte ferner werden — was noch in Pompeji I nachwirkt — die jetzt ungünstige große Tiefe des Spielplatzes, die sich später verringert (S. 238).[2]) Die lykurgische Logeionwand wird man nach Art der für Segesta erschlossenen als glattes hölzernes Rahmenwerk zu denken haben (vgl. u.). Dieser prächtige und mit völlig neuen Ideen erfüllte Fassadenneubau macht uns jetzt den Ruhm, den Lykurg damit gewann (S. 74), erst recht begreiflich. Den Anstoß dazu gaben ihm die veränderten szenischen Anforderungen, der Reichtum in der Ausführung vollendet uns das Bild des baufreudigen Staatsmannes.

[1]) Aus Villa Albani. Clarac 298, 1725. Fröhner, Not. sculp. Louvre 272—275. Catal. somm. d. mar. (1922) S. 36, 579—600. Phot. Giraudon 1218/9. — Drei der Köpfe alt. Ergänzt alle Arme, die Beine zum größeren Teil, wohl richtig zweimal mit linkem, zweimal mit rechtem Spielbein. Im Rücken runde Baumstämme. Die korbartigen Tragstücke unglaubhaft ergänzt, das Gebälk lag wohl unmittelbar auf den Nacken, was an den Originalen nachzuprüfen wäre. Höhe 2 m. — Der Typus als Beckenträger benutzt Stockholm Cl. 721, 1725 A.

[2]) Schreibt man mit Dörpfeld die Anlage des Brecciafundaments erst dem Lykurg zu, so hätte er die tiefe Spielplatzform grade in dem Augenblick monumental ausgeführt, wo sie unzweckmäßig, ja eine lästige Fessel wurde.

Die Spielmöglichkeiten, die der neue Typus bot, werden an der Wiederherstellung von Segesta **Tf. 25** unmittelbar gegenwärtig. Durch das erhöhte Logeion ist ein von der Orchestra abgeschlossener Raumkörper geschaffen, in welchem sich das Spiel zu der intimen Wirkung bürgerlicher Vorgänge zusammendrängt, wie es die verminderte Anzahl der Auftretenden und der Mangel jedes heroischen Pomps von Wagenaufzügen, Begleitpersonal u. dgl. erfordert. Andererseits verlangt die neue Dramenform eine Bereicherung der Szenerie im Sinne einer simultanen Anordnung verschiedenartiger Hintergründe — mehrere Häuser, Tempel, Landschaft — wie sie sich vereinzelt schon in der klassischen Zeit angebahnt hatte (Aias des Sophokles, öfter bei Aristophanes). Dies ist in Segesta möglich, indem jedes Drittel des Hintergrundes seine besondere Dekoration bekommen konnte. Voll ausgebildet ist der Gedanke aber erst an der späteren Thyromatabühne, wo jede der großen Wandöffnungen jeweils mit charakteristischem Hintergrundsprospekt die Gruppen der Handelnden an sich heranzieht und durch die neutralen Zwischenpfeiler bildmäßig rahmt. Diese Zerlegung des langgestreckten Bühnenraums in Einzelschauplätze wird in Segesta insofern eingeleitet, als die Paraskenien infolge ihrer Auflösung zu Loggien ihn nicht mehr zu einer absoluten Raumeinheit zusammenfassen, sondern nur noch äußerlich abschließen. Die letzten Folgerungen durch Verzicht auf die Paraskenien hat aber erst der östliche Bühnentypus gezogen. Andererseits bewahrt Segesta von dem klassischen Typus alle sonstigen Möglichkeiten: das Spiel auf der Mittelbühne, den offenen Theologeiongiebel und die Schwebemaschine, bei deren Benutzung die Paraskenienöffnungen durch Vorhänge oder dgl. geschlossen werden konnten. In Syrakus und Tyndaris ist dagegen die Mittelbühne schon aufgegeben, in Tyndaris die Exostra als vereinfachter Göttersprechplatz im Giebel angebracht.

Wir besitzen ein Stück, dessen szenische Anforderungen genau dem Segestatypus entsprechen, den Amphitruo des Plautus. Er ist chorlos, der gleichzeitig Handelnden sind höchstens drei, Mercurius-Sosia steigt auf das Dach des Hauses, um den Amphitruo von da zu hänseln (v. 1000; 1007), am Schlusse erscheint Jupiter unter Donner und Blitz in der Höhe, um das angerichtete Unheil gut zu machen, nachdem er bereits v. 863 darauf hingewiesen, daß er als Gott ‚in superiore cenaculo', d. h. da oben im oberen Stockwerk des Himmels wohne. Das Stück entspricht als Mythentravestie mit dem Einschlag realistischer Charakteristik in der Person des Sosia so gut der Entwicklungsstufe der Mittleren Komödie[1]), daß wir es auch seinem szenischen Apparat nach für diese zu Grunde zu legen berechtigt sind.

---

[1]) So Christ-Schmid, Gesch. Gr. Lit.[6] I 445; Bergk Gr. Litgesch. IV 123. Bethe Griech. Lit. 266. Allerdings wurde die Vorlage des Amphitruo in der Neuen Komödie gesucht auf Grund des Hinweises von Wilamowitz (Euripides' Herakles II[2] 227), daß in der Schlachtbeschreibung v. 243 fg. der stürmische Reiterangriff vom rechten Flügel eine erst von Alexander eingeführte Taktik sei, wodurch ein terminus a quo gegeben wäre. Aber Schwering (Ad Plauti Amphitruonem prolegomena Diss. Greifswald 1907, 35 fg.) hat das durch die Bemerkung entkräftet, daß in den Diadochenkämpfen der Reiterangriff vielmehr die Schlacht beginnt und das Fußvolk zurückgehalten wird, während hier umgekehrt v. 237 (vicimus vi feroces) der Sieg bereits vom Fußvolk errungen ist, sodaß sich die Beschreibung der Flucht v. 250 fg. unmittelbar anschließen könnte. Statt dessen wird mit einer etwas kindlichen Begründung in v. 238 fg. (sed fugam in se tamen nemo convortitur) der Reiterangriff nachträglich an die schon entschiedene Schlacht angehängt. Schwerings Erklärung, die Verse seien ein Einschiebsel des Plautus im Hinblick auf die Schlacht von Zama, ist somit überzeugend. — Für die versuchte Zurückführung des Amphitruo auf die Nyx des

Inbezug auf den Chor in der Komödie hat Leo erkannt (Monolog im Drama, Abh. Gött. Gesellsch. d. Wiss. 10, 1908, 39 f.), daß er, als ein dauernd auf der Bühne anwesendes Element, alsbald zu einem Hindernis für die natürliche Darstellung des Lebens mit seinen Intrigen und Geheimnissen werden mußte. Abgesehen von diesem mehr äußerlich-technischen Umstand[1]) vermochte aber überhaupt eine von der bürgerlichen Wirklichkeit ausgehende Dichtung dies künstlerische Instrument einer heroisch-idealistischen Geisteswelt nicht mehr zu handhaben. Indem also bereits die Dichter der Mittleren Komödie, die Antiphanes, Anaxandridas, Alexis in die Notwendigkeit versetzt waren, den Chor aus der Handlung auszuschalten, konnten sie nicht wohl anders als zugleich die szenischen Konsequenzen zu ziehen. Spätestens um die Mitte des 4. Jhs. müssen die neuen Bühnenideen durch Vorversuche mit vorübergehenden Einbauten in die alte Skene ausgeprobt worden sein (weiteres u.).

Für die Tragödie des 4. Jhs. schöpfen wir aus einem Fragment der Poiesis des Komikers Antiphanes (frg. 191, Com. Att. Fr. II 90 ed. Kock) wenigstens die eine szenische Tatsache, daß die Tragiker noch einen häufigen Gebrauch von dem großen „Finger", der Schwebemaschine machen, „wenn ihnen sonst nichts mehr einfällt". Dazu spottet der Dichter, wie bequem es doch die Tragödie mit ihren paar altbekannten Stoffen habe, wo man bei dem ersten Namen schon den ganzen Inhalt weiß, während der Komödiendichter sich plagen muß alles neu zu erfinden, Namen, Voraussetzungen, Exposition, Katastrophe. Das wirft ein Schlaglicht darauf, wie stereotyp die Tragödie des 4. Jhs. geworden war. Es kann darum auch nicht die Rede davon sein, daß in dem Verhältnis des Chors zur Handlung sich gegenüber der schon für Agathon bezeugten Trennung etwa wieder eine engere dramatische Verknüpfung der beiden Elemente herausgebildet hätte. Wenn also tragische Chöre weiterbestehen (o. S. 235 Anm. 1), so können sie nur denselben Charakter von „Einlagen" gehabt haben wie die Chortänze der Komödie. Dann konnte und mußte aber auch die Tragödie sich der neuen Form der Logeionbühne anpassen, welche die sieghaft vordringende Komödie geschaffen hatte. Auch von dieser Seite steht also unseren baugeschichtlichen Folgerungen nichts im Wege, daß mit Lykurg um 330 v. C. die neue Bühnenform ins Leben trat. —

Die **Skene von Epidauros** bestärkt diese Auffassung. Denn wenn hier gegen Ende des 4. Jhs.[2]) eine erhöhte Logeionbühne angelegt wird (S. 173 o.), andererseits in Athen bereits um 330 ein Umbau der Skene gesichert ist, so liegt es außer aller Wahrscheinlichkeit,

---

Philemon liegt nichts Entscheidendes vor (vgl. Legrand Daos 40 = James Loeb The new Greek Comedy 33), ebensowenig für die Annahme, daß der für die Lösung durchaus nötige 5. Akt mit der Theologeionszene durch eine Kontamination angehängt wäre (Legrand a. O. 481 = Loeb 379), wobei an die von Jupiter selbst v. 863 gegebene Vorbereitung auf seine Theologeionerscheinung erinnert sei. Endlich entspricht das Pathos dieser tragicomoedia durchaus nicht der zahmen Stimmung der Neuen Komödie, in welcher mythische Stoffe kaum mehr auftreten. Es ist daher ganz unwahrscheinlich, daß dieser noch eine so originelle Konzeption in der älteren Art geglückt wäre, die ihre Lebenskraft durch die Jahrhunderte bewähren sollte.

[1]) In der lehrreichen Studie von W. Schadewaldt, Monolog und Selbstgespräch (Untersuchungen zur Formengeschichte der griech. Tragödie 1926) ist der Standpunkt grundsätzlich weiter (S. 94): „Erst aus der Form des Ganzen wird das einzelne Gebilde bedeutungsvoll", was zu einem vertieften Verständnis und feinerer Scheidung der Monologformen führt.

[2]) Ich folge Dörpfelds Ansetzung des Theaterbaus (D—R 131), die mir auch bühnengeschichtlich die einzig mögliche scheint. Da die Bauzeit der Tholos von Pomtow (Klio 12, 1912, 45) auf 360—330, von Fränkel sogar auf 350—320 abgeschätzt wird, überdies Pomtow dem Polyklet glaubhaft nur die Vollendung des von Theodotos von Samos begonnenen Tholosbaues zuschreibt, so würde sich der Theaterbau

daß die neuen szenischen Gedanken zuerst in einem kleinen abgelegenen Kurort verwirklicht worden wären. Außer der Logeionbühne hat Epidauros mit Athen gemeinsam die Längsteilung des Skenensaals und damit das Zurückspringen des Obergeschosses. Dagegen haben die Paraskenien am Sockelgeschoß nur in der Vorkröpfung der Endjoche des Logeions eine rein dekorative Reminiszenz hinterlassen, im Hauptgeschoß waren sie, wenn wir richtig vermutet haben, in die Front zurückgeschrumpft und nur im Obergeschoß bildeten sie noch freistehende Flankierungen der Mittelbühne. Epidauros weicht also mit seiner durchlaufenden Hauptgeschoßfront sehr viel stärker von dem klassischen Typus ab als Segesta.

Der Verlust der Versurenauftritte aus den Paraskenienflanken führte zu der ganz neuen Idee der seitlichen Rampenwege, die nichts weiter sind als aufwärts geführte Parodoi für den neuen Spielort. Sie treten in dem wenig jüngeren Sikyon mit derselben Ausnutzung des Felsgeländes auf, während sie in Elis künstlich hergestellt sind und in Eretria II infolge der Tieferlegung der ganzen Front von vornherein wagrecht lagen. Außer noch bei der ärmlichen und für die Typenentwicklung belanglosen Podiumbühne in Megalopolis (S. 106, nach 222 v. C.), sind Rampenwege sonst nirgends nachweisbar, trotz Puchsteins zähen Bemühungen in dieser Richtung. Sie bilden somit eine Eigentümlichkeit dieser kleinen Gruppe festländischer griechischer Theater aus der 1. Hälfte des 3. Jhs.[1]).

Indem wir durch gewisse Ähnlichkeiten des Grundrisses von der Lykurgbühne zu Epidauros geführt wurden, trafen wir bereits auf die grundsätzlich andere Form der Skenenfront, die das Merkzeichen des östlichen Typus ist: den hinter der ganzen Breite der Logeiondecke als ungebrochene Wand durchlaufenden Bühnenhintergrund. Ehe wir diesen Baugedanken verfolgen, ist eine kleine **Sondergruppe von Paraskenientheatern des 3. Jhs.** zu behandeln, die mit dem Segestatypus die Einfassung des Logeions durch kubische Paraskenien gemein haben, jedoch ohne Verschiebung der Paraskenienwände. Ferner hatten sie kein zurücktretendes Obergeschoß, vielleicht überhaupt nur ein Hauptgeschoß. Daß zwei Vertreter dieses Typus — Thera, Babylon — im Osten liegen, zeigt die Mannigfaltigkeit der Strömungen, die von der Zentralquelle der Lykurgbühne ausgingen.

Neu-Pleuron[2]). Aus der eigentümlichen Lage an der Stadtmauer hat Noack erkannt, daß das Theater schon bei Anlage der Befestigung 234 v. C. mitgeplant war. Denn der in der Mittelachse des Koilon liegende Mauerturm ist als einziger der 32 vorhandenen in seinem

zeitlich gut anschließen, für den, wie auch die Erfahrungen von Delos lehren, wiederum eine lange Bauzeit anzunehmen ist. Dieser Baumeister Polyklet ist dann allerdings schwerlich der Enkel des großen Polyklet (vgl. Frickenhaus 39), sondern der dritte dieses Namens, der mit Lysipp zusammenarbeitet (Löwy JGB S. 75; JG VII 2532). Doch bedarf das weiterer Untersuchung.

[1]) **Die rollbare Skene von Megalopolis,** die wir uns S. 103 zunächst im Typus der von Segesta zu veranschaulichen suchten, wobei der Thersiliongiebel sich von selbst als Theologeion über den hölzernen Bau fügte, kann ebensogut, und wegen der örtlichen Nähe wahrscheinlicher, gemäß dem Vorbild von Epidauros gedacht werden, also mit durchlaufender Hauptgeschoßfront. Da sie zur Verdeckung der Thersilionvorhalle die ungewöhnliche Länge von 32 m bekommen mußte, so ist in jedem Falle eine fünfachsige Gliederung anzunehmen. Wir hätten daher bei den technischen Überlegungen o. S. 102 behufs leichterer Fahrbarkeit auch eine Zerlegung in fünf vertikale Teile annehmen können. Zu dieser Frage vgl. noch die u. S. 251, Anm. 1 genannten drehbaren Holztheater des Curio.

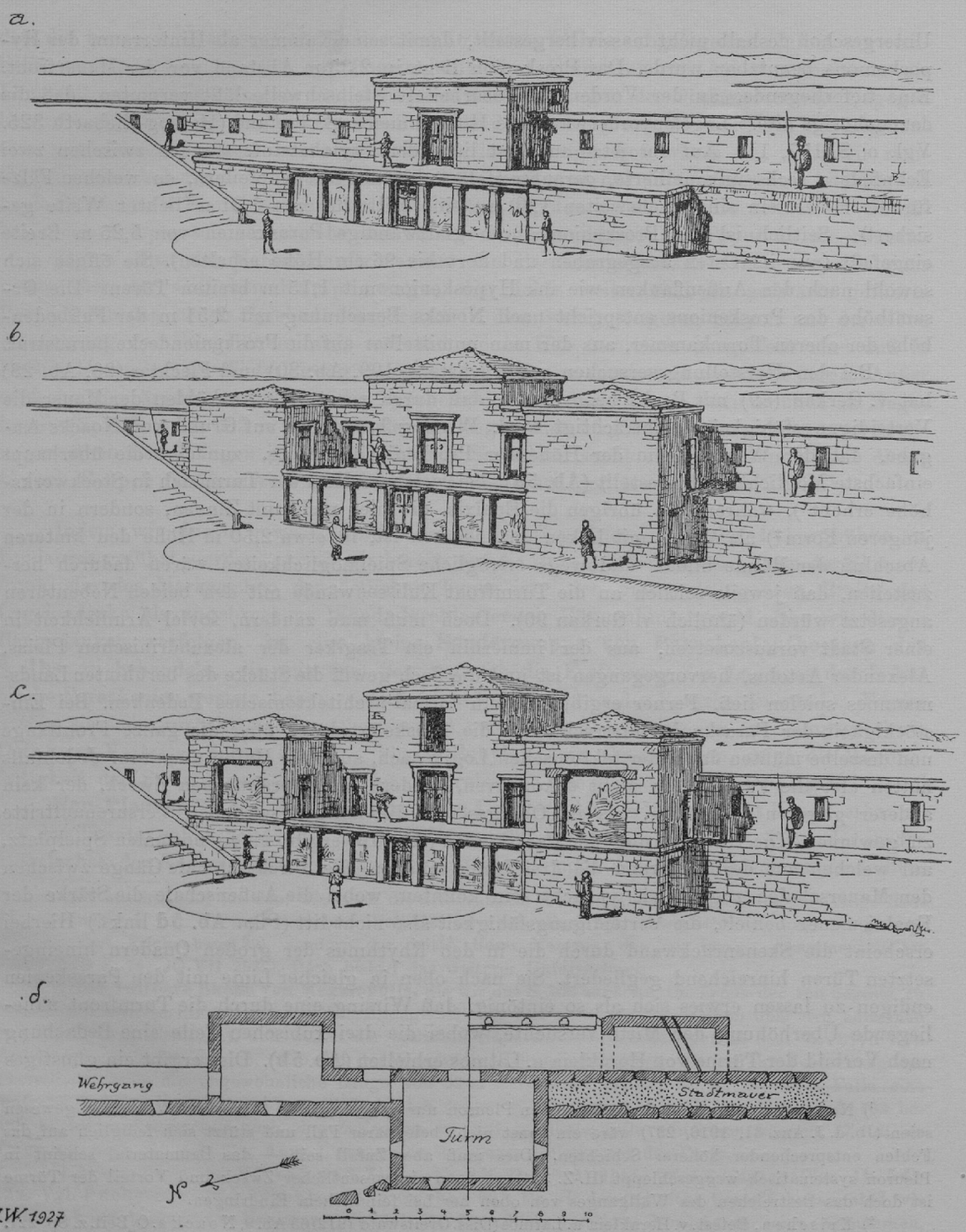
[2]) Ausgegraben von Herzog und Ziebarth AM 23, 1898, 314f., Tf. 12 (danach Plan **Ab. 5 d**); 12a. Vgl. Puchstein 108f. Fiechter 44. v. Gerkan 89f. Da wir den Ort nicht besucht haben, sind wir F. Noack zu besonderem Danke verpflichtet für freundlich gewährte Einsicht in seine Aufnahmen, Messungen und Photographien.

Untergeschoß deshalb nicht massiv hergestellt, damit seine Kammer als Hinterraum des Hyposkenions benutzbar wurde. Das Proskenion liegt in 2,35 m Abstand vor der Mauerfront. Eine tieferliegende, an der Vorderkante bearbeitete Steinschwelle läßt vermuten, daß die dazugehörige ältere Logeionvorderwand aus Holzrahmenwerk bestand (Herzog-Ziebarth 325. Vgl. o. S. 157, 1). Auf der jetzt zuoberst liegenden Stylobatstufe standen zwischen zwei Eckpfeilern sechs unkanellierte, gerauhte Halbsäulen mit Rückenpfeilern, an welchen Fälze für die Holztafeln sind (Achsweiten 1,60 m; eine Mitteltür von 1,31 m lichter Weite gesichert). Seitlich ist das Proskenion durch glattwandige Paraskenien von 5,25 m Breite eingefaßt (nur im Osten ausgegraben und dort bis 96 cm Höhe erhalten). Sie öffnen sich sowohl nach den Außenflanken wie ins Hyposkenion mit 1,15 m breiten Türen. Die Gesamthöhe des Proskenions entspricht nach Noacks Berechnung mit 2,51 m der Fußbodenhöhe der oberen Turmkammer, aus der man unmittelbar auf die Proskeniondecke heraustrat.

Bei den Herstellungsversuchen von Puchstein (109, Ab. 30) und Fiechter (20, Ab. 23) hat v. Gerkan (89) mit Recht beanstandet, daß durch zu starkes Aushöhlen der Mauer die Verteidigungsfähigkeit beeinträchtigt wird. Wirsing hat daher auf Grund von Noacks Angabe, daß der Wehrgang in der Höhe der Proskeniondecke lag, zunächst die überhaupt einfachste Möglichkeit dargestellt (**Ab. 5a**), bei welcher allein der Turm sich in Stockwerkshöhe erhebt[1]), während im übrigen die Epalxis, die hier nicht mit Zinnen, sondern in der jüngeren Form[2]) als Mauer mit Luken anzunehmen ist, in etwa 2,50 m Höhe den hinteren Abschluß der Bühne bildet. Halbwegs erträgliche Spielmöglichkeiten wären dadurch herzustellen, daß jeweils seitlich an die Turmfront Kulissenwände mit den beiden Nebentüren angesetzt würden (ähnlich v. Gerkan 90). Doch muß man zaudern, soviel Ärmlichkeit in einer Stadt vorauszusetzen, aus der immerhin ein Tragiker der alexandrinischen Pleias, Alexander Aetolus, hervorgegangen ist und die doch gewiß die Stücke des berühmten Landsmannes spielen ließ. Ferner ergibt sich ein formal-architektonisches Bedenken. Bei Einstöckigkeit der Paraskenien erstreckt sich die Proskeniondecke über die ganze Frontlänge und dasselbe müßten dann, der tektonischen Logik nach, auch die Halbsäulen tun. Jedenfalls hatten also die Paraskenien nicht dekorativen, sondern einen praktischen Zweck, der kein anderer gewesen sein kann, als im Obergeschoß die nötigen seitlichen Versurenauftritte zu gewinnen. Die Hochführung der Paraskenien (**Ab. 5b**) ergibt einen normalen Spielplatz, auf welchen aus der Rückwand die drei Türen münden, die durch schmale Gänge zwischen den Mauerschalen zugänglich gemacht sein konnten, wobei die Außenschale die Stärke der Epalxismauer behielt, die Verteidigungsfähigkeit also nicht litt (Plan **Ab. 5d** links.) Hierbei erscheint die Skenenrückwand durch die in den Rhythmus der großen Quadern hineingesetzten Türen hinreichend gegliedert. Sie nach oben in gleicher Linie mit den Paraskenien endigen zu lassen erwies sich als so eintönig, daß Wirsing eine durch die Turmfront naheliegende Überhöhung der Mitte versuchte, wobei die drei kubischen Teile eine Bedachung nach Vorbild der Türme von Herakleia a. Latmos erhielten (**Ab. 5b**). Dies ergibt ein günstiges

[1]) Noacks Vermutung, daß die Türme in Pleuron nur vorspringende Altane am Wehrgang gewesen seien (Jb. d. J. Anz. 31, 1916, 237) wäre ein sonst nicht belegbarer Fall und stützt sich lediglich auf das Fehlen entsprechender höherer Schichten. Dies muß aber Zufall sein — das Baumaterial scheint in Pleuron systematisch weggeschleppt (H.-Z. 324) —, denn ein wesentlicher Zweck und Vorteil der Türme ist doch das Bestreichen des Wallganges von oben her bei feindlichem Eindringen.

[2]) Krischen, Befest. v. Herakleia a. Latmos (Diss. Greifswald 1912) 65 Ab. 9. Noack a. O. Beil. z. Sp. 227.



Ab. 5. Neu-Pleuron. Plan und 3 Herstellungsmöglichkeiten.

Gesamtbild, das den Befestigungscharakter wahrt und allen einfachen Spielmöglichkeiten Raum gibt.

Doch könnte der Bau auf derselben Grundlage noch für weitere szenische Bedürfnisse ausgestaltet gewesen sein. So bedarf es nur einer etwas größeren Erhöhung der Turmfassade, um eine Öffnung für den Exostrabalkon (S. 148) zu gewinnen, wobei der Gott über den Spielenden wirklich in der Luft stände (**Ab. 5c**). Ferner konnte die Eintönigkeit der geschlossenen Paraskenienfronten, die Fiechter (20; verdruckt ist: Proskenien) an Puchsteins Herstellung beanstandete, dadurch aufgehoben gewesen sein, daß Thyromataöffnungen in sie eingebrochen waren, wobei die Gebälklinie des Proskenions unter ihnen weiterzuführen wäre (**Ab. 5c**). Die Szenerien des Mittelteils konnten dann durch wechselnde Nebenprospekte einen verschiedenen Sinn erhalten, wie es später bei den Periakten zu besprechen sein wird. Die gleiche Frontgliederung wird uns in Magnesia und bei dem ersten der vitruvischen Skenentypen wiederbegegnen. Da in Pleuron durch die Herstellung des Steinproskenions ein jüngerer Umbau bezeugt ist, so möchte man die Thyromata gleichzeitig damit als Zutat etwa des 2. Jhs., der Glanzperiode der Thyromatabühnen, annehmen, während **Ab. 5b** den ursprünglichen Zustand des 3. Jhs. darstellen würde. Wenn bei den Besonderheiten des Falles nicht über Möglichkeiten hinauszukommen ist, so liegt doch in keiner Weise eine Nötigung vor, das Proskenion als den eigentlichen Spielhintergrund anzunehmen, was besonders an diesem Beispiel zu beweisen versucht wurde.

Thera[1]) ist trotz der östlichen Lage hier anzureihen, da es typologisch einen vollkommenen Parallelfall zu Pleuron bildet. Auch hier hat die Skenenwand eine zweite Aufgabe, indem ihr Unterbau, der möglicherweise schon vor Anlage des Theaters da war, als Stützmauer der Orchestraterrasse diente. Daraus erklärt sich die bei der Kleinheit des Baues (Gesamtfrontbreite 23,5 m) auffallende Dicke der Skenenwand von 1,49 m, die im Oberbau vermutlich geringer wurde (D., a. O. 255). Der Bühnenraum wird in dem ersten Zustand gebildet durch kubisch vortretende Paraskenien von 3,50 m Tiefe, von denen — wohl infolge des unregelmäßigen Abfalls des Geländes — das südliche, zudem etwas schiefstehende 4 m breit ist, das nördliche nur 2,60 m. Zwischen ihren Fronten ist nach Analogie von Pleuron ein hölzernes Logeion zu ergänzen, auf dessen Decke die Versurentüren aus den Flanken der hochgeführten Paraskenien mündeten. Die Bühnenwand war bei ihrer geringen Länge von 15,5 m sicher nur dreiachsig gegliedert, nicht fünfachsig (so gegen Frickenhaus (38) auch v. Gerkan 102). Es ergibt sich also dieselbe Grundform eines verspäteten Paraskenientheaters mit Logeionbühne wie in Pleuron und man kann danach Dörpfelds vermutungsweiser Ansetzung des Baues ins 3. Jh. nur zustimmen (Thera I).

In einer jüngeren Periode (II) wurden die kubischen Paraskenien aufgegeben und zwischen sie ein Steinproskenion von 2,5 m Tiefe gesetzt, dessen Flankenwände im Norden 60 cm, im Süden 1 m von den Paraskenienfundamenten abbleiben. Demnach waren die Paraskenien zu dieser Zeit abgebrochen, da man sonst gewiß nicht so schmale tote Zwischenräume gelassen, sondern das Proskenion an die Paraskenien angestoßen hätte. Dessen Front war nach den Standspuren auf den erhaltenen Stylobatteilen neunjochig und hatte Vollsäulen (Dm. 27 cm) nebst Anten an den Ecken, bei 1,59 m Achsweite, 1,32 m lichter Pinakesbreite.

[1]) Dörpfeld bei Hiller Thera III 249f.; steingerechter Plan und Ergänzung des Grundrisses ebenda Ab. 237/8. Frickenhaus 38 Ab. 6. v. Gerkan 102.

Das Sitzhaus ist nach Hillers Vermutung (Thera III 260) durch den Wohltäter der Stadt Ptolemaios Philometor (181—145 v. C.) vollständig neu in Marmor hergestellt worden. Den Skenenumbau wird man mit v. Gerkan gleichzeitig damit ansetzen, umsomehr als in eben dieser Zeit der neue Typus des Vollsäulenproskenions zum ersten Male datierbar am Piräustheater auftritt (o. S. 204). Unter Tiberius ist eine weit in die Orchestra vorgreifende römische Pulpitumbühne errichtet worden (D., a. O. 258).

Babylon[1]). Das Skenengebäude ist in die Schmalseite eines großen Palästra-Peristyls eingebaut und aus Lehmziegeln errichtet, nur die Logeionstützen sind aus gebrannten Ziegeln aufgemauert und trugen ein rohbearbeitetes Steingebälk. Alle sichtbaren Teile waren mit zweischichtigem Gipsstuck in reicher plastischer Ornamentierung überzogen (Koldewey Ab. 254). Hinter der Skenenfront liegen zwei Langsäle mit Nebenkammern. Doch darf die äußerliche Ähnlichkeit des Grundrisses nicht zu einer Herstellung im Segestatypus verleiten, da schon die Tiefe der Langsäle (5 m) dies verwehrt. Der zweite Langsaal gehört vielmehr zu dem dahinterliegenden Peristyl, was allerdings bei dem Fehlen von Türschwellen — alle Türen in K's. Ab. 253 sind Annahme — nicht unmittelbar festzustellen ist. In der Front dagegen sind die Paraskenien sicher wie in Segesta hochzuführen, jedoch nicht als Loggien geöffnet, was bei der schwerfälligen Lehmziegeltechnik unwahrscheinlich wäre. Aus ihren Flanken führten jedenfalls Versurentüren auf das Logeion. Die Skenenfront wird trotz ihrer Breite von rd. 24 m wohl dreiachsig zu denken sein. Wir gewinnen damit den gleichen Zwischentypus wie in Thera und Pleuron. — Die erste Anlage (I) wird mit Koldewey in die Zeit nach Alexander zu setzen sein. Von einem Umbau (II) zeugt die Aufhöhung der Sitzstufen des Koilon, dazu die Weihinschrift des Dioskurides (K. 248), der τὸ θέατρο[ν . . .] καὶ σκη[ήν . . . irgendwie erneuert hat. Nach der Schrift gehört sie etwa ins 2. Jh. v. C., in welchem Babylon durch Antiochos IV eine politische Wiederaufrichtung erlebt (vgl. W. Otto Seleukeia und Babylon, Vortrag Bayr. Akad. Febr. 1927, noch ungedruckt). In diese Epoche fällt dann auch das erhaltene Proskenion, das aus zwölf Halbsäulen mit tiefen Rückenpfeilern besteht. —

Die bis hieher behandelte **erste Gruppe westlicher und mutterländischer Theater des ausgehenden 4. und des 3. Jahrhunderts** nebst zweien im östlichen Gebiet sind unter dem Begriff des **Paraskenientypus** zusammenzufassen. Sie haben als Prototyp die Lykurgbühne, wie wir sie erkannt zu haben glauben. Diese ist gegenüber der klassischen Skene gekennzeichnet durch das neue Sockelgeschoß mit der Logeionbühne, unter Beibehaltung der Paraskenien in den Obergeschossen, aber mit architektonischer Auflösung ihrer Fronten. Von der Lykurgbühne unmittelbar abhängig ist Segesta, jedoch unter Schrägstellung der Paraskenienfronten in den oberen Geschossen. Stärker abgewandelt durch Aufgeben des Rücksprungs der Oberbühne sind Syrakus, Tyndaris, Pompeji I, von denen die beiden letzten weitere Abänderungsversuche an der Paraskenienform zeigen (Zurückschiebung ihrer Fronten in den Obergeschossen bzw. Schrägstellung der Innenflanken). Dagegen sind in Neu-Pleuron, Thera I, Babylon I die Paraskenien in den Obergeschossen vermutlich noch geschlossene rechteckige Einrahmungen der Logeiondecke.

In einem grundsätzlichen Zuge steht von dem Lykurgtypus weiter ab Epidauros, indem hier zum ersten Male der Gedanke der ungebrochen durchlaufenden Skenenfront auftritt. Jedoch müssen in Epidauros im Hauptgeschoß die Flügelteile wenigstens

[1]) Koldewey, Das wiedererstehende Babylon[4] 293f. Ab. 248f. Frickenhaus 44, Ab. 17.

dekorativ als paraskenienartige Felder abgeteilt gewesen sein, da im Obergeschoß der Rücksprung der Distegia und damit die Körperhaftigkeit der Paraskenien noch geblieben war. Epidauros ist also eine Zwischen- oder besser Kreuzungsform mit dem Typus der folgenden Reihe.

Die **zweite Gruppe mutterländischer Theater des 3. Jhs.** — Eretria II, Sikyon, Elis, Mantinea, Orchomenos — wird am besten als **Flachwandtypus** bezeichnet. Als konstruktiven Grundzug hat er die in allen Geschossen geradegeführte Skenenwand, vor welcher sich die Logeiondecke als schmale Fläche über die ganze Breite des Gebäudes hinzieht. Es wäre jedoch eine äußerliche Betrachtungsweise, von Epidauros ausgehend diese Form durch eine schrittweise Umwandlung aus dem Paraskenientypus zu erklären. Glücklicherweise kennen wir in der delischen Holzskene von 300/274 den Flachwandtypus in seiner Urform, hier mit nur einem Geschoß über dem Logeion. Er ist also eine im Osten entstandene Neuschöpfung. Epidauros wurde daher bereits als Mischform bezeichnet, bei der die Charaktere der Lykurgbühne stark vorherrschen. Ob bei den übrigen Skenen in den oberen Wänden etwa Einflüsse des Lykurgtypus vorhanden waren, ist bei dem Mangel von Anhalten nicht zu sagen. Andererseits könnte man bei der Steinskene von Delos das Hinzutreten des obersten Geschosses zu dem Typus der nur zweigeschossigen Holzskene auf diesen Einfluß zurückführen.

Eretria II (S. 87f.) ist durch die Stützenstellungen im Skenensaal nur scheinbar mit Epidauros nächstverwandt, denn ein Rücksprung des Obergeschosses erscheint ausgeschlossen, da eine entsprechend starke Rückwand fehlt. Die Frage des Zusammenhanges mit den hinten stehengebliebenen Teilen der Skene I ist jedoch ungelöst. Andererseits hat Eretria II die gleiche Frontbreite wie Epidauros (26,75 m), wobei sich die Skenenfront, hinter den Endpodesten der hier horizontalen Rampenwege entlang, bis zu der stumpfwinkligen Abknickung der Parodoswände erstreckt. Da die glatten Vorderwände dieser Podeste die Front des Logeions einfassen, so muß über ihnen an der Skenenwand eine entsprechende paraskenienartige Abtrennung gegen den Mittelteil durch Pilastermotive vorhanden gewesen sein, wie sie aus anderen Gründen für Epidauros zu erschließen war (S. 173). Gibt man sodann dem Mittelteil in Eretria die Dreitürenteilung, so stimmen die beiden fünfachsigen Fronten jedenfalls im Hauptgeschoß überein.

In **Sikyon** (S. 199) dagegen ist bei dem Fehlen der Rampenpodeste, sowie bei der etwas geringeren Skenenbreite (23,99 m) und angesichts der Dreikammerteilung des Sockelgeschosses eine Dreigliederung der Skenenwand ohne Flügelmotive nach Art von Priene wahrscheinlich.

Für **Elis**[1]) ist das gleiche anzunehmen, da die Frontbreite noch etwas geringer ist (22,80 m) und in dem, hier ungeteilten, Skenensaal immerhin durch die Lage der Hyposkeniontüren eine Dreigliederung angedeutet wird, wie überhaupt Elis mit Sikyon nächstverwandt ist. Bei diesen drei Theatern ist nicht direkt nachweisbar, daß über dem Hauptgeschoß ein weiteres folgte wie in Epidauros, doch möchte man es unter dem Einfluß der Lykurgbühne annehmen. Die langen Seitenrampen in Elis stiegen in dem ersten Zustand anscheinend schräg an. Bei einem Umbau wurden sie durch Erdaufschüttung horizontal ge-

[1]) Walter Oe. Jh. 18, 1915, Beibl. 68f. Frickenhaus 91. Bieber 26; 181.

legt und längs der hinteren Skenenhälfte Anbauten hergestellt, durch welche größere Seitenterrassen entstanden wie die in Pergamon (vgl. u. S. 256).

Mantinea[1]). Das Sitzhaus bildet den Abschluß der großen rechteckigen Agora an ihrer westlichen Schmalseite und ist durch zwei Gangsteige mit ihr verbunden, die etwas schiefwinklig von den inneren Koilon-Enden gegen die Platzmitte zulaufen. Zwischen diesen liegt — ebenfalls mit merkwürdig schiefem Grundriß — das Skenengebäude, hinter diesem zwei Tempelchen römischer Zeit (Foug. Ab. 37; 44). — Das Sitzhaus, das wegen der ebenen Lage aus Erde aufgeschüttet wurde, ist mit hohen Ringmauern im Polygonalstil der großen Stadtbefestigung von 371 v. C. umgeben (Foug. 133), sodaß seine Entstehung etwa um die Mitte des 4. Jhs. wahrscheinlich ist. Die Skene hingegen ist durch ihre schlechte Bauart aus Bruchsteinen mit Erd- und Kalkmörtel und da viele Platten des Proskenionstylobats in zweiter Verwendung liegen als jüngeren Ursprungs zu erkennen. Einen glaubhaften terminus post quem bildet für sie die Zerstörung und Neubevölkerung der Stadt durch die Achäer unter Aratos im Jahre 222 v. C., wobei sie für eine Zeit lang den Namen Antigoneia erhielt (Foug. 501f.). — Spuren einer älteren Skene fehlen. Wäre eine solche im 4. Jh. zusammen mit dem Koilon angelegt worden, so hätte sie gewiß nicht die nachlässige Schiefheit bekommen und ihre Fundamente hätten die Richtung der späteren bestimmt. Wir stoßen hier abermals, und wieder im Peloponnes, auf den Fall, daß ein Sitzhaus ohne skenische Bühne erbaut wird und mit einem öffentlichen Versammlungsort — hier Staatsmarkt, in Sparta Bezirk der Heroengräber (S. 108), in Megalopolis das arkadische Bundeshaus (S. 98), — eine architektonische und gedankliche Einheit bildet. Ob, wie in Megalopolis, schon im Verlauf des 3. Jhs. eine Holzbühne hinzukam, muß dahingestellt bleiben. Möglicherweise brachten erst nach 222 die neuen Bewohner das Bedürfnis nach szenischen Spielen mit, das in der Not der Zeit dürftig genug erfüllt wurde.

Denn die windschiefe Steinskene, die man also um 200 v. C. ansetzen mag, ist nichts weiter als ein Langsaal mit vorgelegtem geradem Proskenion. Von dessen Stützen, deren sechzehn waren, sind neun Standspuren auf dem Kalksteinstylobat erhalten. Sie sind bei Fougères Ab. 37 als Quadrate gezeichnet, während im Text S. 172 nur gesagt wird „scellements et traces des bases de colonnes qui décoraient comme à Épidaure etc.“. Da die technische Aufnahme durchaus Glauben verdient, so lagen hier offenbar dieselben viereckigen Steinbasen wie in dem benachbarten arkadischen Orchomenos (S. 249), auf denen folgerichtig auch hier hölzerne Pfeiler zu ergänzen sind. Das paßt zu der sonstigen Dürftigkeit des Baues. Im Hauptgeschoß werden bei einer Gesamtfrontbreite von 21,07 m fünf Thyromataöffnungen zu denken sein.

Orchomenos Arcadiae[2]). Vom Sitzhaus sind unprofilierte Stufen und die ringsumlaufende marmorne Prohedriebank mit Lehne aufgedeckt (Blum Fg. 8), an welcher sich die Weihung eines Agonotheten an Dionysos findet, deren Schriftformen von den Ausgräbern ins 4./3. Jh. gesetzt werden. Die beiden an den Koilon-Enden stehenden zweistufigen Basen in Trommelform (Fg. 8) könnten auf dieselbe Zeit weisen, da dieser Typus in jüngerer Zeit selten wird. Zwei Marmorsessel mit feiner Profilierung stehen ähnlich wie in Priene vor der Proedriebank. — Die Lage des Theaters ist wie die in Pleuron: am steilen Osthang der alten Oberstadt ist es so an die Stadtmauer gelegt, daß das Skenengebäude in

[1]) Fougères, Mantinée (Paris 1898) 165f. Fg. 37. Puchstein 93 Ab. 24. Frickenhaus 44.

[2]) Ausgegr. von Blum und Plassart Bch 38, 1914, 79f. Dazu Karo JdJ 29, 1914, Anz. 161.

dieser liegt. Es bildet eine breite Bastion, indem es mit seinem Hauptteil — zwei parallelen Langsälen (T. 3,10 und 4,20 m) von gleicher Breite wie das Proskenion (13,25 m) — nach außen vor die Mauer vortritt (Blum Tf. 3). — Von dem innerhalb liegenden Proskenion ist der Kalksteinstylobat erhalten, auf welchem ursprünglich 11 Stützen standen (Achsweite 1,17 m) und zwar auf eigenen quadratischen Marmorbasen (Seitenlänge 32 cm, Höhe nicht angegeben). Auf der erhaltenen nördlichsten verzeichnen die Ausgräber zwei Befestigungslöcher (scellements) ohne nähere Angaben. Karo sagt in seinem Bericht, daß sie viereckige hölzerne Pfeiler trugen, was sehr glaubhaft ist, da man Plinthen von Säulenbasen bei so kleinen Abmessungen nicht für sich gearbeitet hätte, überdies steinerne Vollsäulen an einem Proskenion so früher Zeit nicht denkbar sind. Danach durften wir für die viereckigen Standspuren in Mantinea das gleiche annehmen. Das Theater von Orchomenos, das kleinste aller griechischen, bekommt durch den nun auch im Mutterland auftauchenden Typus eines „Holzpfeilerproskenions" eine unerwartete Bedeutung. Seine weitere Aufdeckung wäre dringend zu erhoffen, auch um über die Zeitstellung mehr Sicherheit zu gewinnen. Typologisch reiht es sich jedenfalls den Flachwandtypen des 3. Jhs. an.

Wir wenden uns der **Gruppe der Flachwandtypen des 3. Jhs. im Osten** zu, wo ihre Heimat ist: Delos, Priene, Assos, Ephesos.

In **Delos** ist um 300 eine Holzskene erbaut worden, die ein Proskenion als „Logeion" hatte — das erste Auftreten dieses Wortes — und die mit künstlerisch bemalten Pinakes geschmückt war (S. 180). An der zweiten Holzskene vom Jahre 274 werden vier Pinakes und drei Skenaifelder des älteren Baues wiederverwendet, dieser hatte also im wesentlichen denselben Typus, der im Schema wiederherzustellen ist (S. 182). In zwei Geschossen erhebt sich eine fünfachsige Front, deren zwei Außenachsen Paraskenia heißen — Flügelteile „neben" den Skenai —, mithin von diesen architektonisch unterschieden, also vermutlich durch Pfeilergliederung von ihnen abgetrennt waren. Wenn also, trotz gleichmäßig durchlaufender Gesamtfront, die drei Mittelfelder wieder in sich eine bauliche Einheit bilden und nur sie Skenai genannt werden, so ergibt sich daraus, daß nur der vor ihnen liegende Mittelteil der Logeiondecke der Spielplatz war, ein auch für das Verständnis der späteren fünf- und siebenachsigen Thyromatabühnen bedeutsamer Umstand (vgl. u.)[1]). Indem jedoch sämtliche zehn Frontfelder gleichmäßig mit kostbaren Pinakesmalereien geschmückt sind, verrät sich hier ein Hintergrundsbedürfnis, das mit szenischem Spiel nichts zu tun hat. Vielmehr ist dieser aus zwei übereinanderstehenden bunten Wänden mit zwischenliegendem Stufenabsatz bestehende Bau am ehesten als eine Art Musikbühne zu verstehen, deren Ursprungsidee und Vorformen zu suchen bleiben (vgl. unten).

Die von 265—250 v. C. erbaute delische Steinskene (S. 191) ist abschnittsweise aus der Holzskene in festeres Material umgesetzt worden und kann daher im kubischen Grundgerüst nicht sehr verschieden von jener gewesen sein (S. 187). Daß die steinerne Skenen-

[1]) Daß in Delos auch am Untergeschoß die Mittelfelder gelegentlich der technischen Aufteilung an die Handwerksmeister als Skenai bezeichnet werden, liegt wie wir sahen (S. 183f.) an dem äußerst laxen Sprachgebrauch der Abrechnungen, der unter Skenai bisweilen sogar den ganzen Bau versteht. Keinesfalls könnte dies im Sinne der Dörpfeldschen Theorie von dem Proskenion als Spielhintergrund verwertet werden. Denn grade Delos liefert ja durch seine erste Holzskene den ältesten und eindeutigen Beleg, daß das vor die Skenenwand gelegte Untergeschoß (Pro-Skenion) der Sprechplatz (Logeion war (S. 180f.).

wand trotz der nicht großen Länge von 15,35 m genau wie die hölzerne fünfachsig war, geht — falls Vallois (Nouv. Archives 22, 1921; 217) richtig ergänzt hat — aus den an ihren Enden stehenden, offenen, etwa 5 m hohen Vollsäulenjochen mit dorischem Gebälk und Giebelabschlüssen hervor, während man allerdings von den drei Hyposkeniontüren aus auf Dreiachsigkeit geschlossen hätte; bei dieser seit Puchstein allgemein angewendeten Folgerung ist also wohl Vorsicht geboten. Nimmt man die Breite der Außenjoche in dem kleineren der nach dem Triglyphensystem möglichen Maße zu 2,05 m an (statt 2,65), so ergibt sich für die drei Mitteljoche eine Breite von je 3,75 m, wobei man vielleicht das mittelste auf Kosten der beiden anderen etwas vergrößern könnte. Da Vallois Thyromatakragsteine gefunden hat, so waren auch die Mitteljoche anscheinend offen. Über ihnen lag vermutlich noch eine offene Zwerggalerie (S. 191). Auch dieses großartige, aus drei übereinander liegenden Säulenstellungen hergestellte Hallensystem ist natürlich mehr dem Schmucksinn als szenischen Bedürfnissen entsprungen, geht aber im Grundgedanken mit dem Segestatypus überein. Jedoch ist dies architektonische Bild nicht nur in wesentlichen Teilen noch hypothetisch, sondern es bleiben auch noch chronologische Möglichkeiten offen. Denn wenn die Inschriften von 250 zwar die Fertigstellung des Proskenions festlegen (S. 188f), so könnte doch die steinerne Skenenwand, wie es in Oropos so ist, aus einer jüngeren Periode stammen und ihre eigene Weihinschrift getragen haben. Jedenfalls ist keine Nötigung oder gar Sicherheit vorhanden, in Delos bereits um die Mitte des 3. Jhs. eine thyromata-artige Skenenwand anzunehmen. Erst gegen Ende des Jahrhunderts haben wir in Oiniadai II und Oropos einstweilen das früheste gesicherte Auftreten der Thyromata. Zweifellos aber liegt in Delos der Schlüssel zur Entwicklungsgeschichte der jüngeren hellenistischen Bühnenformen, sodaß die baldige Verarbeitung dieses Materials herzlichst zu wünschen wäre.

Für **Priene** hat neuerdings Dörpfeld überzeugend dargelegt (AM 49, 1926, 60f.), daß das steinerne Halbsäulenproskenion eine jüngere Zutat ist, also ganz wie in Epidauros, Eretria II, Tyndaris usw. Denn am Untergeschoß der Skenenwand war die schmuckhafte Aufteilung und vortreffliche Arbeit der Quadern offenbar für Sichtbarkeit bestimmt, während ihr westlich überstehender Fortsatz, der erst bei Anlage der steinernen Proskeniontreppe nötig wurde, durch ganz schlechte Arbeit davon absticht. Auch hängen die Fundamente des Proskenions nicht mit denen der Skene zusammen, noch stehen die Hyposkeniontüren in einem Achsenverhältnis zu den Halbsäulen des Proskenions (v. Gerkan Tf. 18, 3; 32). Daß andererseits die Wand nicht Spielhintergrund in Dörpfelds Sinne gewesen sein kann, geht allein schon aus der geringen Breite der Türen (1,10 m) hervor. Dörpfeld sieht sich denn auch genötigt, „einfache Säulenvorbauten“ oder „wo es das aufgeführte Drama verlangte, kleinere oder größere Vorbauten (hölzerne Proskenien)“ davorzusetzen, über deren Gestalt wir jedoch nichts erfahren (a. O. 62/3). Für uns löst sich die Frage sehr einfach dahin, daß das Logeion auch hier ursprünglich ganz aus Holz bestand wie in Segesta und Tyndaris und nur für die Spielzeiten aufgeschlagen wurde. Ob es schon die überstehende Breite des Steinproskenions hatte oder nur die der Skene und ob etwa Spuren einer älteren Steinschwelle für es zu finden wären, bedürfte einer Untersuchung am Ort.

Im Hauptgeschoß ist von der Skenenwand des ersten Zustandes nur in der Mitte eine steinerne Türschwelle unmittelbar aus ihren Resten festzustellen. Über ihr nimmt

Dörpfeld (a. O. 66) eine hölzerne Episkenienwand an[1]). Dafür könnte man jetzt auf Delos verweisen, wo in der Tat zeitweilig ein steinerner Unterbau mit hölzernen Oberwänden vorhanden war, jedoch nur infolge der wegen Finanznöten sehr langsam vor sich gehenden Umwandlung der Holzskene in Stein (S. 187). Dagegen ist es bei der großartigen Baugesinnung und -tätigkeit in Priene wenig wahrscheinlich, daß das von Anbeginn im Stadtplan vorgesehene Theater nicht sofort ganz in Stein beabsichtigt und ausgeführt sein sollte, mit Ausnahme natürlich des Logeions, dessen Ausführung in Holz in dieser Zeit aus Gründen der Akustik zu erklären ist (vgl. u.). Wenn wir somit v. Gerkans Annahme einer steinernen Bühnenrückwand für richtig halten, so kann diese doch unmöglich nur, wie er ergänzt, eine einzige Tür gehabt haben[2]). Wie aber die Dreitürenwand hier im

[1]) Dörpfeld sagt a. O. 68, die Existenz hölzerner Episkenien sei durch Plinius n. h. 36, 114 bezeugt: ima pars e marmore fuit, summa e tabulis inauratis. Ausgelassen ist merkwürdigerweise das dazwischenstehende: media e vitro. Sieht man näher zu, so handelt es sich um eine frührömische „scaena triplex", die der jüngere Scaurus, Sullas Stiefsohn, 58 v. C. während seiner Ädilität für kurze Zeit errichtete, vix mense uno in usu (Plin. 36, 5). Somit kann nur das Ganze aus Holz gewesen sein (ebenso Fiechter 82), indem die Stockwerke je mit Marmorplatten, Glasmosaik und Goldfolie geschmückt waren. Wie will man also hieraus für hölzerne Episkenien an griechischen Steinskenen irgend etwas beweisen? — Außerdem sollen an der Skene des Scaurus 360 Säulen hymettischen Marmors und 3000 Erzbilder gewesen sein und die cavea soll 80000 Zuschauer gefaßt haben. Es liegt auf der Hand, daß das sich fortpflanzende Gerede über diesen ephemeren Prunkbau alles unsinnig übertrieben hat, wie denn Plinius die Angaben nur macht, um den Scaurus als Prototyp sinnloser Verschwendungssucht und Sittenverderbnis zu geißeln. Immerhin bleibt die Tatsache wichtig, daß hier die Idee der überreichen römischen Architekturbühne bereits vor der Mitte des 1. Jhs. v. C. fertig auftritt (vgl. Fiechter 79), worüber unten mehr.

Wenig später hat C. Scribonius Curio bei der Leichenfeier seines Vaters 53 v. C. den Scaurus, da er es mit seinem Vermögen nicht konnte, durch sein technisches „ingenium" zu übertrumpfen gesucht, indem er ein drehbares hölzernes Doppeltheater erfand (Plin. 36, 117f. Cicero epist. 2, 3, 1: in amphiteatro a se ipso exstructo). Zwei mit dem Rücken gegeneinanderliegende Sitzhäuser, jedes mit einer Bühne, wurden so um Angelpunkte gedreht — cardinum singulorum versatili suspensa libramento —, daß sie nunmehr ein Amphitheater für Gladiatorenkämpfe bildeten. Plinius entrüstet sich darüber, daß der weltüberwindende populus Romanus universus sich so gefährlich schaukeln ließ veluti duobus navigiis inpositus binis cardinibus, periturus momento aliquo luxatis machinis. Als richtig am letzten Spieltag die Maschinen versagten fessis turbatisque cardinibus, wobei die Amphitheaterform stehen geblieben war, ließ Curio erst griechische Athleten auf den Bühnen auftreten, dann diese rasch nach beiden Seiten wegziehen (raptis e contrario pulpitis) und als Schlußakt seine Gladiatorensieger einmarschieren. „Und dieser Curio", grollt Plinius weiter, „war weder König noch ein Herrscher über Völker und nicht einmal besonders begütert . . . außer infolge der Zwietracht der Vornehmen". Wir sind aber mit seinen technischen Kühn- oder Tollheiten ganz zufrieden, denn es sind lehrreiche Ergänzungen zu den Rollskenen von Megalopolis und Sparta (S. 102; 109). Auch steht ihre praktische Ausführbarkeit außer Zweifel. Kein geringerer als Weinbrenner, der Schöpfer der klassizistischen Monumentalbauten die das Stadtbild von Karlsruhe bestimmen, hat sich während seiner römischen Studienzeit damit befaßt (Neuer teutscher Merkur 1797 II 325f.). Er gibt den Theatern halbelliptische Form und legt den Drehpunkt so, daß sie nach völliger Umdrehung sich zur Amphitheaterellipse zusammenschließen (a. O. Fg. II). Die Bewegung geschieht „durch viele Räder, die alle konzentrisch und gegen die Drehpunkte gerichtet sind", der Antrieb durch Erdwinden und Flaschenzüge. „So zweifle ich nicht an der Möglichkeit eines solchen Werkes und ich getraue mir es, mit hinlänglichen Kräften, im Großen auszuführen" (a. O. S. 329). Weitere Urteile von Technikern über die Ausführbarkeit vgl. bei Friedländer Sittg. III[3] 336, 2.

[2]) Bei v. Gerkans eigentümlicher Kompromißtheorie (zustimmend Frickenhaus R E III A, 484; 492), daß das Spiel erst um 160 v. C. auf die Logeiondecke verlegt worden sei, bleibt der ursprüngliche Sinn dieser riesigen Oberwand von einundeinhalbfacher Höhe des Logeions unerklärlich. Hauptstütze der Theorie ist die in jüngerer Zeit erfolgte Herstellung einer höher liegenden Sesselbank. Das erklärt sich aber sehr

einzelnen gestaltet war, läßt sich unmittelbar nicht sagen. Nur darauf ist hinzuweisen, daß der Grundriß von Priene I völlig mit der delischen Skene von 250 übereinstimmt, nachdem Dörpfeld überzeugend nachgewiesen hat (a. O. 73f.), daß der Skenensaal in Priene ursprünglich ohne Innenteilung war. Weitere Folgerungen daraus sind aber zunächst nicht möglich.

Über die jüngere Umgestaltung der Skenenfront zu einer Thyromatawand bestehen keine Zweifel. Ob dabei die ältere Steinwand ganz abgetragen oder Teile von ihr verwendet wurden, ist nicht auszumachen und von geringer Bedeutung. Dörpfeld (59) hält auch für den zweiten Fall das nachträgliche Einstoßen der steinernen Proskeniondeckbalken in die Skenenwand für technisch möglich. Ich folge ihm auch darin, daß er die Anlage der Thyromatawand, die Vorlegung des Steinproskenions mit der Außentreppe und die Herstellung der drei Innenkammern nebst der Innentreppe und dem Schacht für eine zusammenhängende Bauvornahme hält (a. O. 74). Denn dies sind die konstitutiven Elemente dieses jüngsten und letzten griechischen Theatertypus, den wiedergewonnen und richtig verstanden zu haben Fiechters hervorragendes Verdienst ist.

Ein Problem für sich bildet der einzig in Priene auftretende Schacht neben dem Mittelthyroma. Dörpfeld möchte in ihm den senkrechten Balken der Flugmaschine anbringen (a. O. 72), indem er den Gott aus dem Mittelthyroma herausgedreht werden läßt[1]) Da sich aber im Boden des Schachtes keine Spuren seines Drehpunktes finden, deren wir jetzt in Athen (S. 78) und Segesta (S. 124) kennen, so soll der Balkenfuß in einem Eisenring in der Höhe der Decke des Untergeschosses gestanden haben. Selbst eine so umständliche Vorrichtung als glaubhaft vorausgesetzt bleibt mir unerfindlich, warum man den ohnehin hinter der Skenenwand nicht sichtbaren Mast noch eigens in ein Steinfutteral stellen mußte und wie man dann überhaupt an ihn herankam. Hier wäre zum mindesten eine erläuternde Zeichnung erwünscht. Auch v. Gerkans Erklärung als eines Aufzugschachtes für den Gott schien mir früher wegen der Enge (70 : 77 cm) bedenklich. Trotzdem bleibt wohl keine andere möglich. Nur ist die Dachlücke, die v. Gerkan als oberen Austritt zeichnet (Tf. 35) und in der die Gestalt bloß bis zur Mitte der Oberschenkel sichtbar werden könnte (v. G. 78), für mein Gefühl unerträglich. Zum mindesten müßte man einen Teil des Daches als Plattform hergerichtet denken, auf die die Gestalt zu freierer Bewegung hinaustrat. Die bisherigen Herstellungen eines durchlaufenden Satteldaches unmittelbar über der Thyromatawand sind aber ohnehin nur Annahme und wieder muß hier auf die Verarbeitung von Delos gehofft werden. Andererseits könnte Dörpfelds Einwand (73), daß

---

einfach aus dem Bedürfnis nach Vermehrung der Ehrensitze, wofür nur oberhalb des Altars noch eine Möglichkeit war (vgl. Dörpfeld a. O. 81f.). Welche Veränderungen des schauspielerischen oder dichterischen Stils sollten wohl um 160 den Wechsel des Spielortes hervorgebracht haben? Denn nur durch solche können spieltechnische Wandlungen im Theaterorganismus entstehen.

[1]) Die Thyromata erklärt Dörpfeld jetzt (a. O. 67; 81) als hölzerne Torflügel, nicht Türöffnungen, was sprachlich natürlich angeht. Aber sachlich muß man dann fragen: zu was sind sie in dieser Größe erfunden und angeordnet worden? Wir lesen darüber bei Dörpfeld nur, daß „die Götter zuweilen fliegend daraus hervorkamen“ (a. O. 66) und „daß dann die ganze Oberwand, damit sie als Götterwohnung gedacht werden konnte, von einem mit Wolken oder blauer Luft bemaltem Vorhang bedeckt war“ (a. O. 72). Die Himmelskulisse müßte also in der Mitte aufgeschlitzt gewesen sein! Zu was aber dienten dann, da doch immer nur ein Gott fliegt, die übrigen Öffnungen, deren es in Priene drei, in Oropos und Oiniadai fünf, in Ephesos sogar sieben gab? Eine Antwort auf Grund der erhaltenen Zeugnisse versuchen wir weiter unten zu geben.

man statt des Schachtes doch viel einfacher die Treppe bis zum Dache hinauf geführt hätte, dahin beantwortet werden, daß in dem bewegungslosen Auftauchen vielleicht das Götterhafte der Erscheinung zur Wirkung kommen sollte. Hier bleiben offene Fragen.

Die Erbauungszeit des Theaters setzt Dörpfeld von 350 bis 300, v. Gerkan 300 bis 250 v. C. Jedenfalls wurde das Koilon schon bei der Gesamtanlage der Stadt ausgehoben, denn bereits von 330 ab wird die Prohedrie im Theater verliehen (v. Gerkan 61). Die Fertigstellung der Steinsitze dürfte wie in Delos eine erhebliche Zeit beansprucht haben. Für die Herstellung der Skene könnte man sich mangels aller Anhaltspunkte auf rund 300 einigen, das ist die Zeit der ersten delischen Holzskene, die wie ihre Nachfolgerin von 274 in der Einfachheit des Grundrisses Priene I ähnlich gewesen sein muß: ungeteilter Skenensaal mit vorgelegtem Logeion.

Der Umbau zum Thyromatatheater mit Steinproskenion hat einen terminus ante quem in den Statuenbasen des Apollodoros und Thrasybulos, die nach v. Gerkans berichtigter Ansetzung (AM 49, 1924, 228) etwa 135 und 130 v. C. vor den vorletzten Außenjochen des Proskenions errichtet wurden. Sehr glücklich scheint mir v. Gerkans Vermutung, daß diese „Modernisierung" des Theaters wie so vieles andere in Priene möglicherweise der Freigebigkeit des Königs Orophernes verdankt wird, umsomehr als diese Leistung — Steinproskenion mit Außentreppen und Außeneingängen, Thyromatawand, Innenkammern mit Götteraufzug — fast einem Neubau gleichkommt. Priene II wäre dann um rund 150 v. C. anzusetzen.

Assos[1]) schließt sich, bei fehlenden sonstigen Zeitanzeigen, nach Typus und Baugeschichte aufs engste an Priene an. Die Skene (L. 19, 14; Priene 18, 375 m) ist dreikammerig (ob aber von Anbeginn?), ihre Flanken schneiden wie in Priene mit dem ursprünglichen untersten Ende der Sitzstufen ab (vgl. Clarke 123 und 127 Fg. 1). Ebenso steht das Steinproskenion beiderseits um eine halbe Jochbreite über die Skenenecken vor und erst nachträglich sind Versurenzugänge für die Proskeniondecke längs den Skenenflanken vorgelegt. Der westliche schmälere (1,10 m) Zugang läuft an der ganzen Kurzseite entlang und war wohl wie in Priene für die — hier vermutlich hölzerne — Außentreppe bestimmt. Der östliche, anscheinend kürzere aber breitere (2,10) Außengang bildete oben eine Seitenterrasse zur Proskeniondecke wie in Pergamon (S. 256). Da endlich auch das Steinproskenionfundament in keiner Berührung mit der Skene steht, so liegt die Folgerung nahe, daß auch in Assos ein Holzlogeion (3. Jh.) durch ein jüngeres Steinlogeion (2. Jh.) abgelöst wurde. Dann dürfte auch die Geschichte der Skenenwand die gleiche gewesen sein wie in Priene, erst Dreitürenwand, dann Thyromata.

Ephesos[2]). Da der Bau eines Theaters jedenfalls bei der Neuanlage der Stadt um 274 v. C. mit vorgesehen war, dürfte die Ausführung um die Mitte des 3. Jhs. beendet gewesen sein. Der Baukörper der Skene, der bis zu dem römischen Umbau unverändert blieb, besteht aus einem ungeteilten Langsaal mit drei Hyposkeniontüren, dahinter acht Kammern die durch einen Mittelgang getrennt sind und deren zwei äußerste nur von hinten zugänglich waren. Obwohl die Orchestra nicht erheblich größer ist als z. B. in Epidauros

[1]) Clarke-Bacon-Koldewey, Investig. at Assos 121f. — D-R 148f. Puchstein 57f. Frickenhaus 74. v. Gerkan 102.

[2]) Forschungen in Ephesos II 1f. (Heberdey-Wilberg). Lit. bei Bieber 181. Hinzuzufügen v. Gerkan 90f.

(24 m; Ephesos 24,66), hat das Bühnengebäude die außerordentliche Breite von 41,70 m. Bei dieser Ausdehnung muß die ungebrochene Skenenfront wohl schon ursprünglich siebenachsig aufgeteilt gewesen sein, etwa indem das Dreitürenmotiv der Mitte jederseits von zwei paraskenienartigen Feldern statt je einem eingerahmt war, aber mit anderem Rhythmus als später. — Daß die aus ihren Pfeilerresten herstellbare Thyromatawand ein jüngerer Umbau ist, geht aus der unzweckmäßigen Lage des vorletzten Nordpfeilers grade über der Hyposkeniontür hervor, die denn auch schließlich vermauert und durch eine andere Öffnung ersetzt wurde. Die Thyromata-Öffnungen, im Lichten rd. 4 m hoch und durch 1,45 m breite Wandstücke getrennt, haben verschiedene Breiten, die von der Mitte aus abnehmen (3,97 m; 3,67 m; 3,40 m), während die äußersten Offnungen die größten sind (4,51 m). Abgedeckt können sie nur durch Holzarchitrave gewesen sein (v. Gerkan 93), alles weitere ist mit den Analogien von Priene und Oropos glaubhaft herzustellen (Fiechter Ab. 65; danach Frickenhaus Tf. 1; doch sollten Kragsteine als Abschluß der oberen Ecken angenommen werden wie in Priene und Oiniadai, vgl. o. S. 94).

Für die Erbauungszeit der Thyromata ist ein terminus ante quem durch die an den äußersten Pfeilerstücken stehenden Agonotheteninschriften gegeben, von denen die älteste bis 97 v. C. hinaufgehören kann, aber auch a. 65/64 möglich ist (F. i. E. II 29), während die jüngsten zwischen 41—8 v. C. fallen (a. O. 199). Doch ist natürlich nicht zu sagen, ob man gleich oder wie lange nach dem Umbau man diese Stelle für die Inschriften wählte. Wenn nun Oropos bald nach 200, Priene um die Mitte des 2. Jhs. den neuen Hintergrundtypus bekamen, so wird man für eine üppige Großstadt wie Ephesos die „Modernisierung" ungern sehr viel später annehmen. Ich stimme daher Gerkans Ansetzung der Thyromatawand um die Mitte des 2. Jhs. zu. —

Das Proskenion ist mit v. Gerkan als von Anbeginn aus Stein anzunehmen, da z. B. Delos um die Zeit der ersten ephesischen Bühne bereits ein steinernes hat (S. 188), hölzerne aber nur bei bestimmten Anzeichen vermutet werden sollten. Die Maße des Proskenions hat v. Gerkan mit Hülfe der zwei Deckenbalkenlöcher über der nördlichen Hyposkeniontür (F. i. E. II Ab. 8) berechnet (H. 2,92 vorne; 3,02 hinten; Tiefe 2,81; Länge 33,60 m bei 21 Jochen), wobei er die Front in der Flucht der Innenwand der letzten Außenkammer rechtwinklig enden läßt. Dann bleibt zwar in der 3,50 m breiten Parodos noch ein Durchgang von 2,40 m übrig, aber diese Einengung erscheint doch bei der Riesengröße des Sitzhauses (23000 Plätze) unzweckmäßig und wirkt für den Anblick hart. Wilbergs Schrägführung der Proskenion-Enden ist daher vorzuziehen, doch ist auch hier die rechtwinklige Abknickung in dem schrägen Frontstück überflüssig und wirkt kleinlich. Das natürlichste ist, nach der Analogie von Magnesia und Termessos (vgl. u.) die Proskenionwände parallel zur Koilonstirnwand zu führen bis zum Zusammentreffen mit der Frontlinie, wobei der Knick gerade dem Fußende der Koilonwand gegenüberkommt (vgl. Ab. u.). Bei der Herstellung der Thyromata war eine Veränderung an der Form des Proskenions nicht nötig, sodaß es bei beiden Zuständen der Skenenwand bis zum römischen Umbau gedient haben kann. Daß die römische Logeionvorderwand nicht das nach vorn gerückte hellenistische Proskenion sein kann, hat v. Gerkan treffend dargelegt (vgl. o. S. 129).

Die **Skenenwandgliederung bei den östlichen und mutterländischen Flachwandskenen des 3. Jhs.** ist leider an keinem Falle unmittelbar zu erkennen. Erschließen läßt sich, daß die Skenenfront dreiachsig aufgeteilt war in Priene I, Assos, dazu wohl Sikyon,

Elis, fünfachsig in Delos, dazu Eretria II, siebenachsig in Ephesos. Die Wandteilung nach Analogie des Segestatypus durch Halbsäulen hergestellt zu denken ist bei dem verschiedenen Ursprung der Typen nicht ratsam. Anhalt für eine andere Vermutung bieten die am Anfang der Geschichte des Flachwandtypus stehenden delischen Holzskenai von 300/274. Hier kann die notwendige tektonische Rahmung ihrer Pinakes nicht wohl anders als pilasterartig gedacht werden und dasselbe war in zwei anderen Fällen wenigstens für die Außenfelder der Hauptgeschoßwand zu erschließen: in Epidauros wegen der oberen kubischen Paraskenien (S. 242; 173), in Eretria II wegen der nötigen Korrespondenz mit den Logeionrahmungen (S. 247). Ich stehe daher nicht an, trotz bisher mangelnder monumentaler Belege, ein Pfeilersystem als die typische Wandgliederung bei dieser älteren Gruppe der Flachwandbühnen für das wahrscheinlichste zu halten. Das läßt sich typologisch durch einen Blick auf die weitere Entwicklung stützen.

Die Thyromata, welche die hier vermutete Pfeilerwand ablösen, geben sich als Ausschnitte einer flachen glatten Wand, indem die Trennungsstücke als neutrales Quaderwerk behandelt sind. Diese großen Öffnungen entsprechen neuen szenischen Bedürfnissen, über die später zu handeln ist, nicht minder aber dem Wunsch nach einem bunteren Anblick der Front bei nichtszenischen Anlässen. Denn daß auch dann die Öffnungen mit Bildwerk gefüllt sein mußten, lehrt der Anblick der kahlen Felder in v. Gerkans Herstellung von Priene (Tf. 45) und der leeren Höhlen an Fiechters Modell von Ephesos (Bieber Ab. 45). Eine Thyromatawand ist also in der Erscheinung nichts wesentlich anderes als jener Ikonostas der alten delischen Holzskene. Wenn nun für die Steinskenen des 3. Jhs. eine monumentale Architekturwand anzunehmen nötig erscheint, so ist entwicklungsmäßig unwahrscheinlich, daß diese — als Zwischenglied zwischen delischer Holzskene und Thyromatawand — eine stärkere plastische Durchbildung mit Halbsäulen u. ä. durchgemacht hätte. Ferner erklärt sich die Entstehung der Thyromata am einfachsten, wenn die Felder jenes älteren Pfeilerwandtypus gewissermaßen nur ausgeschnitten und vertieft zu werden brauchten. Daß man die Umrahmungen jetzt glatt machte, ist bei dem strengen tektonischen Sinn der Griechen in jedem Falle auffallend. Es wird sich aus einem Vordringen des rein malerischen Empfindens im Bühnenbild erklären, denn je „unsichtbarer" ein Rahmen ist, desto intensiver wirkt das Bild.

Die Thyromatabühnen des 2./1. Jhs. v. C. waren bisher der überhaupt bestbekannte Skenentypus, dessen konstruktive Grundzüge an den relativ gut erhaltenen Beispielen von Oropos und Ephesos II zuerst von Fiechter erkannt worden sind. Durch den noch ins 3. Jh. fallenden Umbau von Oiniadai II kommt ein herstellbares Beispiel hinzu, durch den Neubau von Akrai ein wenigstens durch die Kragsteine gesichertes. Daß der Typus in dieser Periode die herrschende Form wurde, zeigen die weiteren Umbauten in Priene II, Assos II(?), Syrakus II. Er ist darum auch bei den Neubauten in Pergamon und Delphi vorauszusetzen. Einige unvollkommen bekannte kleinere Theater reihen sich am besten hier an, indem Aschaga-Beiköi nach Lage und Zeit zu Pergamon gehört, Aigeira, Thespiae, Mykene, Tegea hinter Delphi ihren Platz finden.

Oropos. Fiechters (S. 1f.) grundlegende Herstellung ist durch v. Gerkan (94) in den Thyromata- und Pfeilerbreiten verbessert worden, doch ist eine abschließende Darstellung erst durch steingerechte Veröffentlichung aller Architekturglieder zu erwarten. Die bei

v. Gerkan errechnete geringe Breite der beiden äußeren Thyromata (1,023 m) scheint mir kein Grund, daß sie mit einem Wandstück verschlossen gewesen sein müßten. Nach Dörpfeld (AM 47, 1922, 28) sind „Reste eines hölzernen Proskenions nachweisbar", was sich auf gerauhte Anstoßstreifen an den Wandteilen hinter den jetzigen Eckpfeilern bezieht, die auch mir bei einem Besuche des Orts diese Deutung zu fordern schienen. Es ist ein weiteres Beispiel, soviel ich sehe das jüngste, für das Festhalten an dem Holzmaterial des Logeions. Hier erhebt sich die Frage, ob nicht der ganze Bau wie in Delos anfänglich aus Holz war. Denn da Hiller jetzt (bei Dörpfeld AM 49, 1924, 90) die Inschrift am Proskenion nach 200 v. C., die der Skene und Thyromata um 150 ansetzt, so würde sich dieser zeitlich nicht große Abstand am leichtesten aus der stückweisen Umwandlung eines Holzbaus in Stein erklären. Daß um 200 noch eine Steinskene älterer Art im Priene-I-Typus erbaut und dann gleich durch die Thyromataform ersetzt sein sollte, erscheint wenig wahrscheinlich.

Oiniadai II hat jedenfalls die Thyromata, wenn wir richtig datiert haben (S. 97), bereits 219 v. C. erhalten. War die Form aber um diese Zeit schon bis in das abgelegene westliche Landstädtchen gedrungen, so muß sie spätestens in den dreißiger Jahren des 3. Jhs. ausgebildet worden und an der vermuteten Holzbühne von Oropos um 200 schon angenommen gewesen sein. Übrigens kann die einfache Kehlung der Thyromatakragsteine in Oiniadai (**Tf. 14,6**; **15**) gegenüber der reichgeschweiften Konsolform in Oropos (Fiechter Ab. 3) sehr wohl als ältere Stufe verstanden werden und unsere Datierungen stützen.

Ephesos II schließt sich um die Mitte des 2. Jhs. (S. 254) mit seinem Thyromata-Umbau an, ohne daß wir hier die Form der Kragsteine erkennen könnten.

Pergamon[1]. Nachdem schon unter Attalos I anscheinend ein kleineres Sitzhaus bestanden hatte, wurde vermutlich zu Beginn des 2. Jhs. unter Eumenes II das jetzige sehr steil an dem hohen Berghang hinaufgeführt. An seinem Fuße konnte nur mit Hülfe großer Unterbauten eine rd. 15 m breite Terrasse gewonnen werden, an deren Nordende der jonische Tempel lag, zu welchem aber Blick und Zugang nicht dauernd versperrt werden durften. So wurde das Skenengebäude abräumbar aus Holz hergestellt, indem man es überdies näher als sonst an die Orchestra heranschob. Erst später hat man die Rücksicht auf den Tempel fallen lassen und eine Steinskene mit Proskenion, noch später eine Pulpitumbühne römischer Art errichtet.

Die Eumenesskene wurde als „Ständerwerk" mit großen Pfosten von 40 : 40 cm Querschnitt in ummauerten, mit Steindeckeln verschließbaren Löchern aufgerichtet, nach deren Tiefenverschiedenheit (0,70 und 1 m) Dörpfeld die Teile der Skene in ein- und zweistöckige getrennt hat (AM 1907, 224, Ab. 14). Danach hat Frickenhaus (Ab. 4), dem v. Gerkan (101) zustimmt, den Oberstock glaubhaft hergestellt: anfänglich war der aufgehende Mittelteil nur dreiachsig, dann wurden zwei schmalere Flügeljoche hinzugefügt, wie aus der abweichenden Machart der betreffenden Löcher hervorgeht, sodaß nun fünf Thyromata vorhanden waren. Zu beiden Seiten setzte sich aber die Skene noch fort als einstöckige Terrasse, die mit der in gleicher Breite davorliegenden Logeiondecke eine einheitliche Fläche bildete. Diese Außenterrassen, die ähnlich in Elis und Oiniadai II auftreten, sind als „verbreiterte Flankenversuren" aufzufassen, über deren Bedeutung

[1]) Altert. von Pergamon IV, 3f. Tf. 4—12. D—R 151, Ab. 61; überholt durch Dörpfeld AM 32, 1907, 220f., Ab. 14 = Bieber Ab. 39. Lit. bei Bieber 181. Dazu v. Gerkan 101f.

bei der spieltechnischen Erörterung der Thyromata zu sprechen sein wird. — Schwieriger erklärbar sind zunächst die je drei Pfostenlöcher von der tiefen Art, also für doppelthohe Balken bestimmt, die diagonal innerhalb der Außenterrassen liegen, je zwei davon in dem Logeionteil. Schräg aufgehängte Seitendekorationen als Abschluß des Logeions, die v. Gerkan annimmt, wären etwas sehr ungewohntes und ihre Höhe hätte keinen Sinn. Dem Standorte nach entsprechen vielmehr diese für sich hochragenden Ständer den seitlichen Masten in Eretria II, Elis, Megalopolis (S. 90f.; 107). Ein großer Einzelmast hinter der Mitte der Skene kommt hinzu. Wenn über die Art, wie die schwebenden Puppen daran hochgehißt und vorbeigezogen wurden, technisch einstweilen nichts zu ermitteln ist, so werden wir doch bei der zusammenfassenden Besprechung der Theatermaschinen (S. 289) unsere bisher zaghaft vorgetragene Erklärung durch einen historischen Vorgang gerade in Pergamon belegt finden.

Das Holzproskenion der Eumenesbühne erhielt durch das System des „Ständerbaus" notwendig die gleiche Achsenteilung wie die Skenenwand (Fiechter 20; 29). Da in der Front infolgedessen die Balken jederseits der Mittelöffnung zu viert, weiterhin zu zweit, auf den Flügeln je dreimal als Einzelpfosten standen, so mußte jede dieser Trägergruppen für sich verschalt sein, was sich wiederum nur mit pilasterartigen Motiven vorstellen läßt, während die Öffnungen durch Tafelflächen zu schließen waren. Man kommt also auf eine ähnliche Frontbildung wie bei dem „Pfeilerproskenion" von Segesta (S. 129), nur daß in Pergamon aus dem tektonischen System sich wechselnde und reichere Rhythmen ergeben.

Das jüngere steinerne Halbsäulenproskenion erscheint gegen v. Gerkans Zweifel gesichert durch Gebälkteile und den anstoßenden marmornen Parodostürsturz mit Masken und Girlanden, den Apollodoros gegen Ende des 2. Jhs. geweiht hat[1]) (A. v. P. VIII Nr. 236; IV S. 1; 16. Bieber Ab. 118). Von der zugehörigen Steinskene sind Teile eines Giebelgeisons und eines Tympanonblockes vorhanden, die angesichts der jüngsten delischen Steinskene (S. 191) nichts befremdliches mehr haben. Doch sind sie ohne Veröffentlichung nicht zu beurteilen, wie auch eine steingerechte Ergänzung des Planes A. v. P. IV Tf. 5 erwünscht ist. Vgl. auch S. 265, 1.

Aschaga-Beiköi, Landstädtchen in der Nähe von Pergamon, zur Zeit der Königsherrschaft angelegt, später verlassen. Fabricius und Bohn AM 14, 1886, 7f. mit Planskizze S. 8; danach willkürliche Ergänzung bei Streit Theater 208 Fg. 48. Das Sitzhaus hat gradlinige, aber im stumpfen Winkel eingestülpte Seiten. Erhalten nur Skenenvorderwand (23 m lang, 1,35 m dick) mit Mitteltür (Br. 1,25 m im Lichten), dahinter ungeteilter Skenensaal; Gesamttiefe dieses Teils 6 m. Vom Proskenion keine Reste.

Delphi. Da Eumenes II von Pergamon laut einer Ehreninschrift (Pomtow bei Ditt. Syll.[3] II 671 B, 12; S. 247) im Jahre 160 v. C. am Theater eine Wiederherstellung — *ἐπισκευή* — vornehmen ließ, so muß es damals schon einige Zeit bestanden haben, wie bei Bädeker Griechenl.[4] 147 richtig gefolgert wird, während es von anderen unbestimmt ins 2. Jh. gesetzt wird. Auch die Leistung des Eumenes wird meist ungenau als große Geldspende bezeichnet (Hitzig-Blümner zu Paus. X 32, 1; Pomtow Delphika III 77; 120). Tatsächlich heißt es Z. 11f.: *ὁ βασιλεὺς ἀπέσταλκε ἄλλο ἀργυρίου τάλαντον Ἀλεξάνδρειον εἰς τε τὰς τιμὰς καὶ θυσίας τὰς ἐψαφισμένας αὐτῷ πρότερον, καὶ σώματα εἰς τὰν ἐπισκευὰν τοῦ*

[1]) Der Inschrift entnehmen wir den nicht unwichtigen Zug, daß Apollodoros zu dem „Pylon" auch *τὸ ἐν αὐτῷ ἐμπέτασμα* stiftete. Durch den Abschluß der Paradostore mit jedenfalls prächtig verzierten Vorhängen wird die Skene für das Auge mit dem Koilon zu einer Einheit, womit sich in der Idee die römische Verbindung der beiden Teile zu einem baulichen Ganzen vorbereitet. Vgl. unten S. 268.

θεάτρου καὶ τῶν ἄλλων ἀναθεμάτων, καὶ τὰν ἄλλαν [χορ]αγίαν. Der König vermehrt also das a. 162 für die Abhaltung der Eumeneen gestiftete Kapital um ein Talent (Syll.³ 671 A, 1f.) und sendet „Leute[1]) für die Wiederherstellung des Theaters und der anderen Anatheme sowie die sonstigen [dazu nötigen] Mittel[2])". Die Arbeit pergamenischer Werkleute am Theater sowie an der von Attalos I gestifteten Halle findet ihre sichtbare Bestätigung durch Zippelius' Beobachtung (bei Pomtow Delphika III 77 = B. Ph. W. 1912, 220; RE Suppl. IV 1420), daß die Hallenwände und die hohen Unterbauten der Skene einen Rhythmus der Quaderteilung haben, der sonst nirgends in Delphi auftritt, wohl aber in Pergamon: niedrige Läuferschichten, hohe Orthostatenreihen (1 m), zwischen deren Breitplatten sehr schmale Hochplatten als Binder eingezogen sind. Die Unterbauten der Skene reichen bis zu 4 m unter Orchestrahöhe hinab, wodurch ein offenes Untergeschoß des Skenensaals entsteht, von dessen westlicher Innenwand mir eine Skizze Wirsings mit der geschilderten Quaderteilung vorliegt[3]). Ist somit das Skenengebäude von Grund auf durch pergamenische Meister ausgeführt, so ist es bedenklich, diese erhebliche Leistung als die Episkeue der Inschrift anzusehen und die erforderliche hohe Bausumme unter dem bescheiden nachgesetzten Begriff Choragia versteckt zu denken. Da auch „die anderen Weihgeschenke" — natürlich nur pergamenische — wiederhergestellt werden, so handelt es sich offenbar um eine allgemeine Ausbesserung aller pergamenischen Stiftungen, die durch eines der häufigen Erdbeben notwendig geworden sein mochte. Die Skene ist mithin schon vor 160, etwa im Anfang des 2. Jhs. von Eumenes erbaut worden oder möglicherweise schon von Attalos[4]).

Ob sie etwa eine ältere eingestürzte Skene ersetzte, müßte an Ort geprüft werden. Bei dem ähnlich schwierigen Gelände wie in Pergamon begnügte man sich vielleicht lange mit einer Holzskene. Daß dagegen auch das steinerne Sitzhaus erst eine Stiftung der Pergamener gewesen wäre, ist nicht eben wahrscheinlich, da Orte wie Epidauros und Delos sich schon am Ende des 4. Jhs., bzw. um die Mitte des 3. ein Steinkoilon schufen. Von den Bauvorgängen in der Nordwestecke des Temenos ist einstweilen nur bekannt, daß die vom Tempelplatz zum Theater emporführende Treppe bereits am Ende des 4. Jhs. bei der Anlage der Krateroskammer durch Einrücken dieser Kammer in ihrem unteren Teil erheblich verbreitert wurde (Fouill. II 2, Courby La terrasse du temple 206f. Ab. 172 III), was mit der Errichtung des Steintheaters in Zusammenhang stehen könnte.

Die Skene des Eumenes besteht nach ihrem Fundamentgrundriß aus einem Langsaal mit abgeteilten quadratischen Seitenkammern, sowie einem vorgelegten Proskenion. Die in Pomtows Herstellung im Plan RE Suppl. IV 1190 angedeutete schmale Vorkröpfung seiner Endjoche würde der Frontbildung von Oiniadai II entsprechen (**Tf. 14**), ist aber wohl nur durch die Kammerteilung veranlaßt, da die Fundamentreste gradlinig verlaufen, indem sie übrigens nur noch bis 30 cm unterhalb des Orchestraniveaus emporgehen

---

[1]) *σώματα*, Personen, nicht nur von Sklaven gesagt, z. B. Syll.² I 255,6 (Amorgos, 2. H. 3. Jhs.): *καὶ ἄλλων σωμάτων καὶ ἐλευθερῶν καὶ δούλων.* Vgl. ebenda Z. 17; 27; Nr. 922, 7; 8.

[2]) *χορηγία*, hier allgemein Kostenaufwand. Plut. Lykurg 13,6: *χορηγία καὶ κατασκευή* von dem Aufwand im Privathause. Herodian 7, 3, 6: *περὶ τοὺς στρατιώτας χορηγία.*

[3]) Ich konnte 1923 Delphi nicht besuchen.

[4]) Hier ist lehrreich, zu sehen — was man ja in den großen Zentralheiligtümern schon seit der archaischen Zeit öfters anzunehmen Grund hat — daß die Stifter ihre Bauwerke durch eigene heimische Arbeitskräfte ausführen ließen, im vorliegenden Falle sogar auch die Ausbesserungen.

(Wirsing). Für die Skenenwand sind in dieser Epoche Thyromataöffnungen anzunehmen, bei der geringen Frontbreite (19,20 m) wohl nur drei wie in Priene.

Der auf dem Pflaster der Orchestra gefundene Relieffries mit Heraklestaten, dessen Gesamtlänge sich aus den erhaltenen fünf Platten auf 8,25 m errechnet (Fouill. de D. IV Tf. 76; Bch 21, 1897, 600f. Perdrizet), kann nach unserer bisherigen Kenntnis nicht an einem griechischen Skenentypus untergebracht werden. Hingegen würde seine Höhe (86 cm) aufs beste die Front eines römischen Pulpitums füllen wie bei dem athenischen Phaidrosbema, indem auch seine Länge grade dem Mittelteil der Skene zwischen den Seitenkammern (9 m) entspricht. Auch der eigentümlich laxe, meist als „provinzial" aufgefaßte Stil des Reliefs paßt in keiner Weise zu der leidenschaftlichen pergamischen Art, die sich bei einer Zugehörigkeit zur Eumenesskene grade an dieser Aufgabe offenbaren müßte. Der Stil sieht zwar noch „hellenistisch" aus, ist aber im 1. Jh. vor oder in den ersten Jahrzehnten nach Chr. durchaus denkbar. So wird ein frührömischer Umbau der Eumenesskene zur Pulpitumbühne wahrscheinlich.

Aigeira. Aufgenommen von Walter Oe. Jh. 19, 1916, Beibl. 20. Von der Skene die Rückwand in 15,5 m Länge bis 1,20 m aufrecht. Beiderseits Verlängerungen durch moderne Terassenmauern, die aber vermutlich auf alten Resten stehen, was auf Rampen oder Außenterrassen wie in Elis deuten würde. Auf der Vorderseite der Skene sieben Pfeiler, zu je zwei, einmal drei nebeneinander, an welche der Orchestrakreis anschneidet. Das Sitzhaus hufeisenförmig durch starkes gradliniges Vorziehen der Enden.

Thespiae. Ausgegraben 1889 von Jamot, aber niemals veröffentlicht oder beschrieben. Fortsetzung der Untersuchungen in Aussicht gestellt Bch 46, 1922, 217. Kurze Erwähnungen AM 14, 1889, 328 (Dörpfeld); JHS 10, 1889, 273; Bch 20, 1896, 285 (Chamonard). Puchstein 17. — Der Grundriß des Bühnengebäudes war nach Chamonard sehr deutlich, nach Dörpfeld waren einige der 14 Halbsäulen des Proskenions erhalten. Nach Chamonard vermutete Jamot, daß das Erdkoilon keinerlei Steinsitze hatte.

Mykene. Wace BSA 25, 1921/23, 418f. Über dem Dromos des Grabes der Klytämnestra ist eine Reihe steinerner Proedriesitze erhalten, dahinter vermutet Wace Holzsitze. Vom Skenengebäude liegt eine Reihe Steine auf dem Halbmesser der Orchestra, also wie in Akrai. In einer Inschrift des 2. Jhs. v. C. wird die Proedrie an den Dionysien verliehen (a. O. 409; 413).

Tegea[1]). Das Sitzhaus war wie in Matinea aus Erde aufgeschüttet und mit einer schönen Ringmauer aus Marmor umgeben. Vier Treppen führten von außen bis zum Diazoma. Von der zugehörigen Skene ist nur die Fundamentplatte einer Proskenionstütze vorhanden, deren rechteckige Form (0,64 : 1,03 m) auf Halbsäulen mit Rückenpfeilern schließen läßt (Vallois 161/2). Die erhaltenen Skenenmauern sind römisch (Mörtelwerk mit Ziegelbrocken) und bildeten ein Pulpitum von 4,5 : 21 m mit ungeteiltem Langsaal dahinter. Falls ihr Grundriß dem älteren entspricht, war das hellenistische Proskenion wenig unter 4 m tief (Tf. 5/7). Die Erbauung des Marmorkoilon ist durch Livius 41, 20 (vgl. Paus. 8, 9, 1) als Stiftung des Antiochos Epiphanes gegen 174 v. C. datiert. Von gerundeten Marmorstufen ist nichts gefunden.

Dagegen liegt eine marmorne gradlinige Proedrie (erhalten zwei Langbänke mit Lehnen, dazwischen ein Hegeso-Sessel) in 14 m Abstand dem Proskenion gegenüber, aber nicht parallel sondern in einem Winkel von 86° zur Mittelachse der Orchestra. Davor bildet in 2,23 m Abstand ein im Boden liegender Marmorstreifen (br. 25 cm) den Abschluß gegen die Orchestra hin (vertiefte Euthynteriakante auf der Orchestraseite). Hinter den Bänken

[1]) Von R. Vallois 1912 ausgegraben soweit unter der schwierigen Verschüttung möglich und lohnend; veröffentlicht Bch 50, 1926, 135f. mit Plan und Einzelgrundrissen Tf. 5—10.

laufen ein mit Tonplatten gedeckter Kanal und ein mit großen Kieseln gepflasterter Gehstreifen (Br. 74 cm) entlang.

Hinter diesen folgt eine ältere marmorne Sitzstufe (H. 45, Br. 45 cm), deren Oberfläche auf 37 cm glatt ist, hinten aber, wieder mit einer vertieften Kante, an eine estrichartige Fläche aus Sand und Kieseln anschließt, die den Zwischengang zur nächsten Stufe bildete, eine ähnliche Anordnung wie im Stadion von Epidauros (Vallois 167,2). Da von weiteren Stufen keine Spuren erhalten sind, so waren sie vermutlich aus Holz, schwerlich wie Vallois zur Wahl stellt aus Rasen oder Pflasterung. Die Marmorstufe trägt auf der Vorderseite die Weihung des Agonotheten Kymbalos an Dionysos in Schriftformen der 2. Hälfte oder des letzten Drittels des 4. Jhs. Da die Front der Stufe durch die Kieselpflasterung hinter den Sesselbänken bis 10 cm Höhe verdeckt wird und die Sicht für Sitzende durch deren Lehnen versperrt war, so ist die Kymbalosbank älter als die Sesselproedrie, doch wird der zeitliche Abstand nicht allzugroß sein.

Nach der Höhenlage der Marmorbänke im Verhältnis zu Proskenion und Parodosfußboden konnten sie keinesfalls zur Zeit des Marmorkoilon unter der Erde sein (Vallois 168). Leider ließ sich die Stelle, wo die grade Zeile mit dem Orchestrakreis zusammenstößt, nicht aufdecken und Vallois verzichtet auf eine nähere Erklärung. Eine architektonisch-organische Verbindung der schrägliegenden Geraden mit der Halbrundform ist aber jedenfalls unmöglich. Ich vermute daher, auch angesichts des völligen Mangels von Resten, daß halbrunde Sitzstufen niemals in Stein ausgeführt waren. Man hatte vermutlich zunächst die alte Proedrie belassen und ihr die provisorisch gedachten Holzsitze so gut es ging angepaßt, wobei es dann wegen Erschöpfung der vom König gespendeten Mittel verblieben sein mochte. Die Baugeschichte von Delos ist mit ihrer jahrzehntelangen Arbeit an den Steinsitzen (S. 189) die beste Erläuterung dazu.

Nachträglich haben wir hier also noch ein weiteres gradliniges *θέατρον* des 4. Jhs. gewonnen, das sich zeitlich und typologisch den einfachen Sesselplätzen in Rhamnus und Ikaria (S. 210) unmittelbar anschließt. Ob der hinter der Kymbalosbank aufgeschüttete Hügel in dieser Zeit an den Seiten und hinten etwa rechteckig begrenzt war oder, der natürlichen Aufschüttungsform folgend, bereits halbrund, muß dahingestellt bleiben. Daß zur Zeit des Kymbalos schon szenische Spiele stattfanden, darf wohl aus der Weihung an Dionysos geschlossen werden. Die zugehörige Bühne wird aber schwerlich anders denn als kleiner Holzbau zu denken sein.

Akrai (S. 199f.) ist als Neubau etwa in der 1. H. des 2. Jhs. errichtet. Es fällt durch die Sonderbarkeit auf, daß die Skene auf den Orchestrahalbmesser vorgeschoben und seitlich entsprechend verkürzt ist, um für Flankenparodoi Platz zu lassen. Mykene (S. 259) liefert jetzt ein unvollständiges zweites Beispiel. Im übrigen ist Akrai das bestdatierte Beweisstück für das Vordringen des östlichen Halbsäulenproskenions nach dem Westen. Der Oberbau ist durch Kragsteine als Thyromatawand gesichert. —

Späthellenistische Bühnen mit Vollsäulenarchitektur. Wenn aus der Übersicht der Thyromatabühnen (S. 255f.) die Vorherrschaft dieses Typus im 2./1. Jh. hervorgeht, so bestand doch daneben ein sehr andersartiger zweiter Typus, der bislang nur in Magnesia und Thasos erkennbar ist, trotz seiner anscheinenden Seltenheit aber größte entwicklungsgeschichtliche Bedeutung hat. Er hängt einerseits noch unmittelbar mit den Grundideen

des 3. Jhs. zusammen, denn während die beiden Aussenjoche der Skenenwand zu Thyromata umgewandelt sind, behielt der Mittelteil die ältere fest-architektonische Dreigliederung. Indem aber an den Mittelteilen das alte Halbsäulensystem zu einer vorgekröpften Vollarchitektur fortgebildet wurde, leitet der Typus andererseits zu den frührömischen Architekturbühnen über, von denen aus wichtige Anhalte für seine Wiederherstellung zu gewinnen sind.

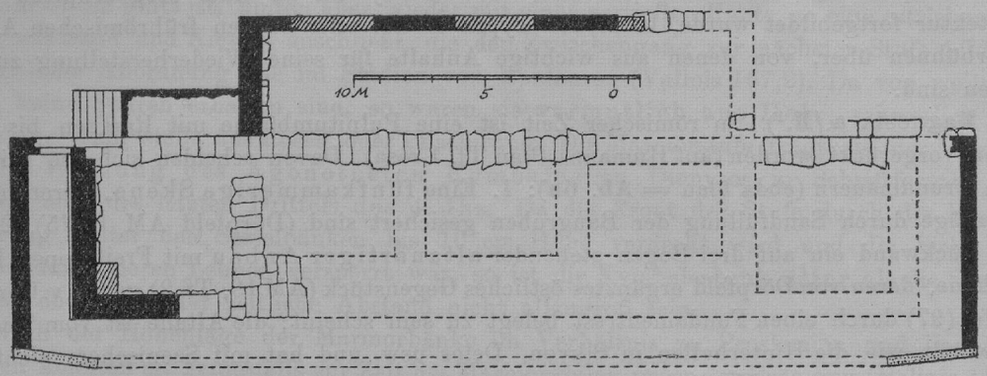
Magnesia a./M.[1]). In römischer Zeit ist eine Pulpitumbühne mit Rampen bis zum Koilon vorgerückt worden (auf Humanns Plan Tf. 1 rosa). Davon scheiden sich die griechischen Grundmauern (ebda blau = **Ab. 6a**): 1. Eine fünfkammerige Skene, deren innere Mauerzüge durch Sandfüllung der Baugruben gesichert sind (Dörpfeld AM 19,75). 2. An ihrer Rückwand ein auf drei Bogen stehender altanartiger Anbau mit Freitreppen längs der Skene, deren von Dörpfeld ergänztes östliches Gegenstück (AM 19, Tf. 2) gegen v. Gerkans Zweifel (97) durch einen Fundamentrest belegt zu sein scheint; die Altane ist vom Theater abgewandt wie die Hinterhallen in Sikyon, Delos usw. und hat mit Szenischem nichts zu tun, da die hölzernen Verbindungstreppen der Stockwerke wie immer innerhalb liegen mußten. 3. An den Skenenflanken Korridore von 2,20 m Breite, die hinten durch Türen zugänglich waren, vorne durch schräge, den Koilonstirnen parallele Wände aus Marmor abgeschlossen sind. Diese enden nach der Mitte zu mit Pfeilern (gesichert nach Dörpfeld 81) und faßten als schräge Flügel wie in Eretria II das Proskenion zwischen sich, das im Grundriß eine Tiefe von nur zwei Metern hat (Dörpfeld AM Tf. 2; Puchstein Ab. 13; die Vorkröpfungen bis 4 m Tiefe bei Fiechter Ab. 25, Frickenhaus Ab. 5 sind unbelegt, auch von v. Gerkan 97 abgelehnt; vgl. aber S. 263). Die Decken der Korridore bildeten als Seitenversuren (*ἄνω πάροδοι*) die Zugänge zur Logeiondecke für Auftritte „aus der Fremde“ oder „vom Markt her“ und waren, um die aus der Gebäudeflanke Heraustretenden zunächst zu verdecken, mit mindestens mannshohen Mauern eingefaßt, die vorne auf den schrägen Flügelmauern bis zum Proskenion weitergingen (**Ab. 6a**). Stumpfwinklige Eckbalkenstücke, die nach vorn wie hinten Abschlußgesims haben (Dörpfeld 82; Fiechter Ab. 26) hat v. Gerkan überzeugend als oberen Abschluß auf ihren Platz an den Ecken dieser Freimauern verwiesen.

Dörpfeld hat den Baukomplex in drei Perioden aufgeteilt. 1. Die Fünfkammer-Skene ohne Korridore und Altane, der er ein gradliniges Proskenion nach dem Muster des sullanischen in Athen gab und sie ins 4. Jh. setzte. 2. Anbau der Seitenkorridore und der Altane. 3. Umwandlung der Flügelmauern des Logeions aus Poros in Marmor und Herstellung eines Marmorproskenions hellenistischer Art. Die dritte Periode bringt er glaubhaft in Zusammenhang mit der Herstellung des erhaltenen Marmorkoilon, das durch die Ehreninschriften für Apollophanes auf zwei Statuenbasen im Theater in den Anfang des 2. Jhs. v. C. datiert ist[2]). — Von diesen Perioden hat v. Gerkan die zweite und dritte zu-

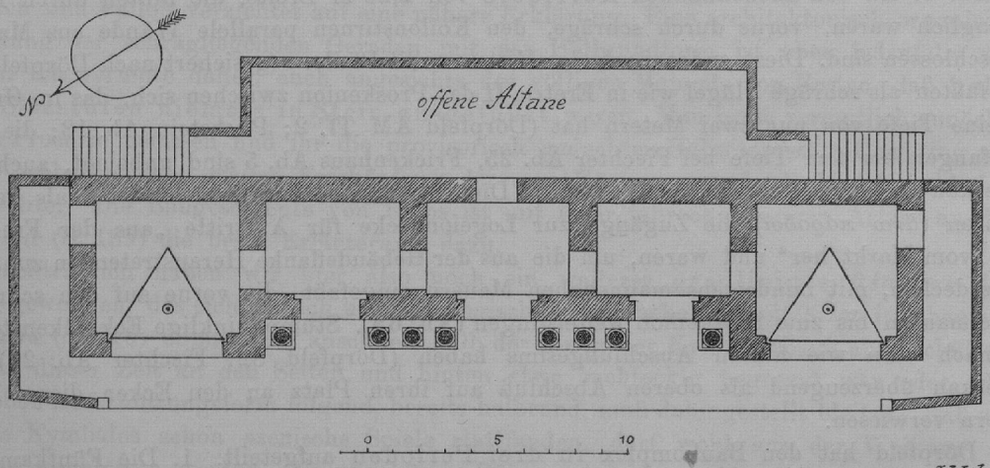
[1]) 1890/91 von Hiller von Gärtringen mit Beistand Humanns und Dörpfelds ausgegraben, AM 19, 1894, 1f. Tf. 1—4. Grundlage der Beurteilung sind Humanns z. T. steingerechter Plan Tf. 1 und Dörpfelds Baubeschreibung dazu S. 65f., nicht die spätere Behandlung D—R 153f. Puchstein 59f. Ab. 13 = **Ab. 6a**; 14. Fiechter 60; 72f., Ab. 25; 58. Frickenhaus 37, Ab. 5. v. Gerkan 96. — Den Druckstock **Ab. 6a** stellte die Weidmannsche Buchhandlung dankenswert zur Verfügung.

[2]) Es handelt sich wieder wie in Delos (S. 189) und Piräus (S. 204) um die *κατασκευή*, das letzte Fertigmachen des Theaters, zu der Apollophanes und später sein Sohn die Gelder zinslos vorgestreckt

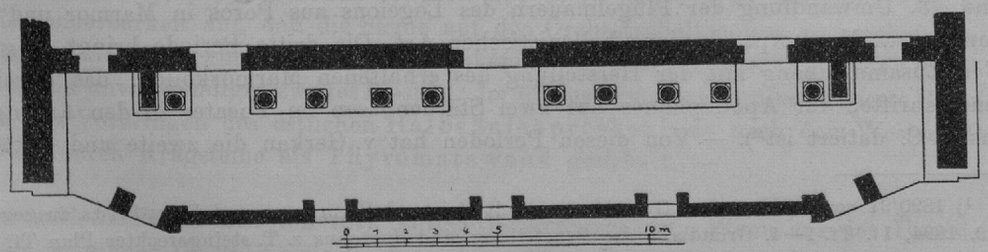
sammengezogen. Aber schon Puchstein (64) hatte klar erkannt, daß „das Ganze eine einheitliche Schöpfung aus einem Gusse darstellt". Bauliche Anzeichen für ver-



Ab. 6a. Magnesia a./M., Grundriß, nach Puchstein.



Ab. 6b. Magnesia a./M., Herstellung des Hauptgeschosses.



Ab. 7. Termessos, Grundriß, nach Fiechter.

hatten. Dafür wurden dem Apollophanes zwei Statuen, auf deren Postamenten die langatmigen Volksbeschlüsse stehen, am Fuße der Koilonstirnmauern errichtet (Hiller AM 1894, 5f. mit Ab.). Die Zeitbestimmung ist nur aus dem Schriftcharakter gewonnen. Vgl. Kern Inschriften von Magnesia Nr. 92. —

schiedenzeitliche Entstehung sind nicht vorhanden[1]). Auch daß der erhaltene Rest der Proskenionfassade aus Marmor, die Skene aus Poros besteht, ist kein solches, da z. B. in Delos schon nach dem ersten Plan Sitzhaus und Skenenfront aus parischem Marmor, das Skenenhaus aus einheimischem Stein gemacht wurden (S. 187). v. Gerkan hält an der Entstehung der Skene im 4. Jh. nur deshalb fest, weil die Errichtung eines Theaters bald nach der Neugründung der Stadt um 400 wahrscheinlich sei. Nun sind in der Tat nach Dörpfeld (66) Reste einer älteren Koilonringmauer vorhanden, „zwei Stücke aus porösem Kalkstein an den beiden oberen Enden", d. h. offenbar da wo die Ringmauern hinten in den ansteigenden Berg übergehen. Hätte nun das marmorne Sitzhaus nur den Umfang des alten gehabt, so wäre es das gegebene gewesen, die älteren Mauern weiter unten wenigstens als Futtermauern zu benutzen. Statt dessen finden wir alle Marmormauern mit einem sehr massiven System kleiner Kalksteine vollständig neu hintermauert (Dörpfeld Ab. 67). Das neue Sitzhaus hatte also einen größeren Umfang als das alte und damit entfällt überhaupt die Möglichkeit, daß Teile der Skene aus früherer Zeit stammen.

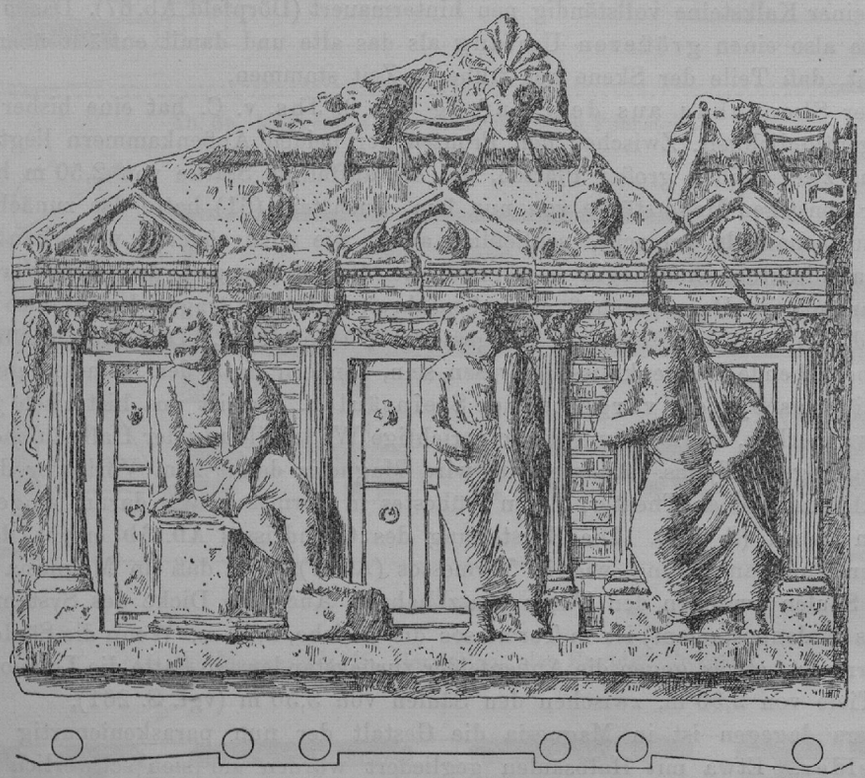
Dieser Skenenbau aus dem Anfang des 2. Jhs. v. C. hat eine bisher nicht erklärte Eigentümlichkeit. Zwischen den Fronten der beiden Außenkammern liegt ein Fundament aus zwei Reihen großer Platten, das die auffällige Stärke von 2,50 m hat gegenüber einer sonstigen Mauerstärke von nur 1 m. Puchstein (61) hatte das zunächst nebensächlich zu behandeln versucht, schließlich aber, wie auch zögernd v. Gerkan (96), den nach der architektonischen Logik unvermeidlichen Schluß gezogen, daß diese Verbreiterung des Fundaments im Hauptgeschoß eine ebensobreite Last zu tragen hatte, also nicht nur eine Wand, sondern dazu eine vor sie gestellte „Dekoration". Das kann natürlich nicht eine vorübergehende Bühnenkulisse gewesen sein, sondern nach den Abmessungen nur ein freiplastisches System vorgestellter Steinsäulen. Das ist uns historisch jetzt nicht mehr verwunderlich, vielmehr nur die folgerichtige Weiterbildung der Halbsäulenordnungen des Lykurg-Segesta-Typus. Andererseits wird Magnesia damit zum Vorläufer der frührömischen kleinasiatischen Theater, deren frühestes in Termessos wir darum eingehender zu besprechen haben (S. 267). Die Herstellung des Grundrisses **Ab. 6b** ergibt das gleiche System der Säulenanordnung wie in Termessos (**Ab. 7**), nur daß in Magnesia blos drei statt vier Säulen zwischen den Türen Platz haben. Auch die Dicke des Systems (Mauerstärke plus Säulenpostament) ist in Termessos die gleiche, 2,50 m. Wenn die Säulen, wie in **Ab. 6b** vermutet, etwas gegen die Außenfelder zurückstanden, so hatte die Logeiondecke die normale Tiefe von 2,50 m, zwischen den Säulen von 3,50 m (vgl. S. 261).

Anders dagegen ist in Magnesia die Gestalt der nun paraskenienartig wirkenden Aussenfelder. Etwa mit Halbsäulen gegliedert würden sie sich schwerlich gegen die Vollarchitektur der Mitte halten können. Dagegen liegt es an diesem Kreuzungspunkt älterer

[1]) Dörpfeld (77) sagt nur sehr allgemein, daß „die anderen Bauteile . . . erst später an diesen Kern der Anlage gefügt seien". Nach Humanns Plan ist aber sowohl an der N-O-Wand der Altane, wie an der Ecke des S-W-Korridors (**Ab. 6a**) ganz die gleiche Fundamentierung mit vortretenden großen Platten wie an den Skenenmauern. Die geringere Stärke der Korridormauern ergibt sich aus ihrer Bestimmung als Träger einer offenen Terrasse. Daß die Mauern der Altane nicht in die Skenenwand einbinden, worauf bei Humann-Kothe Magnesia 23 aufmerksam gemacht wird — der unvollständige Plan ebendort Ab. 7 bringt nichts neues — ist auch bei gleichzeitiger Entstehung möglich. Überdies liegen die Seitenmauern der Altane in der Achse der inneren Quermauern. Eine jüngere Anfügung der Altane wäre übrigens für die szenischen Fragen gleichgültig.

und jüngerer Ideen nahe, sie als Thyromata geöffnet zu denken. Es ergibt sich also etwas ähnliches wie bei der letzten Phase von Pleuron (S. 244 **Ab. 5c**). Die Vereinigung von Außenthyromata mit einer inneren architektonischen Dreigliederung in Regia- und Hospitaliafelder wird ihre Bestätigung durch die Überlieferung bei Vitruv V 6, 8 finden (S. 285). Zu dieser Vollsäulenskene gehört typologisch ein Vollsäulenproskenion, wie ebenfalls später zu zeigen.

Teos. Im Bch 49, 1925, 287 berichten Béquignon und Laumonier von einem durch Inschriften ins 2. Jh. v. C. datierbaren Theater, dessen Skene tief verschüttet und vermutlich gut erhalten sei; jonische Architekturteile seien hie und da sichtbar. Bei der örtlichen Nähe zu Magnesia a/M ist die Hoffnung nicht zu kühn, daß hier eine Bühne des gleichen Typus herauskommt! Möchte diese für die Theaterforschung hochbedeutsame Grabung bald möglich werden. — Ebendort befinden sich Reste der Sitze eines kleineren Theaters a. O. 288 Fg. 4.



Ab. 8. Campanarelief mit Komödie. Mittelteil des Magnesiatypus. Nach Puchstein.

Von dem Mittelteil der Skenenwand des Magnesiatypus erhalten wir bis zu einem gewissen Grade eine Anschauung durch das **Campanarelief mit Komödienszene**, das in Puchsteins (27, Ab. 4) Zusammensetzung aus mehreren Bruchstücken in **Ab. 8** wiederholt wird[1]). Die drei Türen, die Regia etwas höher und breiter, sind von vollplastisch

[1]) Vgl. von Rhoden Archit. Röm. Tonreliefs (= Antike Terrak. IV 1) S. 143 Ab. 266 (nach Puchstein), 267 (Exempl. Rom Mus. Kirch.). Für eine Photographie des Stückes in Hannover bin ich der Direktion des Kestner-Museums zu Dank verbunden.

vor der Wand stehenden Säulen eingefaßt, mit Vorkröpfung des Gebälkes über den mittleren Säulenpaaren. Als Grundriß ergibt sich also eine vereinfachte Form des Systems von Magnesia Ab. **6b**. Jedoch ist das Gebälk auf den Außensäulen nicht verkröpft, lief also über den Hospitaliatüren schräg, wie Puchstein in dem Schnitt durch das Epistyl unter der **Ab. 8** andeutet. Entsprechend müssen die ganzen Hospitaliafronten samt den Giebeln schräg gestanden haben, eine optische Feinheit, durch welche die Regia noch stärker betont wurde. Die äußersten Enden des Gebälkes streben sodann in einem stumpfen Winkel, der im Reliefstil offensichtlich übertrieben ist, gegen die Rückwand zurück. Da sie aber nicht in der Luft schweben konnten, so ist klar, daß die Bühnenfront sich nach beiden Seiten noch fortsetzte, und zwar als neutrale Wand, wie die glatten Flächen außerhalb der Außensäulen zeigen im Gegensatz zu dem Quaderwerk zwischen den anderen. Es können also nicht weitere Architekturmotive angeschlossen haben, sondern nur Thyromatawandstücke wie in Magnesia. Da der Reliefbildner trotz der für seine Technik unbequemen Schräglage sich bei den Gebälken an die Wirklichkeit hielt, so dürfen wir auch Einzelheiten wie die Giebelaufsätze und Schmuckgefäße für den Magnesiatypus übernehmen[1]). Szenisch lehrt uns das Campanarelief, daß auf der Magnesiabühne vor einem architektonisch fest gewordenen und neutral ausgeschmückten Drei-Häuser-Hintergrund ohne Kulissen gespielt werden konnte, wozu die erläuternden Landschaftsbilder der Thyromata kommen, was unten zu Vitruv V 6, 8 und Pollux IV zu erörtern ist. — Auf der römischen Bühne wucherten diese Hintergrundsmotive alsbald ins Schwülstige, wie der äußerst lehrreiche Vergleich mit dem wenig jüngeren Tonrelief augusteischer Zeit des Numitorius Hilarus im Thermenmuseum zeigt (Bieber Tf. 56). Die allgemeine Gliederung ist dieselbe, die Hospitaliafronten stehen auch hier schräg, was an den über Eck gesehenen Ecksäulenbasen besonders deutlich wird. Aber die ganze Architektur ist wild geworden — Giebel auf den Doppelsäulen! — und macht die noch gut griechische Sachlichkeit und Harmonie der Bühne des Campanareliefs erst recht fühlbar (lehrreiche Nebeneinanderdarstellung bei Fiechter Ab. 96/7).

Thasos[2]). Erhalten sind Stylobat und Architekturteile eines dorischen Vollsäulenproskenions aus Marmor (Stylobatlänge 18 m; 11 von 14 Standspuren vorhanden, Achsweite 1,37 m). Von den 20 Kanneluren der Schäfte sind 14 vordere ausgearbeitet, die nach hinten gewendeten nur fassettiert. Auf den Stylobatplatten Rillen für Pinakes (vgl. aber u. bei Vollsäulenproskenien). An dem monotriglyphischen Gebälk (Picard Ab. 9) sind der sehr niedrige Architrav und das Triglyphon aus einem Block. Vor die 1,20 m dicke Hyposkenionwand mit drei Türen (so Picard 109; bei Replat nur die östliche gezeichnet) stehen sieben (ehemals acht) 70 cm starke quadratische Pfeiler, einer noch bis 1,97 m Höhe, in gleichen Abständen mit 1,60 m lichtem Zwischenraum (am letzten Ostjoch nur 1,30 m; diese Maße aus Replats Plan abgegriffen). Picard zieht den richtigen Schluß, daß die Pfeiler im Hauptgeschoß ein vor die Skenenwand gestelltes Stützensystem trugen. Nur sind nicht „atlantes, pilastres ou colonnes engagées", sondern nach dem Muster von Ter-

[1]) Das in Pergamon erhaltene Giebelstück könnte also zu einer Hausfront gehören (S. 257).

[2]) Über die Ausgrabung durch Dreyfuß und Renaudin. von 1920 berichtet sehr klar Ch. Picard Bch 45, 1021, 108f. Ab. 9 (photogr. Gesamtansicht). Fortsetzung der Grabung 1921/22 durch Daux und Laumonier Bch 47, 1923, 336f.; Tf. 7/8 sehr schematischer Plan von Replat. — Über die Reste einer älteren Skene o. S. 237.

messos vollrunde Säulen anzunehmen, die hier auf Einzelpostamenten standen. Da die Skenenwand im Obergeschoß kaum mehr als 80 cm Dicke gehabt haben kann (in dem größeren Termessos 90 cm), so standen die Säulensockel auch hier frei vor der Wand. Das Gebälk war dann wie in Termessos über den Türen zurückgekröpft, von denen die beiden äußeren in den engeren Endjochen zu vermuten sind.

Die besondere Wichtigkeit der thasischen Bühne besteht in der hier unmittelbar belegten Vereinigung eines rein griechischen Vollsäulenproskenions mit der vollplastischen Skenenarchitektur des frührömischen Typus. Sie bestätigt das gleiche für Magnesia, wo aber nur der Mittelteil der Skenenwand die Vollsäulen hat. Bei dem Mangel unmittelbarer Anhalte mag daher Thasos theoretisch-schematisch zwischen Magnesia und Termessos etwa um 100 v. C. eingereiht werden[1]).

Das Sitzhaus, das für älter gehalten wird als die Skene, weist infolge des steilen Geländes viele Unregelmäßigkeiten auf (Bch 1923, 338). In der Orchestra fand man Reste eines Gangkanals ähnlich wie in Eretria usw. (Bch 1923, 341). Eine späte Zutat ist die hier sehr hohe Marmorschranke um die Orchestra (bis 1,71 m H. erh.), die in 20 cm hohen griechischen Buchstaben eine noch nicht zusammengefundene Inschrift vom Ende des 2. oder Anfang des 3. Jhs. nach C. trägt (Picard 111; 164). An der Rückseite der Schrankenplatten finden sich Krampen für die Holzstangen eines Velums und in den Fußplatten deren Standlöcher (Bch 1923, 339).[2]).

Piräus (gegen 150 v. C.; S. 203f.) und **Athen IV** (nach 86 v. C.; S. 45—47), mit denen wir in die Ausgangslandschaft der dramatischen Bühnentypen zurückkehren, haben die jüngste Logeionform, das Vollsäulenproskenion, wie Thasos. Es entsteht die Frage, ob nach dessen Muster auch ihre Skenenwände mit vorgesetzten Vollsäulen zu ergänzen wären, da die Auflockerung der Skenenwand künstlerisch wie geschichtlich jedenfalls in innerem Zusammenhang mit dem neuen Hallencharakter des Proskenions steht (vgl. u.). In Athen IV würde die Dicke des vorhandenen alten Skenenfrontfundaments das Vorlegen von Säulen gestatten, im Piräus ist dagegen die Fundamentstärke (0,75 m) dieser Annahme nicht günstig. Es muß daher die Möglichkeit offen bleiben, daß das Vollsäulenproskenion auch noch mit Thyromatawänden vereinigt vorkam. — Für Athen IV erhebt sich die Sonderfrage, ob das Skenengebäude von der Lykurgzeit bis zur Neuaufrichtung nach der sullanischen Katastrophe etwa eine Veränderung im Sinne der Thyromatabühne erfahren

[1]) Allerdings haben die Fundamente des im übrigen gutgefugten Stylobates und der Skenenwand „späten Charakter" (Picard 108: d'aspect tardif; Bruchsteine mit Kalk-Sand-Mörtel) und in der Skenenwand sind zerbrochene Ziegel verwendet (Bch 1923, 340). Nach der Meinung der Ausgräber ist aber der Bau, nach einem Einsturz infolge des steilen Geländes, mit dem alten Material wiederaufgerichtet, also wie in Epidauros (o. S. 169), sodaß er typologisch jedenfalls als späthellenistisch anzusehen ist. Die Wichtigkeit dieses Übergangstypus läßt weitere Grabungen — wenn auch die letzten Ausgräber ihnen skeptisch gegenüberstehen (Bch 1923, 341) — doch dringend erhoffen, wie auch Nachforschungen nach den Trümmern der Skene, die ein unheilvoller früherer Ausgräber Miller, da er sie für byzantinisch hielt (!), den Abhang hinunterrollen ließ (Picard 110,1). Jedenfalls wäre eine maß- und steingerechte Veröffentlichung aller Mauern und Einzelstücke sehr wichtig.

[2]) **Korinth,** wo für die griechische Form nichts mehr zu hoffen scheint, liefert wenigstens das monumentalste Beispiel einer solchen Conistraschranke, die hier ungefähr 3 m hoch massiv aufgeführt war und mit ihrem großen gemalten Fries von Tier- und Gladiatorenkämpfen ihre Bestimmung verkündet, anscheinend aus dem Anfang des 1. Jhs. nach Chr. (Shear AJA 29, 1925, 383f.; 30, 1926, 451f. JdJ 41, 1926 Anz. 407 Wrede).

hatte. Eine Antwort ist vorerst nicht möglich, doch braucht man den Athenern nicht von vorn herein, wie verschiedentlich geschehen, ein Zurückbleiben hinter der allgemeinen Entwicklung zuzutrauen. Wenigstens haben wir in dieser dunklen Epoche jene kurzlebige Wasserbeckenanlage vor dem Proskenion zu vermuten gehabt (S. 23), die freilich auch noch nachsullanisch sein könnte, womit dann die Perioden 9 und 10 (S. 80) zusammenfielen.

Frührömische Theater. Indem durch die Vollsäulenarchitektur an den Skenenwänden von Magnesia und Thasos wiederum eine hellenistische Wurzel römischer Kunstideen offenbar geworden ist, müssen wir unsere historische Reihe mit demjenigen frührömischen Theater beschließen, an welchem der Übergang aus dem Griechischen ins Römische vollkommen deutlich wird. Nicht als ein „Kompromißbau" ist mit Fiechter (92) das Theater von Termessos aufzufassen, sondern es ist zeitlich wie typologisch ein lebendiges Zwischenglied der Entwicklung. An den ihm nächstverwandten kleinasiatischen Theatern von Sagallasos, Myra, Selge, in anderer Weise in Patara sehen wir dann schrittweise die römischen Begriffe von Theaterarchitektur sich durchsetzen, die in dem späteren Aspendos in ihrer endgültigen Form vor uns stehen.

Termessos[1]. Der Sitzhausgrundriß folgt bei dieser frührömisch-kleinasiatischen Gruppe in der Schrägstellung der Koilonstirnen der Art aller mutterländischen und östlichen griechischen Theater, an denen sich vom Dionysostheater her über Epidauros und Ephesos — auch Aizanoi kann hier eingereiht werden — bis Termessos (als sicher aus augusteischer Zeit) und Sagalassos eine Zunahme der Winkelschräge beobachten läßt. Die Ausnahme von Pergamon mit seinen graden Koilonstirnen erklärt sich aus dem steilen Gelände. Im Westen dagegen herrscht von Anbeginn Gradführung der Sitzhausfront, wie von Syrakus und Segesta an bis zu den stadtrömischen Theatern (Marcellus; Pompejus. Fiechter Ab. 70) zu verfolgen ist, mit Ausnahme vielleicht von Pompeji I (Fiechter Ab. 66). Die grade Koilonfront ist also wohl erst im 2. Jh. n. C. nach dem Osten gewandert (Aspendos bestdatiertes Beispiel, Fiechter 95 Ab. 91/2).

Als weiteres griechisches Merkmal bewahrt Termessos mit Aizanoi, Segalassos, Myra die offenen Parodoi — in Termessos wird die rechte später mit einem Tribunal wie im

---

[1]) **Termessos.** Aufnahme, Wiederherstellung und Beschreibung von Niemann, Besprechung von Petersen bei Lanckoronski Städte Pamphyliens und Pisidiens II 42f., 92f., Ab. 50—55, Tf. 10—13. Dazu Dörpfeld AM 22, 1897, 442f., Tf. 10. Puchstein 52f. Fiechter 60; 92f., Ab. 59; 89 (Grundriß nach Niemann ergänzt). v. Gerkan 117. Bieber 183, Ab. 75, Tf. 40, 2. — Durch die Ehreninschrift für Augustus am linken Eckpfeiler der Skene ist die Herstellung der Anlage datiert (Lanck. 203 Nr. 60), doch weisen die Einzelformen der Säulen und Gebälke auf eine Wiederherstellung dieser Teile in antoninischer Zeit, die aber an den Grundzügen nichts geändert hat (Fiechter 93).

Sagalassos. Lanckoronski a. O. II 152f., Tf. 26—31 (Niemann). Fiechter 93, Ab. 64; 90. Puchstein 18; 32; 39. Bieber Ab. 76.

Selge. Lanckoronski II 182f. (Niemann).

Myra. Texier Description de l'Asie Mineure III Tf. 215—221. Fiechter 94 u. Nachtr. v. Gerkan 117.

Iasos. Texier III Tf. 142—144. Fiechter 95. Das Koilon z. T. noch hellenistisch oder älter nach Judeich AM 15, 1890, 143. Die Skene stark zerstört.

Patara. Texier III Tf. 180—184. Fiechter 94, Ab. 61..

Aizanoi. Texier I Tf. 41—47. Fiechter 91 (wo weitere Lit.), Ab. 88a. Nach Fiechter die Anlage hellenistisch, der Umbau hadrianisch. Das Pulpitum aus Holz (Strack Theatergeb. 5. Puchstein 17).

Aspendos. Bieber 68f., Ab. 73; 74, Tf. 36—40; S. 183 die Literat. Das Pulpitum aus Holz.

Kleinen Theater von Pompeji (S. 205) überbaut. Dagegen sind in Patara und Selge die Flankenmauern des Skenengebäudes bezeichnenderweise rein kulissenartig bis zur Koilonstirn weitergeführt und mit Toren durchbrochen. Das ist eine unmittelbare, aber ganz äußerliche Fortentwicklung der griechischen Parodostore, die seit dem 3. Jh. v. C. auftreten (Segesta, Delos) und dort offensichtlich aus dem praktischen Bedürfnis der Verschließbarkeit entstanden sind. Hier dagegen hat das römische Streben nach Zusammenfassung der beiden Baukörper zu einer architektonischen Einheit, wofür Vitruv 5, 6, 4 akustische Gründe geltend macht, eine Art äußerlicher Zwischenlösung hervorgebracht.

In der Gestaltung der Skenenwand ist Patara aus der Reihe herauszunehmen, da, wenn Texiers Aufnahmen nicht wichtiges übersehen haben, seine Bühnenwand ohne Säulenstellungen nur durch die fünf Türen gegliedert ist. Die Mitteltür allein ist überhöht, die beiden äußersten sind ganz in die Ecken gerückt. Zwischen ihnen sind bogenüberwölbte Flachnischen. Das entspricht im Grundgedanken den beiden Theatern von Pompeji (Gr. Th. II; S. 166. Kl. Th. I; S. 205), nur daß im Großen Theater II die dekorative Bemalung an Stelle der Wandnischen tritt. In Patara, dem sich Anemurion anreiht (S. 205; Lit. RE I 2182), haben wir also die unmittelbare Übertragung eines westlichen Typus nach dem Osten vermutlich schon im 1. Jh. n. C. (Fiechter 94).

Die Skenenwand von Termessos dagegen (Fiechter Ab. 89 = **Ab. 7**) ist die Fortbildung des Typus Magnesia-Thasos. Jederseits der Regiatür stehen vier Säulen, sodaß die Hospitalia weit auswärts gerückt sind. Außerhalb der Hospitalia folgen eine Säule und ein vortretendes Wandstück, das vorn mit einem Pfeilerschmuck endigt, sodaß zwischen dem Pfeilerstück und der großen Flankenwand des Skenengebäudes eine kurze Gasse entsteht. In diese münden die kleinen, auch in der Umrahmung ganz einfach behandelten Seitentüren. Dieser Raum ist nichts anderes als die geschrumpfte, in die Skenenfront einbezogene Flankenversur, die wir bei dem Magnesiatypus noch als offene Seitengasse fanden. Somit hat sich in Termessos die spieltechnische Forderung der Auftritte „aus der Fremde" usw. noch in dieser schüchternen architektonischen Abtrennung der Außenjoche von dem geschlossenen Mittelsystem wirksam erhalten, eine letzte kleine Rücksicht auf das Dichterische.

Denn in Sagalassos (Fiechter Ab. 90), Myra und den übrigen Theatern dieser Gruppe hat die Regularisationswut des Architekten die Oberhand gewonnen und eine einheitliche Schauwand hergestellt, in Sagalassos mit je einem Säulenpaar neben den Türachsen, in Myra mit einem Vierersystem, das nur neben den Außentüren auf zwei Säulen verkürzt ist. In Aspendos endlich (Fiechter Ab. 92) kennen wir aus dem 2. Jh. n. C. die reichste Ausgestaltung dieses gradwandigen, das Nischenwesen des Westens[1]) verschmähenden östlich-römischen Skenentyps, der sich also auf grader Linie aus der hellenistischen Bühne entwickelt hat. Hinzugenommen ist in Aspendos der westliche Gedanke der völligen Zusammenschließung von Bühnenwand und Sitzhaus zu einem Halbtrichter, in dessen Ecken die in der Termessosgruppe noch fehlenden Treppentürme die Verklammerung bilden.

Ganz römisch ist Termessos mit seinem Schalldeckel über dem gesamten Bühnenraum, auch dies ein westlicher, von Vitruv (V 6,4) akustisch begründeter Zug. Die

[1]) Dessen Anfänge haben wir in Taormina (S. 208) und dem Marmormodell im Thermenmuseum gesehen. Wie im Verlauf des 1. Jhs. nach C. auch diese Motive nach dem Osten kommen und sich mit dem östlichen Typus mischen, ist hier nicht weiter zu verfolgen. Vgl. aber die lehrreiche Zusammenstellung von Grundrissen bei Hörmann Röm. Bühnenfront zu Ephesos JdJ 38/39, 1923/4, Beil. VIII z. S. 275.

Überdachung steht hier durch das Vortreten und die Stärke der großen Flankenmauern außer Zweifel, wie auch ein zweites Geschoß trotz Verschwindens aller Gebälkteile nicht gefehlt haben kann.

Mit seinem Logeion endlich nimmt Termessos wieder eine Zwischenstellung zwischen Griechischem und Römischem ein. Die Höhe von 2,36 m (Lanck. II Tf. 11) ist für ein westliches Pulpitum erheblich zu groß (Vitruv 5, 6, 2: ne plus pedum quinque), bleibt aber unter dem vitruvischen Mindestmaß des griechischen Logeions (V 7,2: non minus debet esse pedum X, non plus duodecim) und erreicht auch nicht ganz die uns bekannten kleinsten Proskenien (Pleuron h. 2,51 m; Oropos 2,68; Priene 2,72). In Patara ist die Logeionhöhe 2,50 m, in Sagalassos 2,77, in Myra ist sie unbekannt aber ähnlich anzunehmen, da hier die unterste Sitzreihe 2,40 m über dem Orchestraboden liegt. Daraus wird deutlich, daß wir diese Podiumfronten in erster Linie als Conistrarückwände zu verstehen haben und ihre Höhen aus spezifisch römischen Bedürfnissen entstanden sind (Gladiatorenspiele, Tierhetzen u. dgl.), über die im einzelnen noch nicht rechte Klarheit herrscht. Nur kann man die niedrigen Durchlässe in den Fronten von Termessos — fünf Türchen von 98 cm Höhe — und in Sagalassos — neben der 2,19 m hohen Mitteltür jederseits 87 cm hohe Bogenöffnungen — kaum anders als für Tiere bestimmt verstehen. In Korinth (S. 266, 2) reden ja die Bilder eindeutig von den Vorgängen, dem sich Thasos mit seiner hohen Marmorschranke anreiht (S. 266). Im Gegensatz dazu fanden wir im Westen (Tyndaris S. 133; Taormina S. 207) die Herrichtung der Conistra für mehr oder minder gefährliche Schiffskämpfe, denen sich mit einer bescheidenen derartigen Vorrichtung das spätere Athen anschließt (S. 16). Für venationes und Gladiatorenspiele hat sich dagegen der Westen schon früh die eigene Form des Amphitheaters geschaffen, die nur vereinzelt nach Griechenland (Korinth) und in den Osten vorgedrungen ist (Friedländer Sittengesch. II[4] 405; 407; 589f.; 597f.).

Die Front des Logeions von Termessos ist „in Nachahmung von Tischlerarbeit" (Niemann bei Lanck. 96) als Rahmenwerk mit aufgehängten Schmuckschilden gebildet und hat uns bereits bei Segesta und weiterhin für die Veranschaulichung des dort zu erschließenden Holzrahmenlogeions gedient (S. 128). In Aspendos bestand das Podium überhaupt aus Holz und ist von Niemann (Lanck. I 106 Tf. 27) in entsprechenden Formen hergestellt worden (vgl. auch Puchstein 39). Ein historischer Zusammenhang mit den griechischen Holzrahmenlogeien ist natürlich nicht anzunehmen, denn diese Formen ergeben sich immer wieder aus den technischen Notwendigkeiten. In Sagalassos ist die Logeionfront ganz glatt. Im weitesten Gegensatz dazu wurde sie in Milet mit buntfarbigen Halbsäulenpfeilern nach der Art der griechischen Proskenien dekoriert (Höhe 2,03 m. JdJ 21, 1906, Anz. 35, Ab. 15. Vgl. o. S. 129). So gab es offenbar keine allgemeingültige Logeionform in dieser frührömisch-östlichen Theatergruppe. —

Haben sich uns somit die Wandlungen der architektonischen Bühnenformen in großen Umrissen zu erkennen gegeben, so erhebt sich die Frage nach den geistigen und künstlerischen Triebkräften, deren Diener und Ausdruck sie sind. Die Beantwortung hängt wesentlich davon ab, wie weit das nackte architektonische Gerüst durch greifbare Vorstellungen über die dekorativen Bühnenbilder belebt werden kann. In der Tat besitzen wir dafür zwei sich z. T. glücklich ergänzende Arten von Zeugnissen: die kurzen aber syste-

matischen Nachrichten bei Vitruv und Pollux und eine Anzahl von Bildern mit Theaterszenen oder -szenerien. Ihre Verbindung mit den architektonischen Quellen ergibt ein nicht ganz unbefriedigendes Bild von der späthellenistischen Theaterkunst.

Die Theatertypen des Vitruv. Der Abschnitt über die Theater V 3—8 ist nicht einheitlich disponiert, sodaß man ihn zunächst in seine recht ungleichartigen Bestandteile zerlegen muß. Nachdem Vitruv im Eingangskapitel 3 § 1—5 die nach Gesundheitsrücksichten zu wählende Lage der Theater und den Aufbau des Sitzhauses sachlich und kurz geschildert hat, wobei auch der akustischen Forderung des gradlinigen Ansteigens der Sitzstufen bereits praktisch ausreichend gedacht ist, geht er in cp. 3 § 6—8 auf das Wesen des Schalles genauer ein und läßt sich durch seine offenbare Vorliebe für akustische Theorien verleiten, in cp. 4 einen vollständigen Auszug aus der musikalischen Harmonielehre des Aristoxenos einzufügen, wobei er sich auf sein Verständnis der schwierigen griechischen Quelle etwas zu gute tut. Als praktische Anwendung der Theorien schildert er dann in cp. 5 die ehernen, auf verschiedene Tonarten abgestimmten Schallgefäße, die in die oberen Sitzreihen einzubauen seien, muß aber schließlich gestehen (§ 7/8), daß es in Rom derartiges nicht gebe — denn dort wären die Jahr für Jahr gebauten öffentlichen Theater aus Holz und hätten deshalb an sich genug Resonanz —, wohl aber fänden sich die Schallgefäße bei Theatern in anderen italischen Gegenden und „in den meisten Städten der Griechen". Auch habe Mummius nach der Zerstörung Korinths solche mit nach Rom gebracht und in den Tempel der Luna geweiht. Ob das wirklich Schallgefäße waren dürfte zweifelhaft erscheinen und die übrigen Beteuerungen klingen recht unsicher. Jedenfalls ist derartiges bisher in keinem Theater gefunden worden, auch nicht der tönerne Ersatz, den Vitruv § 8 erwähnt. Somit dürfte es sich um eine theoretische Erfindung des Aristoxenos handeln, die nicht lebensfähig geworden und keinesfalls allgemein verbreitet war, aber den Vitruv als eine schöne Theorie interessierte. Am Schluß der Theaterbehandlung und außer jedem Zusammenhang (cp. 8) bringt er nochmals eine akustische Erörterung und zwar über die doch schon in cp. 3 ausgiebig besprochene richtige Platzwahl, hier nach den Anforderungen der Schallwirkung. Aber es sind ganz allgemeine Feststellungen über Schallgesetze, die mit dem Theaterbau unmittelbar gar nichts zu tun haben, sondern, wie die Fachausdrücke zeigen, wieder aus Freude an Theorie aus einer griechischen allgemeinen Akustiklehre genommen sind. — Endlich weist auf die Benutzung architektur-fachlicher griechischer Quellen die wichtige Bemerkung am Schlusse, daß die beigegebenen, für uns verlorenen Theatergrundrisse, soweit sie nach dem Quadratsystem konstruiert seien, der griechischen Berechnungsart entsprächen, die nach dem Dreiecksystem der römischen.

Für die verbleibenden beiden Kernstücke der Theaterbeschreibung in cp. 6 und 7 ist uns nunmehr der Blick geschärft. Cp. 6, 1—6 enthält eine logisch aufgebaute Konstruktionslehre des römischen Theaters. Durch Einbeschreibung von vier gleichseitigen Dreiecken in den Orchestrakreis werden festgelegt: die scaenae frons (§ 1), die Pulpitumfront, wobei ihre Höhe angegeben wird (§ 2); die cunei, an sieben der zwölf Dreieckspitzen zu legen (§ 2); die drei Türen der Skenenwand und die versurae, an den übrigen fünf Dreieckspitzen (§ 3); es folgen Angaben über die Höhe der Sitze, sowie über die Halle am oberen Rand des Sitzhauses. Weiterhin werden die Konstruktionsmaße in Bruchteilen des Orchestradurchmessers ausgedrückt; zuerst die der überwölbten Parodoi (§ 5), sodann die Länge der Skene (= zwei Orchestradurchmessern), endlich ihr Aufriß von ober-

halb des schon behandelten Pulpitums an. Die Skenenfront kann in zwei oder in drei Stockwerken über dem Bühnenboden errichtet werden. Das erste Geschoß hat ein Podium, d. i. Säulenpostament in Höhe von $^1/_{12}$ Orchestradurchmesser, Säulen zu $^1/_4$ O.-D.-Höhe, Gebälke zu $^1/_5$ der Säulenhöhe. Die gleichen Gliederungen wiederholen sich in den oberen Geschossen mit abnehmenden Höhen, indem das Säulenpostament, jetzt pluteum genannt, jeweils die halbe Höhe des im tieferen Stockwerk liegenden Pluteums erhält, die Säulen um $^1/_4$ weniger hoch werden als die des tieferen Stockwerks, das Gebälk jeweils wieder $^1/_5$ der zu ihm gehörenden Säulenhöhen beträgt. Dies ist also eine regelrechte römische Architekturwand mit Pulpitumbühne, wie sie dreigeschossig am besten in Orange rekonstruierbar ist, dort schon mit Nischenwerk (Fiechter Ab. 78b), was eine Frage für sich bildet (S. 272). Jedoch hat die römische Normalwand fünf unter sich gleiche Türen, während Vitruv nur drei nennt, dazu aber die itinera versurarum, „Eckeingänge“ [1]). Was das hier an der römischen Bühne bedeutet, wird einzig aus dem Grundriß von Termessos erkennbar. Nur dort liegen an den Enden tatsächlich Zugangswege, die durch kurze Pfeilerstücke abgegrenzt sind. Es sind die Rudimente der Flankenkorridore, die Vitruv bei dem Magnesiatypus ebenfalls versurae nennt (o. S. 261; vgl. S. 272). Bei Sagalassos und den übrigen dieser Gruppe sind die Versuren bereits von dem großen Architektursystem aufgesogen. Damit erweist sich Termessos wieder als der früheste römische Typ. Er allein war dem Vitruv bekannt.

Aber wie konnte Vitruv von ihm Kenntnis haben, wo doch bisher nur das eine Beispiel im Osten vorhanden ist? Hier laufen die Fäden überraschend zusammen. Das erste und für Vitruv vermutlich einzige Steintheater Roms [2]) war das des Pompejus. Zu diesem hatte der Bauherr die Ideen aus Mytilene mitgebracht, wo man ihn 62 v. C. bei der Rückkehr aus seinen asiatischen Kriegen durch dramatische Darstellungen seiner Taten ehrte. Plutarch Pomp. 42: *Ἡσθεὶς δὲ τῷ θεάτρῳ περιεγράψατο τὸ εἶδος αὐτοῦ καὶ τὸν τύπον, ὡς ὅμοιον ἀπεργασόμενος τὸ ἐν Ῥώμῃ, μεῖζον δὲ καὶ σεμνότερον.* Im Jahre 55 wurde es

[1]) Vitruv V 6, 3. reliqui quinque [anguli trigonorum] scaenae designabunt compositionem, et unus medius contra se valvas regias habere debet, et qui erunt dextra ac sinistra hospitaliorum designabunt compositionem, extremi duo spectabunt itinera versurarum.

Die übrigen fünf Winkel [von den zwölfen der vier gleichseitigen Dreiecke, die in den Orchestrakreis einbeschrieben sind] werden die Zusammensetzung der Schauwand bestimmen und es muß der eine in der Mitte die Königstür sich gegenüber haben, und die welche rechts und links liegen werden die Stellen der Gastwohnungen bezeichnen, die beiden äußersten aber werden gegen die Flankenwege hin schauen.

Reber interpretiert in seiner noch heute weitaus besten Vitruvübersetzung die itinera versurarum an dieser Stelle als „drehbare Kulissenprismen“, also Periakten, und zeichnet in Fg. 24 vier solche schräg auf die Pulpitum-Enden, weil er auch V 6, 8 versurae als „Dreher“ mißverstanden hatte wegen der dort unmittelbar vorhergehenden Periakten. Diese sitzen aber in „spatia“ (= Thyromata) und die versurae sind dort die Flankenwege des Magnesiatypus wie sich zeigen wird (S. 285). Dazu stimmt der sonstige Gebrauch des Wortes als Eck- oder Winkelwerk. Vitruv V 11, 2; 3: in versura porticus, in der Ecke des Peristyls. III 2, 3: versurae = Flankengebälk einer Prostylosvorhalle. Für unseren Fall besonders anschaulich VIII 6, 9: in geniculis aut versuris, in den Knieen und Winkelungen einer Röhrenleitung.

[2]) Übersicht über die Theater Roms bei Bieber 57f. Ob Vitruv die Fertigstellung des von Caesar begonnenen, aber erst 11 v. C. von Augustus vollendeten, dem Andenken des Marcellus geweihten Theaters erlebt hat, muß zweifelhaft bleiben, da sein Buch zwar dem Augustus gewidmet, aber schon in höherem Alter verfaßt ist.

mit gymnischen und musischen Spielen eingeweiht (ebd. 52). Bisher mußte die Übertragung eines hellenistischen Theatertypus nach Rom befremden und Fiechter (83) versuchte denn auch, Eidos und Typos auf das runde freistehende Sitzhaus zu beziehen, da die früheren römischen Theater, als Holzbauten, rechteckig gewesen seien. Aber halbrunde Theater sah Pompejus überall, auch auf italischem Boden gab es sie längst, z. B. in Pompeji. Das von Mytilene mußte also in irgendetwas dem Geschmacke des Römers besonders zusagen und das kann, wie die Folgezeit lehrt, nur eine effektvolle Säulenarchitektur gewesen sein. Der Schluß ist also bündig, daß das Theater von Mytilene eine Vollsäulenskenenwand hatte ähnlich der von Magnesia und Thasos — Mytilene liegt geographisch grade zwischen ihnen — und daß Pompejus, indem er sie „größer und prächtiger" nachahmte, zum Schöpfer desjenigen westlichen frührömischen Typus wurde, den Vitruv beschrieben hat. Für die berüchtigte Prunkbühne des Scaurus von 58 v. C. (o. S. 251) — also als das Pompejustheater vermutlich schon im Bau, mindestens geplant war — ist überdies die Säulenarchitektur gesichert. Die Pompejusbühne ist mithin eine zweite, westliche Abzweigung von dem Magnesiatyp, die aber im Grundriß der Skenenwand mit dem östlichen Termessostyp völlig übereinstimmt — falls man nicht überhaupt Termessos für eine Kopie des Pompejustheaters halten will, was nach dem Parallelfall Pompeji-Patara (S. 268) immerhin denkbar wäre. Nur ein grundsätzlicher Unterschied besteht. Denn während in Termessos wegen der Tierhetzen usw. die griechische Höhe des Logeions ungefähr blieb, hat Fiechter bereits mit Recht bezweifelt, daß Pompejus das für stadtrömische Zwecke ganz ungeeignete hohe Proskenion übernehmen konnte. Indem wir jetzt in dem vitruvischen Schema den Pompejustyp erkennen, haben wir auch den urkundlichen Beleg dafür. Denn an die Stelle des Proskenions tritt hier das $1^1/_2$ m hohe Pulpitum. Alle innere Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß es jenes von der Phlyakenbühne über die Atellane fortgeerbte altitalische Gerüst ist, das sich hier mit den griechischen Ideen verband (Bethe Proleg. 305).

Neben diesem glattwandigen westlichen Frühtypus steht aber — in Taormina schon in frühaugusteischer Zeit (S. 208) — ein zweiter mit kräftiger Nischengliederung der Skenenwand, der aus einstweilen nicht erkennbarer anderer Wurzel stammt. Durch Vermischung entstehen dann jene reichbewegten späteren Fassaden, deren Geschichte noch zu schreiben bleibt. —

Kehren wir zu Vitruv zurück, so fügt er am Schluß der großen Fassadenbeschreibung cp. 6,7 die zwar triviale, aber doch für uns beherzigenswerte Bemerkung an, daß bei der Ausführung solche Bauschemata durch die örtlichen Verhältnisse und Zwecke stets mannigfache Abweichungen erleiden.

Es folgt in cp. 6 § 8 eine, wie es zunächst scheint als Nachtrag gemeinte, nähere Darlegung über die Ausgestaltung der scaenae. Bei näherem Zusehen erweist sie sich aber als die Beschreibung einer nicht fünf-, sondern siebenachsigen Skenenwand, die schon dadurch mit der fünfachsigen römischen Säulenfassade des § 6 unvereinbar ist. Es kommt hinzu, daß sie durch die neben dem Mittelteil liegenden Periaktenfelder (spatia), die im römischen Theater weder sachlich noch räumlich eine Stätte haben, sich als griechisch ausweist und daß sie, wie nachher genauer darzulegen, vollkommen mit dem Magnesiatypus übereinstimmt. Nunmehr fällt auch auf, daß bei dem theatrum Graecorum cp. 8 die Beschreibung bereits mit dem Logeion schließt, sodaß dort jegliche Angabe über den doch ebensowichtigen Oberbau fehlt. Somit liegt auf der Hand, daß § 8 des cp. 6 durch ein

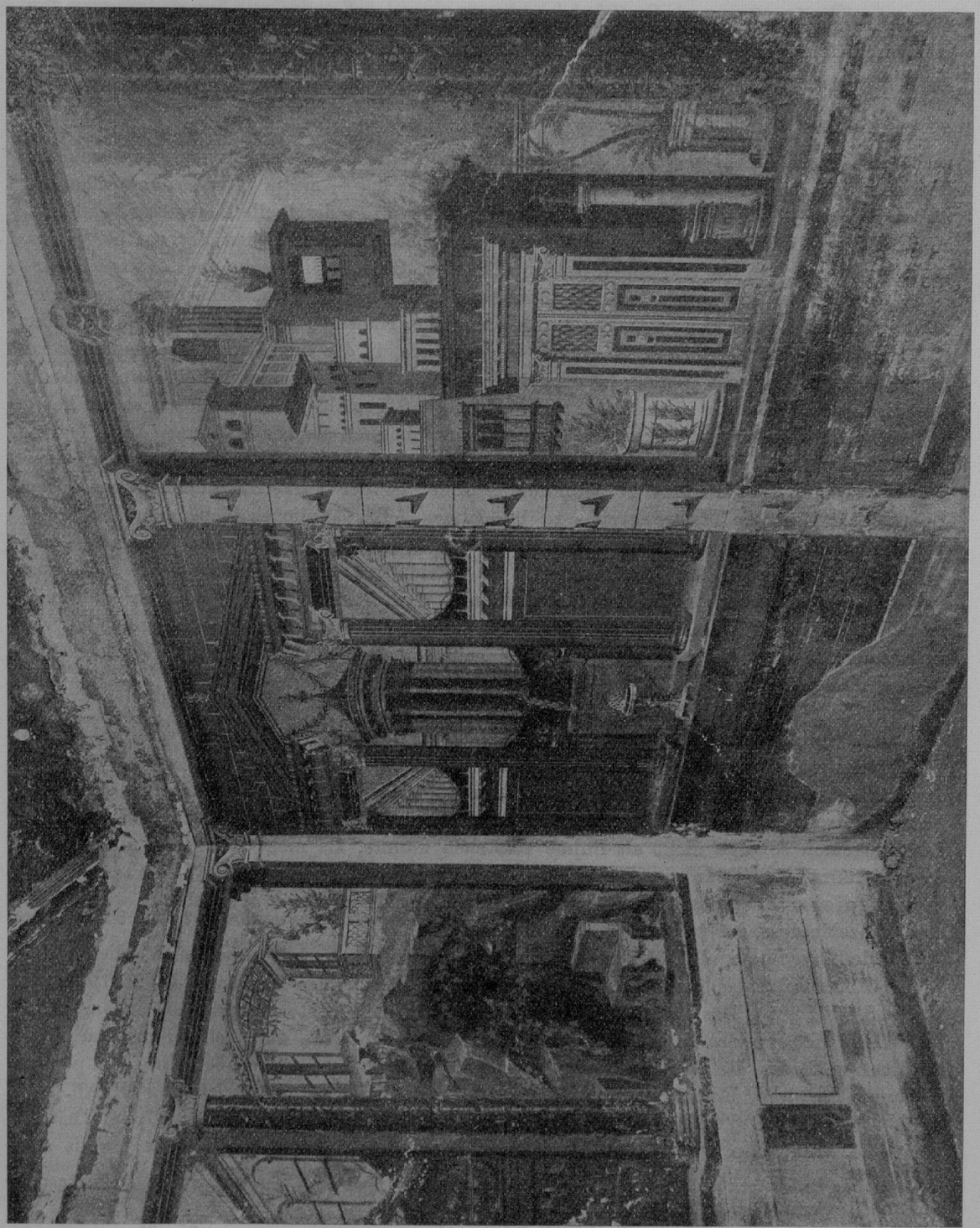
Versehen nach vorne gekommen und wieder hinter cp. 7 § 2 einzuschieben ist. Dann ist die griechische Theaterbeschreibung genau so disponiert wie die römische in cp. 6, womit sich die Umstellung bestätigt.

In cp. 6 § 9 steht aber noch eine weitere Auseinandersetzung über die „genera scaenarum", die natürlich mit in den griechischen Abschnitt rücken muß, aber ihrerseits nicht mit dem Bühnentyp cp. 6 § 8 zusammengeht. Denn da an dem Magnesiatyp, wie ihn Vitruv kennt, der Mittelteil eine feste Prunkarchitektur hat — media valvae ornatus habent aulae regiae —, die erst durch die Paraskenienbilder ihre individuelle Bedeutung bekommt, so ist damit unvereinbar, was alles für die tria genera an malerischen Motiven bei Vitruv aufgezählt wird: bei der tragischen Gattung „Säulen, Giebel, Bildwerke und sonstige königliche Dinge"; bei der komischen „die Ansichten von Privathäusern, Erkerbauten, nachgeahmte Ausblicke durch Fenster in der Art gewöhnlicher Häuser"; bei der satyrischen „Bäume, Höhlen, Berge und die übrigen ländlichen Gegenstände, in der Weise von Landschaftsbildern abgeschildert". Da das gemalte Prospekte von bildmäßiger Geschlossenheit sein mußten, wie die letzte Wendung — nach Art von Landschaftsgemälden — bestätigt, so ist keine andere Stelle an allen uns bekannten Bühnenformen möglich als der Rahmen der Thyromataöffnungen. Somit hat Vitruv bei den drei genera das Dekorationssystem einer Bühne vom Typus Priene II geschildert, ohne bei der kurzen Zusammenfassung den Unterschied von dem Magnesiatypus zu bezeichnen. Ein ähnliches Nebeneinander findet sich bei unserer zweiten literarischen Hauptquelle, Pollux, durch den weiteres Licht auf Vitruvs Angaben fällt (vgl. unten). Die vielumstrittenen Zeugnisse des Vitruv gehen also in unserem Denkmälerbestande glatt auf, indem neben der frührömischen Bühne vom Termessostyp sowohl die Skenenwand von Magnesia wie die reine Thyromatabühne, das sind die beiden letzten, nebeneinander bestehenden Zustände der griechischen Bühne, ihm bekannt waren.

Die Spielgesetze der jüngerhellenistischen Bühne sind insofern von Grund aus verschieden von denen der klassischen Skene und noch des Segestatypus, als der langgestreckte schmale Raum der Logeiondecke überhaupt kein Raum, geschweige denn ein Spiel-Raum ist, sondern nur das Rohmaterial dazu. Begreiflich also, daß die neuere Wissenschaft das Proskenion solange nicht als Bühne verstehen konnte, als nicht das Wesen der Thyromata erkannt war. Denn sie sind es, die erst durch ihre Dekoration den Langraum in die Einzelspielörter zerlegen. Sinn und Zusammenhang dieser Hintergrundsbilder wird durch eine Einzelanalyse der bildlichen Zeugnisse klar.

Die Thyromata als Rahmen für Innenszenen erkannt zu haben ist das Verdienst von Bieber-Rodenwaldt bei der Behandlung der Neapler Dioskurides-Mosaiken (JdJ 26, 1911, 21. Vgl. u. S. 277; 281). Das umfassende Verständnis hat dann Fiechter erschlossen, indem er in den Wandbildern des Cubiculums der Villa von Boscoreale die Nachbildung von Prospekten nachwies, die als Füllung von Thyromata gedient haben (Barnabei, Villa Pompejana di Fannio Sinistore, Rom 1901, 71f. Tf. 9; 10. Pfuhl, Malerei und Zeichnung III Ab. 707 = **Ab. 9**[1]); II 808 § 953. Als Bühnendekorationen auch schon erkannt von Ippel Dritter pompejan. Stil (Bonn. Diss. 1910) 27). Die Komposition dieser Bilder besteht jeweils aus

[1]) Der Druckstock zu **Ab. 9** wurde in dankenswertester Weise von der Verlagsanstalt Bruckmann aus Pfuhl, Griech. Malerei Ab. 707 zur Verfügung gestellt.



Ab. 9. Die drei typischen Thyromafüllungen: Höhle (satyrisch), Tempelbezirk (tragisch), Stadtbild (komisch). — Fresko von Boscoreale.

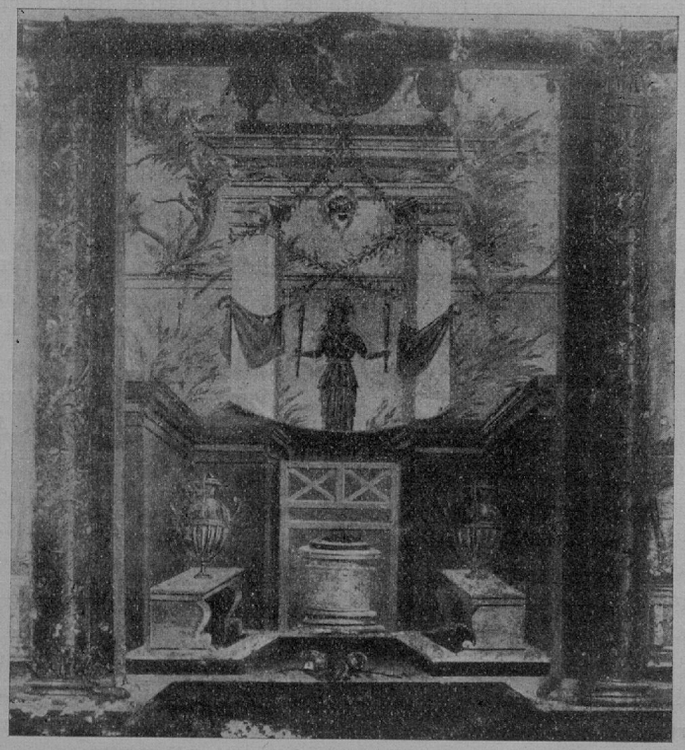
zwei räumlich getrennten Elementen, einer vorn zwischen den Rahmen sitzenden, meist nur halbhohen Vorderkulisse und einem weiter hinten aufgehängten Fernprospekt[1]).

Der dreimal, davon einmal im Spiegelbild auftretende Stadtprospekt (**Ab. 9.** Fiechter Ab. 43 r., 44 r. u. l.) hat in der Mitte des Vordergrundes eine übermäßig große, also praktikable Tür, wie sie in einer freien Landschaftsdarstellung vollkommen unverständlich wäre. Über und neben ihr erscheint perspektivisch der dunkel gemalte Kubus des zugehörigen, aber wenig hohen und tiefen Gebäudes. Auf dessen Flanke (r. auf **Ab. 9**) verstehen sich ein Rundaltärchen und eine Säule mit Götterstatuette als zur Verstärkung der Tiefenwirkung aufgemalt. Von der Hinterkante des Torgebäudes nach rechts bis zum Bildrand schließt eine niedrige glatte Gartenmauer an, vor der in einem basisartigen Rund Sträucher und zwei Palmen, wiederum aufgemalt, die Tiefe verstärken. Links neben der Mitteltür dagegen liegt ganz vorn in der Türflucht eine glatte Hauswand, deren als Architekturform unverständlicher, kantiger, pylonartiger Umriß deutlich den Kulissencharakter verrät, und in welcher das balkonartig umrahmte Fenster nach Lage und Größe wieder als praktikabel zu verstehen ist, wie auch die darunter stehende Basis mit Strauchwerk ein plastisches Versatzstück ist, das wohl einen Altar bedeutet. Während somit die Vorderkulisse von links nach rechts stufenförmig abfällt, wobei in ihrem rechten Drittel eine Raumtiefe vorgetäuscht wird, erhebt sich dahinter, ohne jeden Zusammenhang mit ihr, in einigem Abstand der Fernprospekt: übereinandergetürmte Wohnhäuser, über denen zu oberst eine große Halle mit vortretendem Flügelteil schräg in die Tiefe läuft. Bei Fiechter Ab. 44 l. sind ihre Säulen auf die ganze Länge hin sorgfältig ausgeführt, bei den beiden anderen Wiederholungen (**Ab. 9**) nur die des vorspringenden Flügels. Auch verschwindet hier die Hallenflucht hinter flüchtig gezeichneten Bäumen, während bei dem sorgfältigeren ersten Bilde ein Gebäudeumriß nebst kleineren Bäumen von rechts hereinragend einen Mittelgrund bildet, was demnach als das Originalmotiv der Vorlage anzusehen ist. Ganz auffallend tritt in der Mitte des Bildfeldes aus der Häusergruppe, ohne jeden architektonischen Zusammenhang und ohne irgendwelche Stützen, ein unverhältnismäßig großer, über Eck gesehener balkonartiger Ausbau mit breiter Seitenfront hervor. Er wird wieder nur verständlich, wenn wir ihn als praktikabel auffassen, indem in seiner Offnung der Kopf eines Sprechenden sichtbar werden konnte. Was hier beisammen ist sind genau die Elemente des vitruvischen comicum genus der scaena (S. 273): aedificiorum privatorum et maenianorum habent speciem prospectusque fenestris dispositos imitatione communium aedificiorum rationibus. Nur sind die Bilder hier natürlich statt in den glatten Thyromatarahmen, in das Wandsystem des zweiten Stils mit Architekturpfeilern und Säulen eingepaßt. Aber wie zur Beglaubigung der Herkunft und zur Erläuterung der Bedeutung hat der Maler je eine komische Maske über die Prospekte an das Gebälk gehängt.

---

[1]) Alle Einbauten waren natürlich aus Holz und Leinwand, auch etwaige Hausfronten (vgl. Abschn. 22) konnten also keine Spuren hinterlassen, wie v. Gerkan (110) erwarten möchte. Die von Rodenwaldt (JdJ 29, 1914, Anz. 452) aufgestellte Forderung, daß erst wenn aus rein architektonischen Gründen eine entsprechende Bühnendekoration rekonstruierbar werde, der Grad der Abhängigkeit der Wandgemälde von der Bühne zu erkennen sei, wird wie ich denke durch die nachfolgenden Analysen zunächst für eine Reihe von Bildern erfüllt, bei welchen die Absicht einer unmittelbaren Bühnendarstellung durch die maskierten Schauspieler außer Zweifel steht. Über weitere Abhängigkeiten der Malerei vom Bühnenbild vgl. **Abschn. 22.**

Der satyrische Prospekt (**Ab. 9**, Fiechter Ab. 43 l.) hat in den unteren Zweidritteln eine plastisch und betretbar in die Tiefe gewölbte Höhle, in welcher ein Dreiröhrenbrünnlein als schräges Versatzstück die Tiefenwirkung verstärkt. Der obere Rand dieser Vorderkulisse ist wieder kantig als zackiger Felsrand, aber in der Hauptsache wagerecht abgeschnitten. Über ihm erscheint, wieder in einiger Entfernung als Tiefenprospekt, eine Pergola mit Gittern und Strauchwerk. Die speluncae und arbores des Vitruv sind also vorhanden, die montes und andere ländliche Dinge unschwer im gleichen Stile auszudenken, wofür u. a. auch die sog. hellenistischen Reliefbilder Anhalte liefern. So haben z. B. auf den Grimani-



10. Hekatebezirk. Thyromafüllung. Fresko von Boscoreale.

schen Reliefs die beiden Höhlen einen dem Prospektbild so ähnlichen kulissenartigen Charakter, daß sich bei kunstgeschichtlicher Untersuchung hier überall nähere oder weitere Zusammenhänge herausstellen werden.

Zum tragischen genus gehört die Darstellung eines Heiligtums, das in zwei wenig verschiedenen Fassungen einmal die Hekate mit Fackeln (**Ab. 10**), das andere Mal eine Göttin mit Halbmonddiadem und Schale, also vielleicht Selene als Inhaberin hat (Barnabei Fg. 17; 18; Tf. 19. Fiechter Ab. 44 Mitte; 45). Der Hintergrundsprospekt zeigt im oberen Drittel freien Himmel, darunter die gesimsgekrönte glatte hintere Bezirksmauer. Auf ihn aufgemalt zu denken ist auch das Mittelgrundmotiv, zwei durch ein schweres Gesims verbundene, mit Girlanden und Binden geschmückte Pfeiler, die wie ein Naiskos die goldene Hekate und die silberne Selenestatuette umrahmen. Auf dem Gebälk

stehen große silberne Gefäße, zwischen die vom vorderen Architrav her goldene Schilde herabhängen, während unter dem Naiskosgesims je eine ausdrucksvolle Silensmaske, die zu den Göttinnen keinerlei Beziehung haben kann, wieder an die Herkunft des Bilder aus dem Kreise des Theatergottes erinnert. Die Vordergrundkulisse bildet einen vestibülartigen Eingang in der niedrigen vorderen Bezirksmauer, der hinten durch eine einflügelige Holztür verschlossen ist, auf welcher zum Schutz gegen Uberklettern Stacheln sind. Die seitlichen Bänke sind wieder als praktikable Versatzstücke erkennbar, während der Rundaltar in der Mitte natürlich nicht in dieser Weise den Eingang verstellt haben kann. Die Art wie er auf die Leere des Türfeldes projiziert ist ohne Rücksicht auf die geringe Tiefe der umlaufenden Schwelle, läßt ihn als Verlegenheitsfüllung erkennen, während er in Wirklichkeit auf der Bühne weiter vorn vor der Eingangsnische seinen Platz hatte (vgl. u.).

Bei dem großen Tempelbezirk endlich (**Ab. 9.** Fiechter Ab. 43. Barnabei Fg. 19) zeigt die Hinterkulisse den Einblick in ein großes dorisches Peristyl mit einem korinthischem Rundtempelchen in der Mitte. Wenn letzteres begreiflicherweise schmal ist, so entspricht doch das Ganze in der Idee völlig dem Apollonheiligtum in Pompeji und ähnlichen. Die Vorderkulisse gibt die Ansicht der Eingangsseite des Peristyls, vier korinthische Außensäulen mit Pfeilern als inneren Stützen, darüber ein in der Mitte aussetzendes Gebälk und einen nach unten geöffneten Giebel. Oberhalb ist der Raum — architektonisch unlogisch, aber den Bedürfnissen des Thyroma entsprechend — mit Quaderwerk im ersten Stil gefüllt. Unten sind die beiden Außenjoche durch eine halbhohe Schranke mit stachelbesetztem Gesims, das mittlere durch eine niedere Holzpforte zwischen altarähnlichen Antenstücken geschlossen, in allen dreien deuten herabgelassene Vorhänge die Möglichkeit eines Verschlusses gegen Sicht an. Vor der Mitte steht endlich ein Räucheraltärchen, wieder das einzige für die Bühne nicht ganz an seinem Platze stehende Stück. Im übrigen ist auch dies Bild so klar geordnet, daß es unmittelbar dem Kulissenmaler für die Herstellung der Thyromafüllung übergeben werden könnte. Man vergleiche als lehrreichen Gegensatz die spielerische Fortbildung dieser Motive auf dem Macellumbild in Pompeji (Pfuhl Ab. 710), wo dennoch in Erinnerung an die Herkunft zwei hier ganz unmotivierte Satyrmasken auf die Schranken gesetzt sind.

Indem also die Boscorealefresken durch ihre konstruktiv klare Trennung von Vorder- und Hintergrund sogar den Mechanismus der Thyromafüllung erkennen lassen, hat sich bei der Höhle und dem Hieronvestibulum auch bereits die Möglichkeit und Neigung zu offener Tiefenraumbildung gezeigt.

Von da ist nur ein Schritt zur Darstellung eines geschlossenen Zimmers, wie es Bieber-Rodenwaldt auf dem Neapler Dioskurides-Mosaik mit der Pharmakeutria und den Frauen erkannt und unabhängig von jeder Bühnentheorie in der Grundidee treffend erläutert haben (JdJ 26, 1911, 3f. Ab. 2 = **Ab. 11**[1]) Herrmann D. d. M. Tf. 107. Pfuhl Ab. 685). Nur ergibt sich, wenn man den Grundriß in eine Thyromakammer mit entsprechenden Sehlinien einkonstruiert (**Ab. 12**)[2]), ein wesentlich klareres Verständnis der

[1]) Für Darleihung der Klischees zu **Ab. 11** und **15** bin ich wieder dem Jahrbuchverlag W. de Gruyter u. Co. zu Dank verpflichtet.

[2]) Die Maße sind die der vorletzten Außenkammern von Ephesos, deren Öffnungsbreite von 3,4 m den Außenkammern in Priene entspricht, also als Durchschnittsmaß gelten kann. Innenszenen wurden wohl vorwiegend rechts und links der Mitte angeordnet. In **Ab. 12** erscheinen die Gestalten etwas weiter

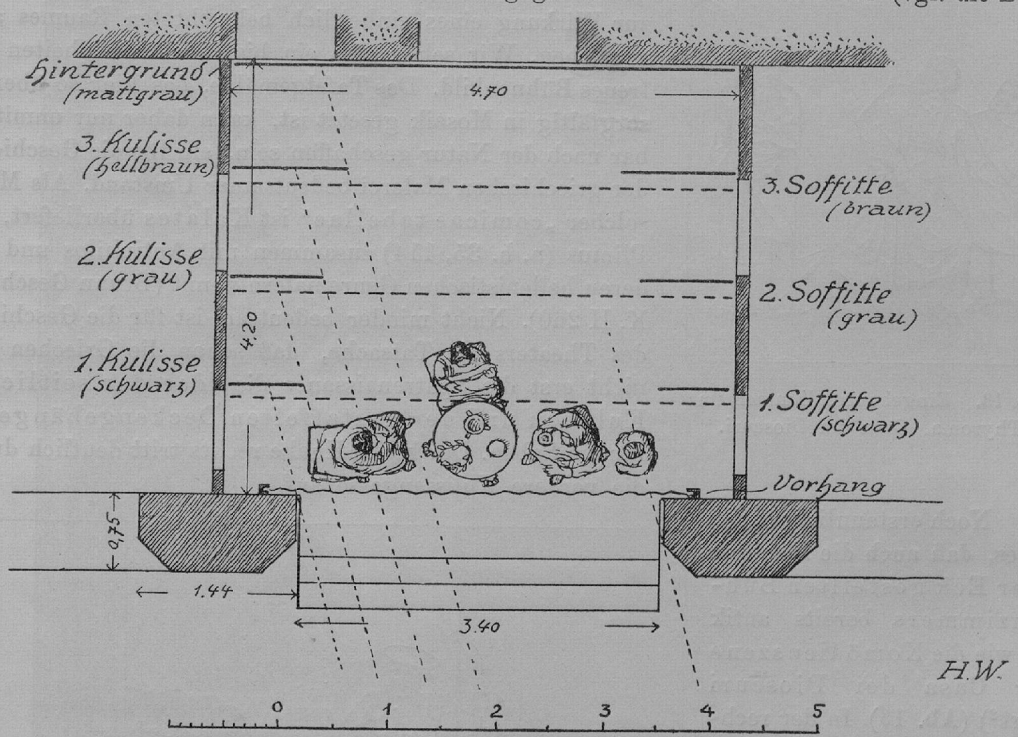
Einzelheiten. Dargestellt ist von schräg rechts vorn der Einblick in einen kastenförmigen Raum, dessen Begrenzungspfeiler an den Innenkanten abgeschrägt sind. Zwischen diese ist eine



Ab. 11. Thyromafüllung mit eingesetztem Treppenpodium, Seitenkulissen und Soffitten. Mosaik des Dioskurides.

auseinandergerückt als auf dem Mosaik, wo sie der Künstler stilgemäß zusammengedrängt hat, auch unter Verminderung der Höhenproportion des Raumes. Die Abschrägung der Pfeiler auf dem Mosaik fehlt in Ephesos, dem einzigen erhaltenen Beispiel, war also wohl eine nicht überall angewendete Verbesserung.

dreistufige Treppe so hineingestellt, daß ihre rechte Wange frei bleibt[1]). Die Erhöhung der Schauspieler auf ein Podium war notwendig, wie Bieber-Rodenwaldt (21) erkannt haben, damit die Szene nicht für die tiefer sitzenden Zuschauer von der Vorderkante des Logeions überschnitten wurde. Die Raumtiefe ist links und oben durch drei senkrechte und drei sie überschneidende wagrechte Streifen aufgeteilt, die nichts anderes sind als Kulissen und Soffitten. Die Kulissen treten gegen die Tiefe zu weiter vor (vgl. die Blick-



Ab. 12. Grundriß des Dioskuridesbildes in ein Thyroma von Ephesos gesetzt.

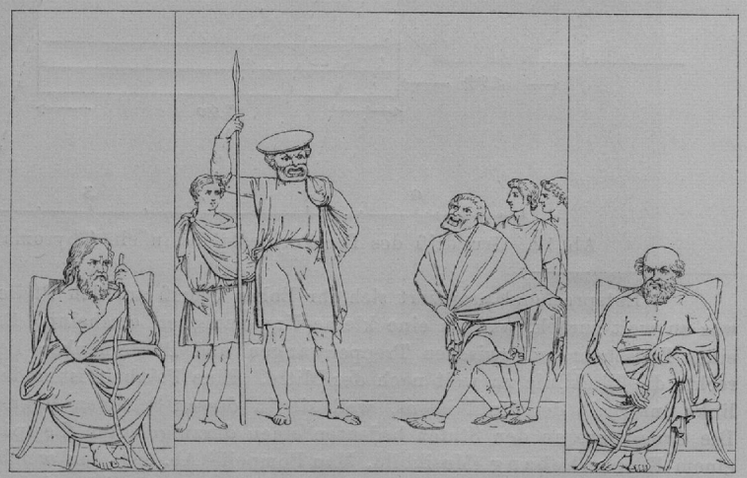
[1]) Entsprechend projiziert sich ihr linker Umriß auf den Pfeiler, doch tritt die oberste Stufe etwas zu weit zurück, was als eine kleine Ungenauigkeit erscheint. Es würde links stimmen, wenn man einen Zwischenraum zwischen Treppenwangen und Pfeilerflanken ließe, doch verschöbe sich dann für rechts die Blicklinie zu weit nach der Mitte. Eine Feinheit ist andererseits, daß die Pfeilerinnenkante links unterhalb des Stuhlkissens, weil sie in dessen Schatten liegt, dunkler erscheint als oberhalb. — Die Ornamente an den Stufen bedeuten einen daraufgelegten Teppich. Das lehrt der Vergleich mit einem Klinenbehang (Musikbild, Mau Pompeji[2] Ab. 288), an welchem die Streifenteilung, dazu auch das Metopenmuster der untersten Treppenstufe sehr ähnlich wiederkehren. — Das dreistufige bewegliche Treppchen war ein so bezeichnendes Versatzstück, daß man es wie andere Theaterabzeichen als Genrebildchen in der dekorativen Malerei verwendete, über Eck gesehen, mit Masken, Pedum, Thyrsos darauf, einmal auch der Kapsel mit den Rollen eines Stücks, meist gelb gemalt, also aus Holz (Wieseler Theatergeb. 4, 3. Reinach Rép. peint. gr. et rom. 318, 8—18). — Als fünfstufiges Versatzstück vor einem gemalten Tempelhintergrund wird es uns auf den Iphigenien- und Peliasbildern wiederbegegnen (Abschn. 22. Rép. peint. 170,3; 171,2; 195,5). — Endlich wird es bei den römischen Dekorationsfronten vor die Türöffnungen gestellt, hier vier- oder fünfstufig und meist mit geschlossenen Wangen (v. Cube Die röm. scaenae frons Tf. 2; 4—7). Auch in dieser Form kommt es mit anstoßenden Stücken des Wandsockels auf den Genrebildern vor (Wieseler 4,4; 5. Rép. 320,8).

linien **Ab. 12**) und die Farben werden nach hinten heller — schwarz[1]), grau, hellbraun — bis zu dem Mattgrau des Hintergrundes. Auch von den Soffitten ist die erste schwarz, die zweite grau, die braune dritte dagegen dunkler als die zweite, offenbar damit die Deckenlinie sich deutlich vom Hintergrund trennt. Durch diese Aufhellung der Farbentöne nach hinten wurde die abnehmende Stärke des nur von vorne einfallenden Lichtes zur Wirkung eines einheitlich beleuchteten Raumes ausgeglichen. Wir sehen also ein bis in alle Feinheiten getreues Bühnenbild. Das Tafelgemälde, das hier so überaus sorgfältig in Mosaik gesetzt ist, kann daher nur unmittelbar nach der Natur geschaffen sein, ein für die Geschichte der griechischen Malerei bedeutsamer Umstand. Als Maler solcher „comicae tabellae" ist Kalates überliefert, den Plinius (n. h. 35, 114) zusammen mit Antiphilos und anderen hellenistischen Genremalern nennt (Brunn Gesch. gr. K. II 260). Nicht minder bedeutsam ist für die Geschichte des Theaters die Tatsache, daß schon die Griechen und nicht erst die Spätrenaissance die Idee der seitlichen Kulissen und der gestaffelten Deckengehänge gefunden haben. Der kleine Knabe rechts tritt deutlich durch die vordere Kulissengasse auf.



Ab. 13. Eingebautes Zimmer im Thyroma. Casa dei Dioscuri.

Noch erstaunlicher aber ist es, daß auch die Idee des über Eck gestellten Bühnenzimmers bereits antik ist, wie die Komödienszene der Casa dei Dioscuri zeigt[2]) (**Ab. 13**). In der rechten Schrägwand ist eine Eingangsöffnung ohne Türflügel ausgeschnitten. Die nach links vorn laufende zweite Schrägwand war jedenfalls im Original durch andere Färbung bezeichnet und wohl auch ihre Bodenlinie vorhanden, die oberhalb der rechten Ferse des Dieners verlaufen sein



Ab. 14. Straßenszene im Thyroma. Casa della grande fontana.

[1]) Die schwarze Kulisse ist von der schwarzen Soffitte nicht durch eine weiße Überschneidungskante abgesetzt wie die anderen, weil schwarz von schwarz bei gleichmäßigem Vorderlicht nicht von einander losgeht. Hierdurch irregeführt hielten Bieber-Rodenwaldt das Schwarz für die dunkle Rückwand der Kammer, vor die ein Rahmengestell gesetzt sei, das aber gar nicht konstruierbar wäre. Billigt man obige Erklärung nicht, so müßte man annehmen, daß erste Kulisse und Soffitte einen geschlossenen Rahmen bildeten.

[2]) Museo Borb. I 20 = Wieseler Theaterg. Tf. 11,3 = **Ab. 13**. Weitere Abb. vgl. bei Helbig 1470. Ein Alter mit Stab, nach der Maske etwa ein Pornoboskos (Robert Mask. d. n. att. Komödie 15f. 82;

muß. Der Boden hat starke Draufsicht[1]). Daß es sich um den Einblick in ein Thyroma handelt, zeigt die Überschneidung der rechten Körperseite des Sklaven durch den Bildrand.



Ab. 15. Straßenszene im Thyroma. Mosaik des Dioskurides.

Bestätigt wird es durch das für unsere Frage bedeutsamste, leider zu Grunde gegangene Komödienbild, das wir bereits zur Illustration der Thyromata von Oiniadai be-

Abb. 30—33; 65; 101), streitet unter Assistenz seines Dieners (Robert 42 Ab. 72; 70 Ab. 88—91) mit einer nicht mehr jungen Frau, die ihm mit ihrem Mundwerk hart zusetzt, vielleicht eine Kupplerin (vgl. Rob. 46, Ab. 81; 73) oder ausgediente Hetäre (Rob. 74; *σπαρτοπόλιος λεκτική*).

[1]) Das Zimmer kann nicht als eingebautes Viereck aufgefaßt werden, da dann der Blickpunkt unmöglich weit nach links läge. Als Dreieck gesehene Innenräume finden sich schon im 3. Jh. auf den Stelen von Pagasai (Stele der Aphrodisia Pfuhl Ab. 749, **Ab. 23**), ferner bei den sogen. Kabinettsbildern des zweiten Stils (Pfuhl S. 903). Daß der Maler willkürlich eine Komödienszene mit diesem Hintergrundstypus verbunden haben könne, ist ausgeschlossen. Vielmehr kehrt sich die Frage um, ob und wieweit diese Hintergrundsbildung direkt von der Bühne abhängt; vgl. dazu Abschn. **22**.

nutzt haben (S. 94 **Tf. 15**), den Bramarbas mit dem Parasiten in der Casa della grande fontana (**Ab. 14** nach Wieseler Tf. 11,2. Lit. bei Helbig 1468. Robert Mask. Ab. 7—9, 48—50, nur die Figuren). Die Thyromatakanten überschneiden Teile der außenstehenden Diener, der Boden des Kammerraumes ist um eine Stufe erhöht, entsprechend tiefer sitzen die würdigen Rhabduchoi vor den glatten Thyromapfeilern auf der Proskeniondecke. Deutlicher kann das Wesen der Thyromaszenerie als eines in sich geschlossenen Bildes nicht charakterisiert werden. Zweifelhaft bleibt zunächst, da die Abbildungen den Hintergrund glatt geben, ob es sich hier um einen Innenraum handelt oder, wie der Auftritt an sich erwarten ließe, um eine Straße. Das folgende Bild entscheidet für die zweite Möglichkeit.

Das Musikantenbild des zweiten Dioskuridesmosaiks (**Ab. 15** = JdJ 1911; 2, Ab. 1) hat oben einen dunklen gelben Streifen über dem hellgelben Hintergrund, der bisher unverständlich bleiben mußte. Er ist nichts anderes als die erste Soffitte, hinter welcher gleich die Rückwand steht, da der Schatten des vornstehenden Tympanonschlägers bei tiefstehender Sonne noch hoch auf die Rückwand fällt. Vor der Soffitte steht die bis zum Bildrand hinaufgehende große Haustür, die als freistehende praktikable Seitenkulisse von rechts halb hereingezogen ist, was ähnlich auch heute geschieht. Es fehlt endlich nicht das hier einstufige Podium, das nach den Personen gemessen ungefähr Kniehöhe hat. Trotzdem die Straße also im Innenraum des Thyroma liegt, wird sie bei dem blendend hellen Hintergrund und bei einem Sonnenstande, wie ihn der Maler festgehalten hat, eine vollkommene Illusion erzeugt haben.

Für die Herkunft dieses Bildes, das selbst in der verhärtenden Mosaiktechnik zu den besten impressionistischen Leistungen des Altertums gehört, die wir besitzen[1]), haben wir Anhalte. Ein Stabianer Wandmaler hat die Darstellung ohne Rücksicht auf die Bildform, aber im übrigen getreu zu kopieren versucht (Herrmann D. d. M. Fg. 36). Dabei ist ihm einerseits ein grobes Mißverständnis untergelaufen: den Schlagschatten des Tympanonschlägers auf der Rückwand hat er sinnlos wie einen omphalosartigen Gegenstand gezeichnet, indem er die Verbindung mit den Beinschatten am Boden wegließ. Andererseits ist seine Farbenskala mannigfaltiger als die des Mosaiks, an welcher der Zwang des Materials, wie Herrmann (a. O. 134) gezeigt hat, spürbar ist. Es muß also eine gemeinsame Vorlage gegeben haben, eine Kopie des Originals, die in den Werkstätten umlief. Denn das Bild selbst befand sich — zum mindesten ursprünglich — im Osten, da Winter unter den Terrakotten von Myrrhina eine genaue Nachbildung des Beckenschlägers, eine leicht abgewandelte des Tympanonschlägers nachgewiesen hat (JdJ 10, 1895, Anz. 122 mit Ab.)[2]), ein lehrreicher Fall für die Umsetzung eines malerischen Vorbildes in Plastik. Dann liegt endlich auf der Hand, daß der Samier Dioskurides nicht ein nach Pompeji ausgewanderter Mosaizist ist, sondern der Schöpfer der Bilder selbst. Die Entstehungszeit des Musikantenbildes hat Winter ins 2. Jh. gesetzt und es empfiehlt sich bei der Schwülstigkeit der Gewandmotive nicht, mit Rodenwaldt weiter hinaufzugehen. Somit fällt es zusamt dem lustigen, wenn auch künstlerisch nicht ganz so vollendeten Gegenstück der Frauenszene grade in die Blütezeit der Thyromatabühnen des Ostens, an die wir die Bilder

[1]) Vgl. die in der Lichtwirkung beste Wiedergabe bei Pfuhl Ab. 684.

[2]) Da sie auf gemeinsamer Basis stehen mußten, wird auch die Hintergrundswand nicht gefehlt haben, was eine Parallele zu der Terrakotta Sant' Angelo ergibt, bei der umgekehrt nur die Hinterwand erhalten ist (S. 225).

zurückversetzen. Die Liebe und Naturtreue, mit der der Maler Raum, Licht und Farbtönungen festgehalten hat, zeugen von den bildmäßigen Reizen und Wirkungen dieser Bühnenform.

Ein weiteres Beispiel einer Hausfront mit begehbarer, diesmal links gelegener Tür bietet das — wegen der Wandteilung übermäßig in die Länge gezogene — Komödienbild der Casa del centenario (Dieterich Pulcinella Tf. 2). Ein Sklave schiebt sich als Lauscher um den Türpfeiler herum nach vorn. Vor der Türbreite führen drei Stufen herab, an welche rechts die niedrigere Vorderfläche des Podiums in unklarer Weise anstößt, während die Bodenlinie der Rückwand überall gleichmäßig durchläuft. Der Kopist hat offenbar den räumlichen Zusammenhang nicht mehr recht verstanden. Gemeint ist eine Kombination der beiden Einbauten der Dioskuridesbilder, das einstufige Podium und daneben eine schmale Treppe von der Haustür zur Proskeniondecke herab.



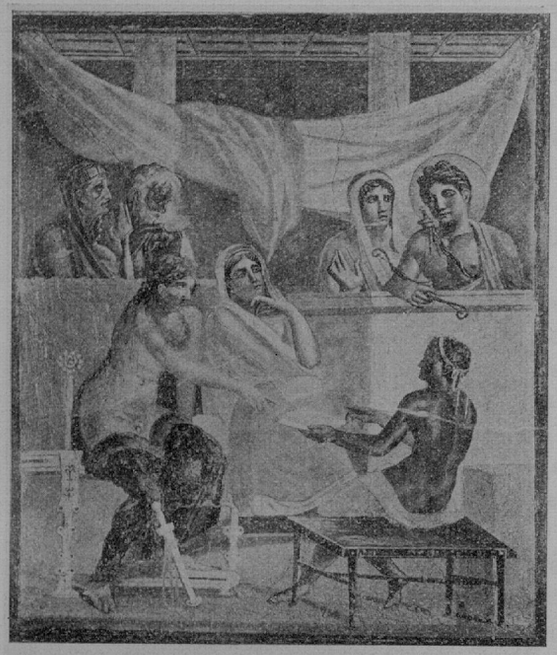
Ab. 16. Erhöhter Vordergrund mit Seitenkulissen, dahinter Fernprospekt. Ikaros' Sturz.

Wenn wir somit durch die Fresken von Boscoreale eine Teilung des Thyromaraums in Vorder- und Hintergrundsprospekt, durch die Dioskuridesbilder eine seitlich gestaffelte Kulissenbühne kennen gelernt haben, so erhebt sich die Frage, ob man nicht durch Verbindung der beiden Verfahren auch bereits zu einer landschaftlichen Tiefendarstellung mittelst bemalter Seitenkulisssen gelangt war. In der Tat zeigt das Ikarusbild **Ab. 16** = Pfuhl Ab. 722a (farbig) eine Raumdisposition, in der die beiden seitlichen Felsen neben dem erhöhten Vordergrund sich wie richtige Kulissenversatzstücke scharfkonturiert und symmetrisch gegen das Fernbild mit Hafen und Stadt abheben, was innerhalb einer freien Bildkomposition unmöglich so schematisch ausfallen konnte. Ich wage daher zu glauben, daß die Griechen auch diesen szenischen Gedanken zu Ende gedacht hatten. Weiteres über die Landschaftskulissen in Abschn. 22.

Eine dritte und eigentlich nächstliegende Füllung der Thyromata wäre die mit einer vollen Hausfront, dem von je wichtigsten aller Hintergründe. Daß bisher eine Maskenszene dieser Art fehlt, mag mit der malerisch ungünstigen Projektion der Gestalten auf einen aufgelösten Hintergrund zusammenhängen, was die Antike meist vermeidet. Fiechter (Ab. 47/49) hat einige tragische Darstellungen herangezogen, die vor einer zweisäuligen Prostasfront sich abspielen. Deren Außenjoche sind durch halbhohe Schranken geschlossen, sodaß Personen herüberschauen oder dahinter hervortreten können. Da die Herstellung einer zweiten Raumschicht durch eine praktikable Vorhalle wieder vollkommen

dem Wesen der Thyromatafüllungen von Boscoreale entspricht, so ist auch hier die Herkunft von der Bühne nicht nur möglich, sondern so gut wie gewiß, wie sich in Abschn. 22 ergeben wird.

Unmittelbar bühnenmäßig ist das Alkestisbild (**Ab. 17** nach Herrmann D. d. M. Tf. 13. Fiechter Ab. 50), sowohl was die Körperlichkeit der Personen wie die Raumtiefe anbelangt und ich stehe nicht an, hier einen Sonderfall der Thyromafüllung zu erkennen. Der Bote und das junge Paar sitzen auf dem Logeion, während die Alten und die beiden Götter über eine niedrige Schranke mit Mitteleingang herüberblicken, die zwischen den Thyromapfeilern steht, was auch durch den hinaufgeschlagenen Vorhang bezeichnet wird (vgl. u.). Dahinter blickt man in den pfeilergetragenen Innenraum[1]).



Ab. 17. Thyromaeinblick mit Brüstung und Vorhang, davor die Logeionfläche. Admet-Alkestis aus Casa del poeta tragico.

Endlich finden wir wenigstens einmal den Ansatz zu einer Gesamtdarstellung einer Thyromatafront auf dem Komödienrelief in Neapel (Bieber 157, Tf. 89), freilich in stark gekürzter Form wie bei einem Denkmal dieser Gattung nicht anders möglich. Unzweifelhaft ist aber, daß der verhängte Bühnenteil rechts ein Gebäudeprospekt wie der von Boscoreale ist und der barock verzierte Bau links das Haus eines reichen Protzen. Links davon käme ein dritter Prospekt, den aber der Verfertiger gemäß seiner Bildform nicht geben konnte, wie auch die trennenden Pfeilerflächen fortblieben als undarstellbar für diesen Stil.

So roh und aufdringlich hier ein nach Ausweis der Masken (Robert Mask. 62) hellenistisches Vorbild wiedergegeben ist, wohl wieder ein Gemälde in der Art des Kalates, so lernen wir doch einen wichtigen neuen Umstand in dem Vorhang kennen. Es liegt auf der Hand, daß, wenn eine Innenszene gegeben wurde, das betreffende Thyroma nicht vorher die ganze Zeit offen stehen konnte. Darüber hinaus lehrt das Neapler Relief, daß auch andere Prospekte zeitweise ausgeschaltet wurden, sei es während des gleichen Stückes oder weil sie erst für das nächste benötigt wurden. Im Relief ist der Vorhang von

[1]) Auf dem Hahnenkampfmosaik Pfuhl M. Z. Ab. 687 scheint der dunkle Hintergrund zwischen Anten ein offenes leeres Thyroma zu sein, da auch der helle Vorderrand des Logeions deutlich ist. Unterhalb des Triglyphons ist als Soffitte ein massiver Querbalken mit bemaltem Fries darüber eingezogen zur Verniedrigung des Raumes, der mit seiner Schwärze einen wirksamen Hintergrund bildet. — Dagegen hat das Mosaik mit der Probe eines Satyrchores (Herrmann D. d. M. Tf. 14. Fiechter 46 Ab. 52. Pfuhl Ab. 686. Bieber Tf. 49/50) mit dem hellenistischen Theater schwerlich zu tun. Die Masken haben älteren Charakter, die Architektur muß mit einer uns noch unbekannten Bühnenform des 3. Jhs. zusammenhängen, ihr Verständnis ist zudem durch perspektivische Unstimmigkeiten erschwert.

außen vorgehängt, was auf der Bühne von Theaterdienern mit Leitern bewerkstelligt werden müßte. Ähnlich ist auf dem Alkestisbild (**Ab. 17**) ein zwischen den Pfeilern durchhängender Vorhang einfach über sich selbst in die Höhe geschlagen, was hier dem Maler als raumbildendes Motiv offenbar gelegen kam. Doch muß man in vornehmen Theatern eine weniger auffallende Handhabung voraussetzen. Wir haben deshalb in dem Thyromagrundriß **Ab. 12** einen Vorhang an seiner sich von selbst ergebenden Stelle hinter der Pfeilerinnenseite angebracht, der nach einer oder zwei Seiten weggezogen werden konnte. Er wäre der Vorgänger der römischen Siparien[1]). —

Die Mannigfaltigkeit der Szenenbilder im Thyroma, soweit wir sie bisher erkannt haben, legt die Frage nahe, ob denn ähnliches in den uns erhaltenen Stücken der Neuen Komödie überhaupt vonnöten ist. Einige im Innenraum spielende Szenen hat bereits Bethe in den Prolegomena (311f.) nachgewiesen. Dagegen gibt die allzu summarische Übersicht von Frickenhaus (22f.) ein falsches Bild, das durch Einzelanalyse der Stücke sich wesentlich verändern wird. Hier kann nur ein besonders klarer und lehrreicher Fall erörtert werden, der Rudens des Plautus nach Diphilos, in welchem drei Szenerien von links nach rechts (vom Zuschauer) deutlich sind: das Haus des Daemones (v. 33) — das Heiligtum der Venus (v. 61) — der Meeresstrand mit Klippen (v. 206); weiter von rechts kommen die Leute vom Hafen und von der Stadt her. Zu Anfang treten aus dem vom nächtlichen Sturm zerzausten Hause Daemones und sein Sklave Sceparnio (v. 83f.). Dieser entdeckt und beschreibt alsbald in der Meerlandschaft die gefahrvolle Landung der beiden schiffbrüchigen Mädchen (v. 160f.). Alsbald hört man die Mädchen zwischen den Klippen des Strandes klagen, bis sie sich wieder zusammenfinden (v. 185f). Die Klippen, um welche sie herumirren, sind also praktikabel und könnten als Seitenkulissen mit Hülfe des Ikarosbildes (**Ab. 16**) hergestellt werden (v. 206 hic saxa sunt, hic mare sonat). Die Mädchen gehen die Küste entlang, d. h. gegen die Mitte zu (v. 250 litus hoc persequamur), bis sie das Heiligtum der Venus sehen (v. 254 fanum videsne hoc? — ubist? — ad dexteram), in welches sie die Priesterin hineinholt. Es ist keine Tempelfront sondern ein Bezirk, in dem die Priesterin wohnt und wohin man sich zum Mahle lädt (v. 61), der mithin ähnlich dem Hekatebezirk von Boscoreale hergestellt werden kann. Wie dort steht ein Altar außen vor dem Heiligtum, an dem später die Mädchen sitzen (v. 688—1051) und Gripus den Labrax schwören läßt (v. 1333). Während des ganzen Stückes ist man niemals in Zweifel, vor welchem dieser drei Hintergründe die lebhaft hin und hergehende Handlung

[1]) Auf der römischen Bühne heißt der Teilvorhang, der zusammengefaltet wird, siparium, im Gegensatz zu dem großen aulaeum, das in der ganzen Länge der Bühne aus dem Vorhangskanal hochgezogen wird. Das Aulaeum wird zu Beginn der Vorstellung „nach unten gezogen", die Siparien werden „zusammengefaltet" bei Apulejus Metam. X 29: aulaeo subducto et complicitis sipariis. Ebenda I 8: aulaeum tragicum dimoveto et siparium scaenicum complicato. Bei Donat De Com. p. 12 3f. R heißt das Siparium Kleinvorhang, minutum velum. Weiteres bei A. Müller Philologus Suppl. 7 (1899) 41; Hug RE III A 262. — Bei den Vorhängen in den Thyromata als den Vorgängern der Siparien würde das complicare ebensogut zu einem Entfernen von Hand (Alkestisbild), wie auf das Seitwärtsziehen an einer Schnur passen, wie sie auf dem Medeabild Herrmann Tf. 73 = **Ab. 26** links oben erkennbar ist. Vorhänge an Stangen scheinen nicht vor dem 1. Jh. nach C. vorzukommen (Rodenwaldt Nachr. Gött. Ges. 1925, 41). Eine spätantike Art sind die Türvorhänge, cortinae, durch deren Auftreten nicht vor dem 4. Jh. n. C. die Spätdatierung der Terenzillustrationen gestützt worden ist durch Rodenwaldt (a. O. 33; 47f.). Sie gehören zu einer späten vereinfachten Form der Bühnenwand.

spielt, wie auch nicht über die Auftritte und Abgänge links aufs Land (v. 184), rechts von Hafen und Stadt her. Wenn wir somit das Stück auf einer dreigliedrigen Thyromatabühne wie Priene II mit unserem hellenistischen Bildmaterial ohne weiteres zu inszenieren vermögen, so kann doch das Original des Diphilos nur für die Lykurgbühne, also den Segestatypus mit seiner geschlossenen Front berechnet gewesen sein. Auch da sind vor einem gemalten Hintergrund die notwendigerweise praktikablen Klippen als Vorsatzstücke durchaus möglich, da ähnliches schon im klassischen Drama geläufig ist. Das sturmzerfetzte Häuschen kann hier ein plastischer Vorbau gewesen sein, ähnlich dem *κλισίον* der Alten Komödie (Pollux IV 125), das nach Bedarf auch Stall, Ergasterion u. ä. bedeutete und das in dem brennbaren Phronisterion des Sokrates in den Wolken seinen bekanntesten Vertreter hat. Auf der Lykurgbühne müssen die drei szenischen Elemente ineinander übergehend ein langes Flächenbild gewesen sein. Dagegen bringt die an sich konventionelle Zerschneidung durch die Thyromatapfeiler eine stärkere malerische Konzentration mit sich und die neuartige Raumtiefe bewirkt eine ungleich größere Realistik und Illusion der Einzelbilder. —

Aus dem Streben nach allgemeiner Bereicherung und Erweiterung des Schaubildes erklärt sich endlich der auffallendste Zug der späthellenistischen Bühne, die Vielzahl der Thyromata. Ein Stück der Neuen Komödie mit mehr als drei Hintergrundsmotiven, seien es Häuser oder anderes, können wir uns schwer vorstellen, jedenfalls wäre es eine große Ausnahme. Wozu also bei der Mehrzahl der Theater fünf, in Ephesos sogar sieben Thyromata? Die Antwort, soweit sie das Szenenbild angeht, geben uns die Periakten, eine früher über-, jetzt bisweilen unterschätzte Einrichtung (v. Gerkan 115), die Fiechter (116f.) und Frickenhaus (50; 95) als eine erst hellenistische erkannt haben[1]).

Die **Periakten** beschreibt Vitruv V 6,8 sehr ausführlich nach einer sichtlich griechischen Quelle.

Vitruv V 6, 8. Ipsae autem scaenae suas habent rationes explicatas ita uti mediae valvae ornatus habeant aulae regiae, dextra ac sinistra hospitalia, secundum autem spatia ad ornatus comparata, quae loca Graeci *περιακτους* dicunt ab eo quod machinae sunt in his locis versatiles trigonoe habentes singulae tres species ornationis, quae cum aut fabularum mutationes sunt futurae seu deorum adventus cum tonitribus repentinis, versentur mutentque speciem ornationis in fronte. secundum ea loca versurae sunt procurrentes, quae efficiunt una a foro, altera a peregre aditus in scaenam.

Die Bühnenwände selbst aber haben ihre bestimmten Einteilungen, so zwar, daß die mittlere Flügeltür die Ausstattung eines Königspalastes hat, die rechte und die linke Tür die von Gastwohnungen, weiterhin aber sind Öffnungen zur Aufnahme von Dekorationen eingerichtet, welche Stellen die Griechen Periakten nennen, deshalb weil an diesen Stellen drehbare dreiseitige Gestelle sind, von denen jedes drei Arten von Ausschmückung hat, die, wenn entweder Veränderungen der Stücke bevorstehen oder die Auftritte von Göttern unter plötzlichen Donnerschlägen, umgedreht werden und dadurch die Bedeutung der Dekor-

[1]) Anders noch Nilsson, Die alte Bühne und die Periakten, Från Filologiska Föreningen, Språkliga Uppsatser IV, 1915, 74f., der sie der klassischen Bühne zuweist. Das einzige antike Zeugnis dafür wäre der späte Grammatiker bei Cramer Anekd. Parisina I, 19 (Müller B. A. 117,4), der aber dem Aischylos so ziemlich alles zuschreibt was es überhaupt auf der Bühne gibt, so auch Proskenion, Exostra u. a., sodaß seine Angaben wertlos sind.

ration auf der Front verändern. Nächst diesen Stellen sind nach vorn führende Seitenzugänge, welche Auftritte auf die Bühne ermöglichen, und zwar der eine solche vom Markte, der andere von der Fremde her.

Wenn Vitruvs Quelle die drei Mitteljoche als Palast- und Gastwohnungstüren bezeichnen konnte, so setzt das eine typische feste Architektur in Halb- oder Vollsäulen für diesen Teil voraus. Wenn sich daran jederseits spatia zur Aufnahme von Dekorationen anschließen, so kann es keine bessere Übersetzung des Begriffs Thyroma geben. Und wenn endlich die „nach vorn führenden Flankengassen" dazukommen, so haben wir hier nichts anderes als eine genaue Beschreibung der Skenenwand von Magnesia vor uns, wie wir sie aus dem Grundriß erschlossen haben (S. 263).

Die Periakten, welche die spatia füllten, beschreibt Vitruv zunächst nach ihrer Konstruktion — dreiseitige Drehpfeiler mit drei verschiedenen Dekorationen —, sodann nach ihrer Verwendung. Hierbei führt er einen Sonderfall an, das Auftreten von Göttern unter Donnergetöse, das uns erst mit Hülfe der Angaben des Pollux verständlich werden wird, ferner als allgemeinen Zweck die fabularum mutationes. Das kann sich auf Ortswechsel im Stück beziehen. Bei der Seltenheit dieses in der neuen Komödie überhaupt nicht nachweisbaren Falles wird es aber vorwiegend auf die Vorbereitung des nächsten Stückes gehen. Der Zusatz, daß die Drehung der Periakten „die Art, d. h. die Bedeutung der Frontdekoration" verändere, wird ebenfalls erst durch Pollux klar werden (S. 289).

Pollux IV 126. *παρ' ἑκάτερα δὲ τῶν δύο θυρῶν τῶν περὶ τὴν μέσην ἄλλαι δύο εἶεν ἂν· μία*[1]) *ἑκατέρωθεν, πρὸς ἃς αἱ περίακτοι συμπεπήγασιν, ἡ μὲν δεξιὰ τὰ ἔξω πόλεως δηλοῦσα, ἡ δ' ἑτέρα τὰ ἐκ πόλεως, μάλιστα τὰ ἐκ λιμένος· καὶ θεούς τε θαλαττίους ἐπάγει, καὶ πάνθ' ὅσα ἐπαχθέστερα ὄντα ἡ μηχανὴ φέρειν ἀδυνατεῖ. εἰ δ' ἐπιστραφεῖεν αἱ περίακτοι, ἡ δεξιὰ μὲν ἀμείβει τόπον, ἀμφότεραι δὲ χώραν ὑπαλλάττουσιν.*

Neben jeder aber der beiden Türen, die um die mittlere sind, können zwei weitere sein, eine auf jeder Seite, in welchen die Periakten festgemacht sind, von welchen die rechte die außerhalb von der Stadt liegenden Dinge zeigt, die andere aber die von der Stadt und hauptsächlich vom Hafen her heranreichenden. Und auch Meergötter bringt die Periakte herein und alles was, weil zu schwer, die (Flug-)Maschine nicht tragen kann. Wenn aber die Periakten eine Drehung machen, so verwandelt die rechte nur den Ort, beide zusammen aber verändern das Land.

130. *κεραυνοσκοπεῖον δὲ καὶ βροντεῖον, τὸ μέν ἐστι περίακτος ὑψηλή· τὸ δὲ βροντεῖον, ὑπὸ τῇ σκηνῇ ὄπισθεν ἀσκοὶ ψήφων ἔμπλεοι διωγκωμένοι φέρονται κατὰ χαλκωμάτων.*

Blitzmaschine und Donnermaschine; diese ist eine Periakte in der Höhe. Die Donnermaschine; unter der Skene hinten werden Schläuche, die mit Steinen gefüllt und mit Luft aufgeblasen sind, auf Erzplatten aufgeschlagen.

[1]) *μία* in Codd. ABC. Das von Bethe (Poll. Onom. Leipzig 1900) aus Cod. II aufgenommene *μηχαναί* ist eine in den Text geratene Randglosse, die Sinn und Zusammenhang des Satzes zerstört. Denn die Periakten sind ja selbst die Maschinen — und das besagte die Randglosse —, es muß also vor *ἑκατέρωθεν* der Ort stehen, an dem sie befestigt sind. Auch käme sonst eine neunachsige Front heraus: 5 Türen, 2 „Maschinen", 2 Periakten. — Ebenso ist *πρὸς ἃς* aus ABC beizubehalten (Bethe *πρὸς αἷς*).

131. *τὰ καταβλήματα δ' ὑφάσματα ἢ πίνακες ἦσαν ἔχοντες γραφὰς τῇ χρείᾳ τῶν δραμάτων προσφόρους· κατεβάλλετο δ' ἐπὶ τὰς περιάκτους ὄρος δεικνύντα ἢ θάλατταν ἢ ποταμὸν ἢ ἄλλο τι τοιοῦτον.*

τῷ δὲ ἡμικυκλίῳ τὸ μὲν σχῆμα ὄνομα, ἡ δὲ θέσις (132) *κατὰ τὴν ὀρχήστραν, ἡ δὲ χρεία δηλοῦν πόρρω τινὰ τῆς πόλεως τόπον ἢ τοὺς ἐν θαλάττῃ νηχομένους, ὥσπερ καὶ τὸ στροφεῖον, ὃ τοὺς ἥρως ἔχει τοὺς εἰς τὸ θεῖον μεθεστηκότας, ἢ τοὺς ἐν πελάγει ἢ πολέμῳ τελευτῶντας.*

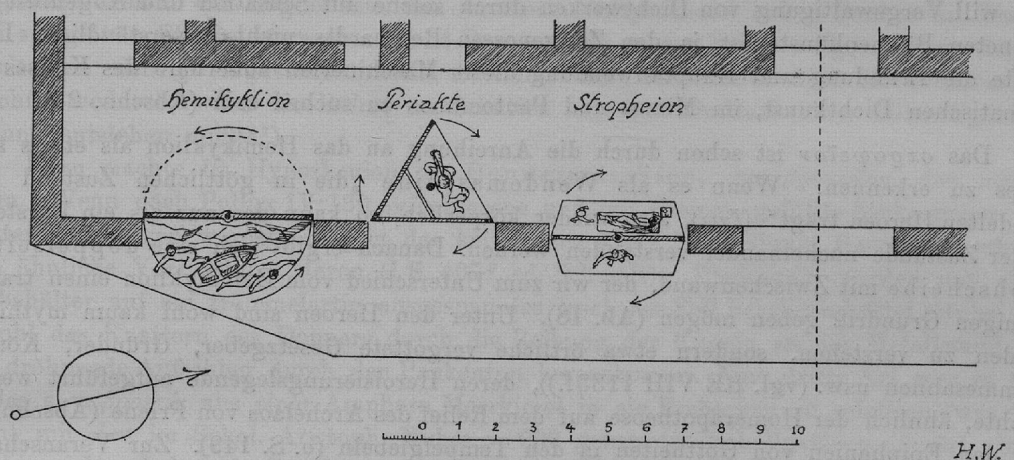
Die Behänge waren aber Tücher oder Holztafeln, welche Gemälde trugen, die mit den Anforderungen der Stücke übereinstimmten. Aufgehängt wurden aber an den Periakten solche, die einen Berg zeigten oder das Meer oder einen Fluß oder anderes dieser Art.

Die Halbkreismaschine hat den Namen von ihrer Gestalt, ihre Stellung ist gegen die Orchestra zu, gebraucht wird sie um irgend einen Ort fern von der Stadt zu zeigen oder die im Meere Schwimmenden, wie ähnlich auch die Wendemaschine, die die Helden trägt die in göttlichen Zustand verwandelt sind, oder die im Meer oder im Krieg Umgekommenen.

Die Bühnenform, welche das Excerpt Pollux IV 126 beschreibt, ist offensichtlich eine andere als die von Vitruv V 6,8 gemeinte. Sie ist ebenfalls verschieden von der unmittelbar vorher (P. IV 124/5) geschilderten, welches die klassische dreiteilige Front ist mit ihren mannigfachen Möglichkeiten; an diese wird das der Alten Komödie eigenen „Neben- oder Vorderhäuschen" (*κλισίον*) angereiht, was alles uns hier nicht beschäftigt. Als neuer Fall wird sodann P. IV 126 mit *εἶεν ἄν* eine fünfgliedrige Skenenfront eingeführt, deren Teile sämtlich als *θύραι*, also Thyromata bezeichnet werden und die mithin der Typus von Oropos ist. Die Drehkulissen sitzen nur in den beiden Außenjochen und geben zunächst eine Erweiterung der im Mittelteil befindlichen typischen Szenerie, indem die rechte (hier vom Schauspieler aus) die Gegend zeigt die außerhalb der Stadt sich gegen die Fremde zu erstreckt, die linke dagegen das von der Stadt selbst und namentlich vom Hafen her Heranreichende. Über die dabei vorkommenden Motive gibt die Beschreibung der an den Periakten angebrachten Leinwandkulissen oder Tafelgemälde Auskunft (IV 131): Berg, Meer, Fluß und anderes dergleichen. Durch Verwandlung dieser Außenbilder konnte, wie Vitruv es ebenso für den Magnesiatypus angibt (S. 286), die Bedeutung der inneren Dekorationen, als welche auch für den Oropostypus im Regelfalle Hausfronten zu denken sind, verändert werden. Drehte sich nur die rechte Periakte auf der Seite der Fremde, indem eine andersgeartete Berg- oder Flußlandschaft erschien, so war zwar nicht das Wesen der Stadt als einer am Meere gelegenen verändert, wohl aber der Ort, *τόπος*, als solcher, sodaß das Stadtbild nun etwa statt Athen den Hafenort Epidamnos, den Schauplatz von Plautus Menaechmi, bedeutete. Wurde zugleich die linke gedreht, sodaß das Hafenbild fortfiel, so war auch der „Landstrich", *χώρα*, ein anderer und es wurde beispielsweise aus Athen die Bergstadt Kalydon, der Schauplatz des Poenulus. Die Periaktenkulissen dienten also dazu, den Schauplatz in einer für das dramatische Geschehen zwar nicht unbedingt nötigen, aber der Bilderfreude entgegenkommenden Weise sinnfällig auszumalen. In Ephesos standen dafür noch zwei weitere und besonders breite Außenthyromata zur Verfügung.

Aber die Rolle der Periakten war damit nicht erschöpft, denn nach Pollux IV 126 brachten sie auch Meergötter auf die Bühne und was sonst für die (Schwebe-)Maschine

zu schwer war[1]). Meergötter reiten auf Meertieren oder sind selbst fischschwänzig, können sich also kaum selbständig bewegen, jedenfalls nicht durch eine Türöffnung herauskommen. Da nun an den Drehprismen der Leinwandbehang oder die Pinakes auswechselbar waren, so steht nichts im Wege, daß eine der Dreieckseiten offen blieb und eine solche Figur aufnehmen konnte, beispielsweise einen Triton, aus dessen Fischschwanz der Oberkörper



Ab. 18. Drei Verwandlungsmaschinen, eingesetzt in die Thyromata von Ephesos.

eines Menschen herausragte, wie es in **Ab. 18** in das zweitletzte Thyroma von Ephesos eingezeichnet ist. Auf diese offene Periakte ist auch das Auftreten von Göttern unter Donnerbegleitung zu versetzen, von dem Vitruv spricht (o. S. 287).

Die weiteren Maschinen bei Pollux IV 131/2 sind Abarten der dreiseitigen Periakten. Das Hemikyklion, „nach seiner Form so benannt", war mithin eine halbkreisförmige Drehscheibe. Wir haben sie in **Ab. 18** in das größte der ephesischen Thyromata eingezeichnet[2]). Wenn sie „einen Ort fern von der Stadt" zu zeigen bestimmt war, so mußte dieser irgendwie plastisch dargestellt sein, da andernfalls ein gemalter Periaktenbehang genügt hätte. Zur Veranschaulichung mögen wir an den Idaberg in der von Apulejus (Metam. 10,32) geschilderten Pantomime des Parisurteils denken, der dort auf einem Anapiesma steht (S. 292). Es konnte also ein fernes, irgendwie für die Handlung bedeutsames Bergstädtchen oder etwa in einer Pentheusgeschichte der Kithäron und ähnliches plastisch mit Holz und Leinwand auf der Halbkreisscheibe dargestellt werden. Ebenso müssen „die im Meere Schwimmenden", worunter man wohl Schiffbrüchige zu denken hat, körperlich

[1]) Über die hellenistische Form der Schwebemaschine, die Aiorai, siehe u. S. 291. Sie konnte nach ihrer Konstruktion nur sehr viel geringere Lasten tragen als die klassische Geranos, also vielleicht keine lebendigen Menschen.

[2]) Unklar ist zunächst der Zusatz *ἡ δὲ θέσις κατὰ τὴν ὀρχήστραν*. Keinesfalls kann es als „ebenerdig mit der Orchestra" aufgefaßt werden, da das zu einer im hellenistischen Theater unmöglichen Vorstellung führen würde. Hieße es „gegen die Orchestra hin" oder „längs der Orchestra", so erschiene der Zusatz überflüssig. Vermutlich ist er durch die Kürze des Excerpts unklar geworden. In der Quelle mochte die Drehung der Scheibe aus ihrer ersten Stellung nach innen in ihre zweite nach außen, die Gebrauchsstellung, beschrieben sein. Wir müssen also hinzudenken: „Die Stellung [des Halbkreises ist, wenn er die Figuren zeigen soll], gegen die Orchestra hin."

gewesen sein. Man kann sich z. B. leicht den von Sceparnio im Rudens v. 163f. geschilderten Schiffbruch der beiden Mädchen vorstellen, ein kleines Boot auf Wellen, dahinter an der Rückwand des Hemikyklion felsige Küste, ja es erschiene möglich, daß das Herausspringen der Mädchen und ihr Verschwinden in den Klippen wirklich aufgeführt wurde, wie es in **Ab. 18** zur Veranschaulichung angedeutet ist. Die szenische Ausmalung oder wenn man will Vergewaltigung von Dichtwerken durch solche auf Sensation und Augenlust berechneten Bühnenkünste ist ja den Zeitgenossen Reinhardts nicht unverständlich. Doch dürfte die Erfindung und Hauptanwendung dieser Maschinerien außerhalb des Kreises der dramatischen Dichtkunst, im Mimos und Pantomimos zu suchen sein (Abschn. 23).

Das στροφεῖον ist schon durch die Anreihung an das Hemikyklion als etwas ähnliches zu erkennen. Wenn es als Wendemaschine „die in göttlichen Zustand verwandelten Heroen trägt" (ἔχει), also wieder körperlich, so kann das nur als ein Darstellen beider Zustände nacheinander verstanden werden. Danach ergibt sich eine doppelseitige Drehscheibe mit Zwischenwand, der wir zum Unterschied vom Hemikyklion einen trapezförmigen Grundriß geben mögen (**Ab. 18**). Unter den Heroen sind wohl kaum mythische Helden zu verstehen, sondern etwa örtliche vergottete Gesetzgeber, Gründer, Könige, Stammesahnen usw. (vgl. RE VIII 1133f.)), deren Heroisierungslegende aufgeführt werden mochte, ähnlich der Homerapotheose auf dem Relief des Archelaos von Priene (Abschn. 23) und den Epiphanien von Gottheiten in den Tempelgiebeln (o. S. 149). Zur Veranschaulichung mag man sich den Helden auf der einen Seite in menschlicher Gestalt stehend denken, auf der andern nach der Drehung zum seligen Schmause gelagert mit seinem Oinochoos wie auf den Heroenreliefs. Das Naive einer solchen „Verwandlung" würde bei kultischen Anlässen weniger auffällig sein. Vermutlich sind auch „die im Meer oder im Krieg Umgekommenen" ähnlich zu verstehen, denn innerhalb der dramatischen Kunst sind sie schwer unterzubringen. Man könnte sich beispielsweise ein lebendes Bild nach Art der attischen Lekythen vorstellen, Hypnos und Thanatos einen Krieger an dem heimischen Kenotaph niederlegend oder ähnliches.

Das Hemistrophion, das Pollux nur bei der allgemeinen Aufzählung IV 127 nennt, wird als die Hälfte des vorigen, also als technische Nebenform mit nur einseitiger Standfläche aufzufassen sein und wäre dann dem Wesen nach dem Hemikyklion gleich, aber vielleicht kleiner. Es mochte zum Verschwindenlassen von Einzelpersonen dienen.

Eine weitere Ergänzung zu den Thyromatadekorationen gibt die zu Vergils Georgica III 24 (scaena ut versis discedat frontibus) bei Servius z. d. St. aus Varro erhaltene Notiz: scaena, quae fiebat, aut versilis erat aut ductilis erat. versilis tum erat, cum subito tota machinis quibusdam convertebatur et aliam picturae faciem ostendebat, ductilis tum, cum tractis tabulatis huc atque illuc species picturae nudabatur interior. Daß die versilis mit den Periakten gleich ist bedarf keines weiteren Wortes. Die ductilis hat Puchstein (88) gemäß der ganz klaren Beschreibung als teilbare Kulissentafel verstanden, durch deren Auseinanderziehen nach beiden Seiten — huc atque illuc — ein neues Hintergrundsbild erschien. Nur fand er am römischen Theater keine Stelle dafür. Wir haben sie im Hintergrund des Thyroma. So könnte sich z. B. an der Musikantenszene des Dioskurides die nicht weit hinten stehende kahle Hauswand (S. 281 Ab. 15) teilen, um unter gleichzeitiger Zurückziehung der Türkulisse einen landschaftlichen Tiefenprospekt

oder ähnliches freizugeben. Der teilbare Hintergrundsprospekt tritt auch in der Renaissance auf. Die „Guckkastenbühne" hat also hier wie dort die gleichen Ideen hervorgebracht.

Eine letzte Abart der Periakten ist die bei Pollux IV 130 als *περίακτος ὑψηλή* bezeichnete Blitzmaschine, das *κεραυνοσκοπεῖον*. „In der Höhe" befindlich kann es mit den Thyromata nichts zu tun haben. Geht man wieder von dem Begriff des Drehens aus, so gelangt man zu der Möglichkeit, daß an einem entsprechend hohen Punkte im Theater eine spiegelnde Fläche, etwa eine große Bronzeplatte so zur Sonne aufgestellt wurde, daß durch eine richtig eingestellte rasche Drehung der Sonnenreflex über die Szenerie hinhuschte, wodurch, wenn die Bühne im Schatten lag, der Eindruck einer blitzartigen Erhellung entstehen mußte[1]).

Dazu machte im Hyposkenion die Donnermaschine, das *βροντεῖον*, den nötigen Lärm. Wenn nach Pollux IV 130 aufgeblasene und mit Steinen gefüllte Säcke gegen Erzplatten geschlagen werden, so gibt das keine ganz klare Vorstellung. Genauer beschreibt eine ähnliche Vorrichtung Heron (I S. 407f. ed. Schmidt): Bleikugeln werden aus einem Erzbehälter auf ein trommelartig ausgespanntes trockenes Fell herabgeschüttet, wobei also sowohl das Knattern des Donners durch die Reibung der Kugeln an der Metallwand, wie der dröhnende Aufschlag durch den Paukenton herauskommt. Eine dritte Art war es nach Suidas s. v. *βροντή*, aus einer Amphora Meerkiesel in ein Erzbecken zu schütten, was vielleicht mit den im Schol. Aristoph. Nubes v. 292 genannten Schallgefäßen (*ἠχεῖα*) gleichzusetzen ist und danach die älteste und einfachste Form der Maschine wäre. (Die Stellen bei A. Müller B. A. 157,2; vgl. Weißmann, Szen. Anweis. 45f.).

Von weiteren Maschinen, die mit der Thyromatabühne zusammenhängen, fanden wir jene Masten beiderseits der Skene in Eretria II (S. 90), Elis (S. 247), Megalopolis (S. 107), Pergamon (S. 257), sowie den Mast über dem einen Paraskeniengiebel in Tyndaris (S. 145), die wir nun mit größerer Bestimmtheit als Schwebemaschinen für Puppen deuten möchten. Denn Pollux IV 131 schließt an die klassische Geranos an: *αἰώρας δ' ἂν εἴποις τοὺς κάλως, οἱ κατήρτηνται ἐξ ὕψους ὡς ἀνέχειν τοὺς ἐπὶ τοῦ ἀέρος φέρεσθαι δοκοῦντας ἥρως ἢ θεούς.* „Als ‚Schweben' (Schaukeln) aber könnte man wohl die Seile bezeichnen, die von der Höhe her ausgespannt werden um die scheinbar durch die Luft dahingetragenen Götter und Heroen zu halten". Ganz entsprechend läßt Heron (I S. 410/11; 414/5) eine Athena über und außerhalb seines Automatentheaters fliegen (*ἐκτὸς τοῦ πίνακος*), welches die Form einer dorischen Front mit Giebelabschluß und aufklappbaren Türen hat (a. O. S. 409 Fg. 101). Und wir haben sogar Nachricht über die Anwendung der Airoai gelegentlich einer Anwesenheit des Mithridates in Pergamon (Plutarch Sulla 11). Es sollte „mittelst einer bestimmten Vorrichtung" eine Nike auf den König herabgelassen werden und ihn kränzen (*Νίκην . . . καθιεμένην . . . ἐπ' αὐτὸν ἐκ τίνων ὀργάνων ἄνωθεν*), aber sie stieß irgendwo an (*συντριβῆναι*), sodaß der Kranz in das Theater hinabfiel und am Boden zerbrach (*καὶ τὸν στέφανον ἐκπεσόντα κατὰ τοῦ θεάτρου φέρεσθαι χαμᾶζε διαθρυπτόμενον*), worüber das Volk erschrak und der König mutlos wurde. Es ist nicht schwer sich ihn in der Mitte des Lo-

[1]) Anders ist die Blitzdarstellung in Herons kleinem Automatentheater (op. ed. Schmidt I S. 448f.), wo vor dem Hintergrundsprospekt ein Fallbrett mit aufgemaltem Blitz herabfährt. Dem großen Theater ist das aber schwerlich entnommen, wie Weißmann meint (Szenische Anweisungen in den Scholien zu Aischylos usw., Progr. Neues Gymnas. Bamberg 1895/6; 48f.). Keinenfalls kann dies, nach dem Wortsinn von Periakte, die bei Pollux gemeinte Vorrichtung sein.

geion stehend oder sitzend zu denken, wobei die Nikefigur, von einem der Seitenmaste herabschwebend[1]), durch eine ungeschickte Drehung gegen die Skenenwand oder den Thronos anstieß. Ähnlich benutzte man im römischen Amphitheater die großen Masten der Vela, um hier sogar lebende Menschen schweben zu lassen (Juvenal 4,122: pueros inde ad velaria raptos), wobei einmal ein Ikaros so unglücklich abstürzte, daß er den Nero in seiner Loge mit Blut bespritzte (Sueton Nero 12; vgl. Fiechter 119). Ob die Schwebeseile im hellenistischen Theater auch bei dramatischen Aufführungen benutzt wurden, ist einstweilen nicht zu belegen, dürfte aber bei ihrem Vorkommen auch in kleinen griechischen Städten wahrscheinlich sein. Ob sie aber die Last eines lebenden Menschen tragen konnten, muß dahingestellt bleiben. Daß auf der Thyromatabühne statt dessen die Götter durch die Periakte erscheinen konnten, haben wir oben S. 286 f. aus Vitruv und Pollux erfahren.

Endlich besitzen wir von maschinellen Vorrichtungen der Thyromatabühne den Aufzugschacht für Götter in Priene II (S. 252), einen anderen Ersatz des klassischen Theologeiongiebels und der jüngeren Giebelexostra von Tyndaris (S. 148). Seine Einzelheiten sind allerdings bei der noch ungeklärten Dachfrage zweifelhaft. Wir haben ihn zu den *ἀναπιέσματα* zu zählen, deren Pollux IV 132 zwei andere Arten an anderen Stellen des Theaters nennt. Die eine, *ἐν τῇ σκηνῇ*, läßt „einen Flußgott oder derartige Figur" erscheinen, also festgelagerte Gestalten. Da diese auf der Thyromatabühne mit Hülfe der Periakten gezeigt wurden (S. 287), so ist dieses Anapiesma einer älteren Bühnenform zuzuweisen. Bei dem Segestatyp kommt als seine Stelle sowohl die Logeiondecke wie die der Distegia in Betracht, auf welcher die Figur von unten her auftauchte. Seilwinden für diese Zwecke haben wir durch erhaltene Reste in Pompeji und Taormina (S. 166; 208) kennen gelernt. Auch die Versenkung des ganzen Idaberges in der korinthischen Pantomime des Apulejus (10,32) geht auf dem Pulpitum vor sich. — Die zweite Art lag „bei den Trittstufen, auf welchen die Erinnyen heraufkamen". Da diese ihrer Natur nach aus der Erdtiefe kommen, muß dies Anapiesma in der Orchestra gelegen haben, hatte also im Grunde denselben Zweck wie die „Charonstiege", die unter den Anabathmoi zu verstehen ist (S. 293). Mit Hülfe des Aufzugs konnte aber wohl ein rascheres und ganz bewegungsloses Auftauchen erzielt werden. Jedoch sind in griechischen Theatern entsprechend große Hohlräume in der Orchestra bisher nicht gefunden worden[2]), wohl aber besitzen wir die großen unterirdischen Anlagen in den römischen Amphitheatern sowie zahlreiche Nachrichten über die dort vor sich gehenden erstaunlichen Versenkungseffekte (Friedländer Sittengesch. II[3] 385f. Seneca epp. 88,22). Bescheidenere Vorläufer muß es also nach Pollux schon in der hellenistischen Orchestra gegeben haben.

---

[1]) In dieser Weise setzt die hinter einem thronenden Zeus herabschwebende Nike dem Gotte einen Goldkranz auf in dem Wandgemälde Herrmann Tf. 121. Herrmann sagt dazu: „die Gruppe . . . ist nicht ganz gelöst und von einer gewissen Härte nicht frei", erklärlich wenn der Maler durch einen wirklichen Theatervorgang angeregt war. Als ein solcher gesichert ist durch die Hintergrundsmotive — Regiatür, daneben Halbsäule — die Krönung eines jugendlichen Kriegshelden mit Porträtzügen, der auf einem Waffenhaufen sitzt, während Nike von hinten herantritt (Mus. Borb. IV 19. Helbig 940). Dazu Reinach Rép. peint. 149,2: „guerrier de Pergame?", wohl wegen der Gewandmotive. Die Mithridatesehrung entsprach vermutlich einem höfisch-pergamenischen Zeremoniell. Vgl. auch die des Sulla S. 271 und Abschn. 23.

[2]) Es sei denn, daß sich von hier aus eine Möglichkeit ergäbe, im athenischen Dionysostheater die rätselhaften Hohlräume der hellenistischen Zeit anders zu deuten, als es oben S. 23 versucht wurde.

Endlich spricht Pollux IV 132 von den χαρώνιοι κλίμακες, die man glaubhaft in den zur Mitte der Orchestra führenden Gängen annimmt. Doch muß hier vor allem zeitlich und sachlich geschieden werden. Nur der Gang in Eretria II (S. 91), dessen Einstiegtreppe seitlich des großen Mitteldurchgangs im Hyposkenion liegt, ist schon im 3. Jh. von vorn herein und ausschließlich zu szenischen Zwecken angelegt worden. Alle übrigen liegen unter der Skenenmitte, gehen nach außen weiter und sind daher in erster Linie für den Wasserabfluß hergestellt. In Sikyon (S. 194/5) ist die ungeschickt und roh eingebaute Einstiegtreppe für den Schauspieler eine Zutat vermutlich erst römischer Zeit, in welcher seine szenische Benutzung durch Lampenfunde gesichert ist. In Segesta (S. 114f.) ist die schräge Fortsetzung in die Orchestra anscheinend jüngeren Ursprungs als die Anlage des Theaters im 3. Jh., während über Zeit und Charakter der Kanäle in Syrakus (S. 157) einstweilen nicht zu urteilen ist. Ähnlich ist in Magnesia (AM 1894, 73) wohl ein Stück eines schmalen griechischen Ganges unter der Skenenmitte vorhanden, die Art seiner Fortsetzung in die Orchestra aber für diese Zeit nicht gesichert. Dagegen führt hier ein römischer Kanalgang aus Kalkmauerwerk bis in die Mitte der Orchestra und teilt sich in zwei rechtwinklig abgehende Arme. Eine ähnliche Anlage römischer Zeit mit schräg abgehenden Armen bei geringer Gangbreite (58—60 cm) findet sich in Tralles (AM 1893, 407, Tf. 13). Der sehr tiefe Zisternengang an dem frührömischen Bau von Taormina (S. 208) reicht nicht weiter als bis zur Pulpitumfront.

Den Ort der Charonstiege gibt Pollux etwas undeutlich „unterhalb der Abstiege von den Sitzreihen" an. Wir haben das S. 115 auf die exzentrische Lage des Ausstiegs in Segesta bezogen und auch die Endigungen der Seitenarme in Magnesia und Tralles würden ungefähr dieser Seitenlage entsprechen. Sikyon scheidet für die Typologie aus, da ein vorhandenes Wasserbecken als Ausstieg benutzt wurde. Als einzige Ausnahme von der Regel des Pollux bleibt wiederum Eretria.

Die Bestimmung der χαρώνιοι κλίμακες, die Schatten oder Gespenster (εἴδωλα) heraufzusenden, hat sich uns bereits erweitert um die bei dem Anapiesma stehende Angabe über die ἀναβαθμούς, ἀφ' ὧν ἀνέβαινον Ἐρινύες. Man erblickte also — was uns angesichts der Schächte sinnfällig wird —, wie die unterirdischen Gestalten langsam und feierlich auf Leiterstufen aus der Erde emporstiegen oder vom Aufzug emporgehoben wurden. Die Anlässe dazu haben wir in hellenistischer und römischer Zeit wieder vorwiegend in Mimus und Orchestik zu suchen.

Für Eretria II, im Anfang des 3. Jhs., ist dagegen an derartiges noch nicht zu denken und grade hier ist der Schacht ursprünglich und ausschließlich szenisch. Ebenso unmöglich ist aber seine Verbindung mit den dramatischen Vorgängen auf dem Logeion. Dagegen vermuteten wir hier bereits in der auf den Marmorgeleisen laufenden Exostra, die als Göttersprechplatz über die Front des Proskenions vorgeschoben wurde (S. 90), eine Anpassung der neuen Bühnenform an die Aufführung klassischer Stücke, indem der noch volle Chor in diesen Fällen den Schauplatz der Handlung zu sich in die Orchestra hinabzog. Auch die Charonstiege findet für diese Zwecke ihre Erklärung. Denn da statt der vielerlei Auftrittsarten der klassischen Skene jetzt nur die Proskeniontüren zur Verfügung standen, so mußte für die Unterirdischen eine ihnen angemessene Art des Erscheinens neu geschaffen werden. Daß auch die jüngeren Tragödien von solchen Gestalten Gebrauch machten, zeigt das Eidolon des Aietes auf der Münchner Medeavase, die eine

nacheuripideische Fassung des Stoffes wiedergibt (Bieber Ab. 106). Daß die Charonstiege aber in frühhellenistischer Zeit nur durch dies eine Beispiel belegt ist und in so reichen Theatern wie in Epidauros, Priene, Delos fehlt, läßt diese Art der Inszenierung von *παλαιά* als keineswegs allgemein erkennen. Für diese Frage wird eine systematische Durcharbeitung namentlich auch der inschriftlichen Anhalte voraussichtlich noch weitere Möglichkeiten ergeben.

Rückblickend geben wir eine **kontrollierende Übersicht** über sämtliche Angaben des Vitruv und Pollux, die sich, der S. 228 ausgesprochenen Zuversicht gemäß, auf die verschiedenen Bühnentypen ohne Rest und sozusagen von selbst verteilt haben, wobei sie sich teils decken, teils ergänzen. Bei Vitruv war nur eine Umstellung im Text vorzunehmen (S. 272 f.), um ein logisches Nacheinander der drei von ihm berücksichtigten Typen — Pulpitumbühne, Logeionbühne im Magnesia- und im Thyromatatyp — zu erhalten. Pollux dagegen hat als lexikalischer Excerptor sich ein systematisches Schema gemacht — Sitzhaus und Pulpitum (IV 121/2), Skenengebäude (123—127), Maschinen (127—132) — und dann alle ihm bekannten termini in dieses eingetragen. Dadurch kamen die Eigentümlichkeiten verschiedener Bühnenarten einfach nebeneinander. So geriet unmittelbar hinter die dreiteilige klassische Bühnenwand (124/5) die mit ihr ganz unvereinbare fünfteilige Thyromata-Periakten-Front (126). Von diesem klaren Falle aus ist das gleiche Verfahren auch für die Maschinen und das übrige sicher und wir können das Gewebe dieser Excerpte wieder in seine Bestandteile aufdröseln. Es ergibt sich, daß Pollux von der klassischen Bühne ziemlich viel weiß. Da er dabei mehrfach auf einzelne Dramen exemplifiziert und auch die allgemeineren spieltechnischen Angaben wie von solchen abgeleitet aussehen, so werden diese Nachrichten wohl sämtlich aus Kommentatoren klassischer Stücke zusammengekommen sein[1]), aber natürlich durch eine vermittelnde Quelle, als welche man bisher die *θεατρικὴ ἱστορία* des Juba ansah[2]). Hingegen wird bei der Thyromatabühne der spieltechnische Gebrauch der Vorrichtungen stets durch generelle Hinweise angegeben (für Meergötter, verwandelte Helden, Gespenster usw.) und die Terminologie erscheint fachmäßiger, besonders bei den Sonderformen der Periakten. Hier dürfte also eine systematische Darstellung der hellenistischen Theater vorgelegen haben, während wir für Vitruv die durch Pompejus vermittelte Kenntnis der Bühne von Mytilene hinzurechnen dürfen (S. 222). Für den Lykurg-Segesta-Typus dagegen bleibt bei Pollux, nach Abzug der allgemeinen Züge der Logeionbühne, bestenfalls die Exostra übrig. Wie begreiflich war also die Kenntnis der Bühnenformen der mittleren Zeit später fast verschwunden.

Allgemeines.

Vitruv V 3,1—8: Anlage der cavea.

Pollux IV 121/2: Zuschauerraum und Zuschauer. — Kerkides, Skene, Orchestra (121). — Parodoi (126). — Pylis (121) = Parodostore; frühestes Beispiel Segesta (S. 117). — Psalis (123) = Gewölbeeingang in die oberen Sitzreihen; früheste Beispiele

---

[1]) So vor allem aus Aristophanes von Byzanz. Vgl. Weißmann Szen. Anweis. 53.

[2]) A. Müller B. A. 107,6 nach Rhode de Pollucis in apparatu scaenico enarrando fontibus (1870). Vgl. aber zu der Frage, die einer neuen Untersuchung von philologischer Seite bedürfte, Bapp Leipziger Studien 8, 1885, 85 f.; dazu Cohn Philol. Anzeiger 23, 1887, 464; Jacoby RE IX 2395.

Sikyon und Segesta (S. 113). — *κατατομή* (123), Felsabschnitt, wohl nur auf den im lykurgischen Sitzhaus zu Athen entstandenen sich beziehend, da die sonstigen Erklärungen der Lexikographen sehr gezwungen sind (Stellen bei A. Müller B. A. 57; 65; 337. Ders. Philologus Suppl. 7 (1899) 87). — Katablemata (131) = Kulissen entweder aus Leinwand oder als Holztafeln, mit sinngemäßen Hintergrundsbildern bemalt.

Die klassische Bühne des 5. Jhs.

Pollux IV: Parodoi (126), die linke von Überland, die rechte von Stadt und Hafen hereinführend. — Paraskenia (123), im Sinne kubisch vortretender Flügelteile. — Klimakes (127), Trittstufen von der Orchestra auf die Spielfläche der Skene zwischen den Paraskenien (S. 227f.). — *σκηνὴ μὲν ὑποκριτῶν ἴδιον, ἡ δὲ ὀρχήστρα τοῦ χοροῦ* (123). (Vgl. o. S. 227). — Thymele (123), das bei musikalischen Aufführungen in der Orchestra aufgestellte Bema der Kitharoden usw. — *ἀγυιεὺς βωμός, τράπεζα* (*θεωρίς, θυωρίς*), Altäre und Opfertische als Versatzstücke auf der Spielfläche. — Die Drei-Türen-Wand (124, *τριῶν δὲ τῶν κατὰ τὴν σκηνὴν*) mit ihren verschiedenen Anwendungen und Dekorierungen (die mittlere Königspalast, Höhle, vornehmes Wohnhaus und sonstiges Zubehör des Protagonisten; die rechte Aufenthaltsort oder Herberge des Deuteragonisten; die linke ärmliches Haus oder verödetes Heiligtum oder ohne Architektur (*ἄοικος*); in der Tragödie im besonderen die rechte Tür Gastwohnung, die linke Gefängnis oder Sklavenwohnung *εἱρκτή*; vgl. Müller A. B. 121,2). — Das Nebenhaus (125, *κλίσιον*) der Alten Komödie, ein praktikabler Vorbau, bisweilen nur durch Vorhänge hergestellt, auch als Stall verwendbar, ferner mit vergrößerten Eingängen (*κλισιάδες*) als Wagenremise und Gerätschuppen; in der Mittleren Komödie auch als Sklavenwohnung (*ἐργαστήριον*). — Das Ekkyklema (128), sowohl als rollbares Lager oder Sitz, wie als auseinanderschiebbare Wand die einen Innenraum zeigt. — Die Mechane (128) für fliegende Gestalten (Bellerophon, Perseus), auch Geranos genannt (130, Eos die Leiche des Memnon durch die Luft entführend); in der Komödie *κράδη* (128). — Aufbauten an der Hintergrundswand als Auslug (*σκοπή*), Mauer, Turm, Wachtort für Feuerzeichen (129, *φρυκτώριον*). — Das Obergeschoß, *ἡ διστεγία*, des Palastes (129; Antigone in den Phoinissen). — Das Theologeion oberhalb der Skene (130; Zeus und die um ihn in der Psychostasie des Aischylos). — Keraunoskopeion, Bronteion (130; hier nur die jüngere Form des K. genauer, vgl. S. 291). — Katablemata, Kulissenbehänge (131); Anapiesmata, Aufzüge (132), beide für alle Bühnenformen vorhanden[1]).

Die Logeionbühne allgemein (Lykurg, Segesta).

Vitruv V 7,1: Grundrißkonstruktion durch vier dem Orchestrakreis eingeschriebene Quadrate; geringere Tiefe der Bühne als bei der römischen; Bühnenhöhe 10—12 Fuß. Einteilung der Sitzhaustreppen, ihre Verdoppelung oberhalb des Diazoma.

Pollux IV: Logeion, Proskenion, Hyposkenia (123). — Hyposkenion (124), unter dem Logeion mit Stützen (*κίονσι*) und figürlichem Bildschmuck (*ἀγαλματίοις*, u. S. 301)

[1]) Die genauere Behandlung der klassischen Dekorationen und Maschinen bleibt einer späteren Arbeit vorbehalten.

gegen den Zuschauerraum hin. — Die Exostra (129) zum gleichen Zweck wie das klassische Theologeion (o. S. 90; 147f.)[1]).

Der Thyromatatypus dreigliedrig (Priene II).

Vitruv V 6,9: Drei Arten von malerischer Prospektdekoration in den Thyromata, je für Tragödie (Palast, Heiligtum), Komödie (Stadtbild mit Hauseingang), Satyrspiel (Höhle, Landschaft).

Der Thyromatatypus fünfgliedrig (Oropos; Ephesos siebengliedrig).

Pollux IV 126: Fünf *θύραι* (Thyromata), in den drei mittleren die typischen Prospekte des vorigen Typus, in den äußeren wechselnde Prospekte wie beim Magnesiatypus, welche die Bedeutung der inneren verändern. — Als Nebenform der dreiseitigen Periakten die Drehmaschinen Hemikyklion (131), Stropheion (132), Hemistrophion (127). — Keraunoskopeion (130), Blitzmaschine, die periaktenartige in der Höhe. — Bronteion, Donnermaschine (130), im Hyposkenion. — Aiorai (131), die Seilschwebe, als Nachfolgerin des klassischen Flugkrahns. — Die Charonstiege (132) in der Orchestra. — Anapiesmata (132), Aufzüge, sowohl auf der Skene (Logeiondecke) wie in der Orchestra neben der Charonstiege.

Der Magnesiatypus der Bühnenwand.

Vitruv V 6,8; Drei Mitteltüren mit fester architektonischer Dekoration (Regia, Hospitalia) und zwei Seitenthyromata (spatia), in welchen dreiseitige „Dreher" (Periakten) befestigt sind, die die Bedeutung der Mittelfront verwandeln. Zu äußerst zwei offene Seitenzugänge aus der Fremde und von der Stadt her (versurae, *ἄνω πάροδοι*).

Die frührömische Bühne (Termessos).

Vitruv V 6,1—3; 6: Grundrißkonstruktion durch vier in den Orchestrakreis einbeschriebene gleichschenklige Dreiecke, deren Ecken die Lage der Pulpitumfront und die

[1]) Die neben der Giebelexostra von Tyndaris in Eretria erschlossene untere Exostra, die auf das Proskenion herausgerollt wird (S. 90), ist auch nachweisbar aus einem wahrscheinlich dem Polybios (frg. inc. 148 Hultsch) entnommenen Satze bei Suidas s. v. *προσκήνιον· τὸ πρὸ τῆς σκηνῆς παραπέτασμα. 'ἡ δὲ τύχη παρελκομένη τὴν πρόφασιν καθάπερ ἐπὶ προσκήνιον παρεγύμνωσε τὰς ἀληθεῖς ἐπινοίας'*. Reisch (D—R 291) verstand darunter das Wegziehen des Vorwandes wie eines Vorhanges vor der Wahrheit, ohne jedoch den Wortlaut *ἐπὶ προσκήνιον* damit vereinigen zu können. E. Schwartz (bei Frickenhaus R E III A, 490, 30) suchte zu heilen *καθαπερεί τι προσκήνιον*. Allein nach Wecklein bei A. Müller (Philologus Suppl. 7,41f.) ist der Wortlaut ganz klar: „Indem das Geschick den falschen Vorwand wie aufs Proskenion herauszog, entblößte es die wahren Beweggründe". Müller erläutert das sehr hübsch durch ein von Bismarck gebrauchtes Bild, als von einer Veröffentlichung seiner Privatbriefe gesprochen wurde: „Man fühle sich dabei wie in Hemdsärmeln auf den Balkon hinausgeschoben". In dem Herausziehen der Exostra auf das Proskenion in Eretria haben wir nun anschaulich das *παρέλκειν* des Vorwandes vor die Augen aller. Und daß Polybios in der Tat dabei die Exostra meint, geht aus einer zweiten, ebenfalls schon von Müller verwerteten Stelle (11, 5, 8) hervor, wo er sie in ganz dem gleichen Gedankenzusammenhang wirklich nennt: *τῆς τύχης ὥσπερ ἐπιτηδὲς ἐπὶ τὴν ἐξώστραν ἀναβιβαζούσης τὴν ὑμετέραν ἄγνοιαν*. Ein drittes Mal (29, 19, 2) heißt es in derselben Wendung allgemeiner: . . . *ἐπὶ τὴν σκηνήν*. An der erstgenannten Stelle konnten die antiken Erklärer ohne Anschauung von der Proskenion-Exostra das *παρέλκειν* nicht verstehen. Die Deutung des Proskenions als Vorhang bei Suidas ist daher wahrscheinlich von einem Grammatiker als Erläuterung erdacht (vgl. aber S. 297 Anm. 2). Sie konnte dadurch angeregt sein, daß man das Proskenion in der Tat gelegentlich mit Vorhängen verdeckte (vgl. u. zum Archelaosrelief).

fünf Achsen der Bühnenwand bestimmen. Fünfgliedrige Architekturwand, die drei Mitteltüren als Regia und Hospitalia, die Außenachsen als itinera versurarum, Seitenzugänge. Höhe des Pulpitums 5 Fuß. Die Säulenordnungen der scaenae frons zwei- bis dreigeschossig. —

Die nach ihrer Bestimmung **Logeion**[1]), nach ihrer Form **Proskenion**[2]) genannte **Schauspielbühne** bedarf als gemeinsamer Bestandteil aller Skenenformen seit Lykurg einer zusammenfassenden Betrachtung, zumal nicht unwesentliches neues Material für ihre Entwicklungsgeschichte hinzugewonnen ist[3]).

Die Grundrißbildung des Proskenions liegt bei den Paraskenienbühnen von vorn herein fest, indem die Logeionwand überhaupt nicht anders denn als gradliniger Sockel zwischen die Paraskenienfronten gestellt werden konnte. Ebenso ist von vorn herein bei dem östlichen Flachwandtypus die Gradlinigkeit der Front bedingt durch das Wesen der ungebrochenen Skenenwand, bei der ein Vorkröpfen der Logeion-Enden weder sachlich noch architektonisch begründet wäre. Eine bezeichnende Ausnahme macht nur der Mischtypus von Epidauros (S. 173; 242), wo das Vortreten der Proskenion-Endjoche durch die noch kubischen Paraskenien des Obergeschosses seine architektonische Begründung hat, ebenso vielleicht in Eretria II (S. 89). In Oiniadai II (**Tf. 14**) scheint die schwache Vorkröpfung der je vier Proskenion-Endjoche nur durch die Wiederbenutzung der älteren Paraskenienfronten veranlaßt. Bei zwei Vollsäulenproskenien des 2./1. Jhs. sind dagegen die

[1]) Zuerst inschriftlich in Delos a. 279 (S. 175). Hesych *λόγιον· ὁ τῆς σκηνῆς τόπος, ἐφ' οὗ . . ὑποκριταὶ λέγουσι.*

[2]) Proskenion, nach dem Wortlaut ein „vor die Skene" gesetzter Architekturteil, zuerst inschriftlich in Delos um 300 v. C. (S. 174; vgl. 178; 181; 188). Ebenso eindeutig ist in den Weihinschriften von Oropos die Gegenüberstellung Proskenion/Pinakes — Skene/Thyromata. — Zweifelhaft erscheint zunächst der Sinn des Wortes in dem Witz des Komikers Antiphanes über die Hetäre Nannion (Athenäus 13, 587b; vgl. 558b), die er „Proskenion" nennt, weil sie zwar ein hübsches Gesicht, Goldbehänge und reiche Kleider hatte, ausgezogen aber sehr häßlich war. Das kann grade in dieser Zeit — 340—320 v. C., da auch Menander die Nannion noch kennt (a. O.) — auf die neuartige Erscheinung der bunten Logeionvorderwand gehen, nach deren Entfernung die Skene unscheinbar aussieht. Der Witz wäre also sehr aktuell gewesen und die Entfernbarkeit des Holzlogeions wäre damit für die Lykurgbühne unmittelbar belegt.

Andererseits wäre der Vergleich auch treffend, wenn man mit A. Müller (Philologus Suppl. 7, 37; 40) auf Grund der S. 296 Anm. 1 behandelten Suidasnotiz (Proskenion = Parapetasma) den Spitznamen der Hetäre als „Kulisse" versteht. Die Bedeutung ‚Skenenvorhang' müßte dann von der älteren Bühnenform herstammen, wo man die gemalten Behänge so genannt hätte; später wäre sie vor dem architektonischen Begriff Proskenion zurückgetreten. Es ist aber schwer einzusehen, wie ein später Erklärer des Polybios noch Kenntnis von dem älteren Sprachgebrauch gehabt hätte. Wenn also wie oben dargelegt die Erklärung Proskenion = Parapetasma eine späte interpretatorische Unterschiebung ist, so fällt die Grundlage der Müllerschen Erklärung fort und das Blendwerk, mit dem Nannion verglichen wird, ist tatsächlich die bewegliche Logeionwand.

[3]) Puchstein (8—45) hat alles Wesentliche dieser Bühnenform klar erkannt, wurde aber durch den damaligen Tatbestand irre geführt, die Vollsäulenform als die früheste nach dem Holzlogeion anzunehmen (18), was schon v. Gerkan (124) berichtigt hat. Dieser ist seinerseits allzu abgeneigt gegen Holzlogeia. Vgl. ferner Fiechter (28f.), Frickenhaus (RE III A 485). Die von Allen (Problems of the Proskenion, Univ. California Public. in Philol. 7, 1923, 197f. Fg. 4) rekonstruierte Proskenionform des 5. Jhs. hat nach dem Wegfall der „lykurgischen" Säulenproskenien des Dionysostheaters (S. 47) keine Unterlage mehr.

vier Endjoche ebenfalls, jedoch viel stärker vorgezogen: am Piräustheater, wo der Architekt durch nichts älteres gehemmt war, um zwei volle Flankenjochtiefen, in Athen IV um eines. Das kann aber keinesfalls als einfache Fortbildung des früheren doch recht unbedeutenden, in Oiniadai mehr zufälligen Flankierungsmotivs aufgefaßt werden. Vielmehr verrät diese stark kubische Umrahmung des Mittelteils ein neues architektonisches Tiefengefühl, das sich ebenso in der Umwandlung der geschlossenen Logeionwand in eine offene schattenfangende Halle ausspricht (vgl. S. 303). Das gleiche Tiefengefühl herrscht aber auch in der Vollsäulen-Skenenwand des Magnesiatypus. Zu einer solchen gehört also vermutlich in der Regel ein Vollsäulenproskenion, da so erst die beiden Stockwerke die gleiche architektonische Dynamik bekommen. In Thasos (S. 265) ist diese Vereinigung gesichert, doch fehlt hier die Vorkröpfung der Proskenion-Enden, vielleicht wegen Benutzung älterer Fundamente. Aus den Grundrissen der Vollsäulenproskenien in Thera II (S. 245), Sikyon II (S. 195), Megalopolis IV (S. 107) sind typologische Schlüsse nicht zu ziehen, da es bescheidene Anpassungen an Vorhandenes sind. Dagegen dürfen wir das Piräustheater mit seiner vorgreifenden offenen unteren Halle und vermutlich einer Säulenarchitektur im Hauptgeschoß — die Fragen des Obergeschosses bleiben hier wie auch beim Thyromatatyp allerdings in der Schwebe — als das am konsequentesten durchgebildete Prototyp dieser letzten hellenistischen Logeionform ansehen. Das Proskenion war jetzt so sehr reine Hallenarchitektur geworden, daß der Erbauer der nachsullanischen Skene in Athen die Teile einer gewöhnlichen Halle ohne weiteres herübernehmen konnte (vgl. S. 303).

Die seitlichen Zugänge zur Proskeniondecke (*ἄνω πάροδοι*, versurae) sind beim Paraskenientypus von selbst durch die Flanken der Paraskenien gegeben. An der einfachsten Form des Flachwandtypus (Priene I, Assos I, Mantinea, Orchomenos) sind keine nachweisbar (vgl. aber unten). Weiterhin werden sie durch von hinten an das überstehende Proskenion-Ende angesetzte Steintreppen (Priene II) oder durch hochgelegte offene Flankenkorridore (Assos II, Magnesia) oder durch Seitenterrassen hergestellt (Pergamon, Elis II, Oiniadai **Tf. 14/5**, wo sie durch den Grundriß der älteren Paraskenien gegeben waren). Eine mutterländische Sonderform sind die langen schrägen Seitenrampen (Epidauros, Sikyon, Elis I), die aber auch horizontal geführt vorkommen (Eretria II, Elis II, Oropos). Auftritte von den Außenseiten der Skene her blieben demnach szenisch stets notwendig. Sie sind also in irgend einer Form auch für den einfachen Flachwandtypus (Priene I usw.) vorauszusetzen, vermutlich als seitliche Holztreppen.

Die Höhe des Logeions soll nach Vitruv nicht weniger als 10, nicht mehr als 12 Fuß betragen. Sie ist in den am sichersten meßbaren oder erschließbaren Fällen:

	Dm. der Orchestra zwischen d. Sitzstufen	L. d. Mittelachse (Prosk.-Fr. bis 1. Sitz)	**Höhe des Proskenions**	Achsweite der Halbsäulen	Pinaxbr. ist zu Pinaxhöhe (n. Allen)	Holzrahmen-Logeion vorhanden:	Steinproskenion mit Halbsäulen, die beiden letzten mit Vollsäulen:
Pleuron	11,20		**2,51**	1,59	1 : 1,6	Ende 3. Jhs.	2. Jh.
Oiniadai	16,20	18,10	**2,65**	1,375	1 : 1,78		Ende 3. Jhs.
Oropos	12,40	11,90 (Sessel 11,00)	**2,68**	1,35	1 : 1,90	Anfang 2. Jhs.	Mitte 2. Jhs.
Priene	18,96	18,96 (Sessel 18,13)	**2,72**	1,87	1 : 1,37	Anfang 3. Jhs.	1. H. 2. Jhs.
Segesta	16,20	13,12	**2,77**			2. H. 3. Jhs.	2. Jh.?
Vitruv mindest			**2,95**				
Assos	20,54	18,20	**2,98**	1,56	1 : 1,90	3. Jh.	2. Jh.?
Sikyon	21,30	21,30	**3,16**	1,47	1 : 2,57	1. H. 3. Jhs.	1. Jh. n. C.
Tyndaris	24,90	18,50	**3,45**			2. H. 3. Jhs.	2. Jh.?
Eretria	23,40	22,20	**3,50**	1,51	1 : 2,57	1. H. 3. Jhs.	2. Jh.?
Epidauros	23,80	23,00	**3,53**	1,74	1 : 2,40	Ende 4. Jhs.	2. Jh.
Vitruv höchst			**3,53**				
Piraeus	23,44	21,61	**3,68**	1,39	1 : 3,40		2. Viertel 2. Jhs.
Athen	26,84	25,10	**4,08**	1,35	1 : 3,53	um 330 v. C.	nach 88 v. C.

Das vitruvische Maß wird also von fünf der Proskenien nicht erreicht, von fünf eingehalten, von zwei überschritten. Die letztgenannten sind die Vollsäuler, die sich also auch durch die absolute Höhe von dem typischen Proskenionbegriff entfernen (vgl. o. und S. 303). Die geringeren Höhenmaße sind deutlich abhängig von dem kleineren Orchestradurchmesser, bzw. dem Abstand von Proskenion bis unterste Sitzreihe, wobei nur Oiniadai, wo die älteren Mauerfronten benutzt wurden, aus der Reihe fällt. Ebenso wächst innerhalb der vitruvischen Spannweite die Logeionhöhe stetig und ziemlich gleichmäßig mit dem größeren Abstand der unteren Sitze von der Proskenionfront.

Man nahm also sehr genaue Rücksicht auf die Sehverhältnisse. Dörpfeld hatte früher zeichnerisch zu erweisen versucht, daß der Schauspieler, wenn er dicht vor der Skenenwand stehe, für die untersten Zuschauer fast unsichtbar werde (D—R Fg. 92). A. Müller hat aber gezeigt, daß bei Dörpfelds Schema keine tatsächlichen Maße zu Grunde gelegt sind, sondern daß vielmehr bei den Abständen im Dionysostheater die Überschneidung der Skenenwand durch die Proskenionvorderkante sehr gering ist, selbst für die seitwärts Sitzenden (Philologus, Suppl. 7, 108f. Tf. A Fg. 1b). Und dies ist noch dazu ein anormales und das überhaupt höchste aller bekannten Proskenien. Konstruiert man mit den absolut sicheren Maßen von Priene (v. G. Tf. 8) die Blicklinie des Sitzenden von der Mitte der untersten Sitzreihe aus, so wird die Skenenwand bis zu 28—30 cm Höhe verdeckt, von der jünger vorgelegten Proedriebank aus um etwa 35 cm. Dies Maß stimmt aufs genaueste zu der Erhöhung des Thyromata-Innenbodens um die drei Treppenstufen oder um einen höheren einstufigen Auftritt auf den Dioskuridesbildern (S. 279; 281). Sehtechnisch bedeutet also die typische Logeionbühne eine vollkommen einwandfreie Lösung.

Die Achsweiten des Halbsäulensystems schwanken ohne zunächst erkennbare Gesetzlichkeit von 1,35 bis 1,79 m, wobei die Vollsäulenproskenien bei größter Höhe die auch absolut engsten Achsweiten haben und so wieder die Verhältnisse normaler Hallen erreichen. Sehr deutlich zeigt sodann die Berechnung der Pinaxproportionen, die hier von Allen übernommen ist (Problems 200 Fg. 1—4; dazu Oiniadai o. S. 94), daß mit der größeren absoluten Höhe die Schlankheit der Pinakesfelder stetig zunimmt, wobei die Skala bei den Vollsäulern bezeichnenderweise gleich um eine ganze Einheit springt. Eine merkwürdige Ausnahme machen nur die sehr gedrückten Verhältnisse von Priene, deren Index noch weit unter dem von Pleuron bleibt. Ob aus den Pinaxproportionen feinere chronologische Anhalte zu gewinnen wären, könnte vielleicht bei umfangreicherer Statistik im Zusammenhang mit weiteren Verhältnisberechnungen versucht werden. —

Der Frontgestaltung nach scheiden sich **drei Proskeniontypen**, die zugleich sich überschneidende historische Gruppen sind.

I. **Holzrahmenlogeia** mit Felderteilung, als Form des 3. Jhs. zu erschließen in Segesta und Delos I, danach rückzuübertragen an die Lykurgbühne. Anschließend Tyndaris, Syrakus, Priene I, vermutlich auch Epidauros I, Eretria II, Pleuron I, vielleicht Assos I. Als Nachzügler Anfang des 2. Jhs. Pergamon, weil dort die ganze Skene aus Holz.

Das **Pfeilerproskenion** ist eine daraus entstandene Nebenform. In Holzausführung ist es noch im 2. Jh., an den bescheidenen Skenen von Orchomenos und Mantinea vorhanden, mit Steinpfeilern und vermutlich Steinfüllungen im 1. Jh. an Segesta II und Syrakus II. Die Monumentalisierung dieser Form erscheint danach einstweilen als sizilische Besonderheit. In Segesta und Syrakus sind je zwei Seitentüren erkennbar, Mitteltüren anzunehmen.

II. **Halbsäulenproskenion.** Eine nur scheinbare (vgl. u. S. 302) Übergangsform findet sich in der 1. H. des. 3. Jhs. in Sikyon (Holzwand mit eingefügten Steinsäulen, vermutlich Holzgebälk). Die ausgebildete Form (Steinhalbsäulen mit Rückenpfeiler, Holzpinakes) zuerst 250 v. C. in Delos, gegen Ende des 3. Jhs. in Oiniadai, vielleicht Elis. Herrschend ist es im 2. Jh., wo alle Neubauten und die meisten der älteren Skenen Steinproskenien erhalten: Oropos I, Priene II, Assos II, Pergamon II, Babylon II, Mantinea, Epidauros II, Pleuron II, Tyndaris II, Akrai. Wegen Magnesia vgl. u. S. 303.

Die dorische Ordnung ist die vorherrschende, die jonische gesichert in Epidauros, Sikyon, Elis, Oiniadai. Eine Mitteltür ist stets vorhanden, zwei Seitentüren nur in Priene und Elis, ferner aus besonderem Anlaß (drei Durchgänge durch das Skenengebäude) in Tyndaris, endlich an der römischen Incertumwand in Sikyon. Die Eintürigkeit ist also die Regel[1]).

Die Pinakes sind überall als Holztafelfüllung — anders nur Epidauros — erkennbar durch die Falze und Riegellöcher in den Rückenpfeilern und im Gebälk, ferner an den Riegellöchern und den Anpassungsspuren im Stylobat. Obwohl eine andere Befestigungsart von Holz an Stein technisch kaum denkbar ist, dürfte es bei der Empfindlichkeit des Holzes gegen Sonne und Nässe[2]) außer Zweifel stehen, daß die Pinakes bei Nichtgebrauch des Theaters

[1]) In Priene (v. Gerkan 67) hängen die Türflügel ausnahmsweise in Angeln an den Pfeilern, haben aber auch auf dem Stylobat Spuren hinterlassen (v. G. Tf. 30). Wo der Stylobat nur die Spuren der Mitteltür hat, ist also die Eintürigkeit sicher.

[2]) In Akrai (S. 201) deutet ein Stiftloch im Stylobat darauf, daß der Pinax sich in der Mitte nach vorn geworfen hatte.

entfernt wurden. Dies um so mehr, als sie vermutlich durchweg mit figürlichen Gemälden geschmückt waren, wie es in zwei Fällen sicher ist (S. 186, alte delische Holzskenai; Demetriosbild in Athen). Als allgemeiner Zug wird es bestätigt durch Pollux IV 124: *τὸ δ' ὑποσκήνιον κίοσι καὶ ἀγαλματίοις ἐκεκόσμητο πρὸς τὸ θέατρον τετραμμένοις, ὑπὸ τὸ λογεῖον κείμενον.* „Das Hyposkenion wurde auf der dem Zuschauerraum zugewandten Seite mit Säulen und Bildwerk ausgeschmückt und lag unter dem Logeion." Das ist eine so eindeutige Beschreibung der Vorderwand des Proskenions, vom Innenraum her gedacht, daß sie offenbar nur wegen der Vieldeutigkeit von *ἀγαλμάτια*[3]) bisher nicht erkannt wurde (Puchstein 35)[4]). Die Pinaxgemälde sind also ein dauernder Schmuck des Orchestrahintergrundes und ebenso müssen die Thyromata auch bei nichtszenischen Veranstaltungen mit Bildern gefüllt gewesen sein, wie die leeren Höhlen in Fiechters' Modellen (Bieber Ab. 25; 35) und die kahlen Holztafeln in v. Gerkans Rekonstruktion von Priene (Tf. 35) anschaulich zeigen. Dadurch gewinnt auch die Gegenüberstellung von Proskenion/Pinakes — Skene/Thyromata bei den Stiftungen von Oropos vertiefte Bedeutung, indem die beiden Bauteile auch in der Buntfarbigkeit der Erscheinung einander gleichwertig waren, wie schon an der alten Holzskene in Delos. Die lebhafte Bemalung der gemauerten römischen Proskenionfronten in Priene und Sikyon (S. 195) ist also nur eine Fortsetzung der alten Tradition. In Priene geht die Farbenfreude in dieser Spätzeit bis zu einem scharlachroten Anstrich der ganzen Halbsäulen und Kapitelle, während die hellenistische Zeit nur die üblichen Farben am Triglyphon hatte (v. Gerkan 50, Tf. 26). Dieser von Anfang an (Delos I) bestehende Charakter der Logeionwand als Bildträger mag dazu mitgewirkt haben, daß bei der Umsetzung in Stein die Holzfüllungen beibehalten wurden, da das Malen auf Holztafeln in der Werkstatt (o. S. 181) einfacher und wohlfeiler war als die schwierige Marmorenkaustik. Überdies konnten nur so die Gemälde bei Nichtgebrauch gegen die Verwitterung geschützt werden.

Der Hauptgrund der eigenartigen Verbindung von Holz und Stein in einer Monumentalfront waren aber zweifellos die akustischen Eigenschaften des Holzes. So feinhörige Menschen wie die Griechen haben das natürlich schon bei den kleinen Bemata der Flötenspieler usw., die wir von den Vasen her kennen, beobachtet, ja sie vielleicht eben deswegen angewendet. Die reinen Holzskenai aber wirkten überhaupt als große Resonanzkästen, wie auch Vitruv V 5,7 ausdrücklich anmerkt. An der klassischen Skene (Eretria I) ist der Holzfußboden hohl gelegt und möglicherweise hängt dort die Auflösung der Rück- und Seitenwände in sieben breite Türen ebenfalls mit akustischen Absichten zusammen (S. 84/5), zweifellos waren sie ihnen dienlich. Die römischen Kithar- und Gesangsvirtuosen nutzten

[3]) *ἄγαλμα* ist Schmuck, Zierde, dann Statue, Bildwerk, auch speziell Gemälde (Plato, Legg. XII 956b: *ἀγάλματα ὅσαπερ ἂν ἐν μιᾷ ζωγράφος ἡμέρᾳ εἷς ἀποτελῇ*. Die vereinzelten Fälle von Statuen im Proskenion — nur Sikyon (S. 196) aus 3. Jh.; Epidauros (S. 169) und Athen IV (S. 25 Abs. 3) Spätzeit — kommen für die Erklärung dieser Stelle natürlich nicht in Betracht.

[4]) Daß man nicht wegen des römischen „Mörtelpinax" in Priene das ganze griechische Proskenion völlig mit Türmotiven füllen dürfe, hat schon v. Gerkan (125), freilich aus anderen Gründen abgewiesen. Auch das Hängestück an dem Architrav in Oiniadai (o. S. 93 **Tf. 14,11**) bietet keine allgemeine Grundlage dafür. Faßt man seine Profilierung auf der Vorderseite als wirklichen Türaufsatz, so konnte es zur Mitteltür gehören. Doch kann dies auch bloß eine Krönung schreinermäßigen Felderwerks gewesen sein, das dann vom älteren Rahmenlogeion her, mit einfacher Ornamentbemalung statt teurer Gemälde, in bescheidenen Verhältnissen bisweilen vorgezogen werden mochte.

das so aus, daß sie sich bei hohen Tönen gegen die großen Flügeltüren der Skene umwandten (Vitruv a. O.). Zur Zeit als die Lykurgbühne entstand, wurden im Aristotelischen Kreise die Schallgesetze wissenschaftlich untersucht[1]) und eben damals weilte der erste und größte Musiktheoretiker des Altertums Aristoxenos von Tarent in Athen[2]), der, wie wir schon sahen, auch praktische Verbesserungen der Theaterakustik ausdachte (S. 270). Selbst ein Alexander gab sich mit diesen Fragen ab, denn sein Einfall, in Pella *χαλκοῦν ποιῆσαι το προσκήνιον* (Plutarch Moral. 1096 B) ist mit Puchstein (41/2) auf einen Erzbelag der Proskeniondecke oder auf eherne Pinakes zur Schallverbesserung zu beziehen, was aber der Architekt, als vielmehr nachteilig für die Stimme des Schauspielers, dem König verweigerte. Man glaubt hier unmittelbar in die Versuche und Debatten über die neue Bühnenform hineinzusehen. Kein Zweifel also, daß die ganz hölzerne Herstellung des Logeions durch praktische und theoretische akustische Untersuchungen veranlaßt war.

Seine akustischen Vorzüge haben dem Holzlogeion die Geltung während des ganzen 3. Jhs. gesichert. Dem schweren Nachteil der raschen Vergänglichkeit begegnete man, indem man es abnehmbar machte. Die Umständlichkeit des Verfahrens mochte dann zur „Versteinerung" hindrängen, mehr wohl noch die architektonische Zwitterhaftigkeit eines Holzeinsatzes in einen monumentalen Steinbau. Das Halbsäulenproskenion ist eine geglückte Vereinigung der gegensätzlichen Anforderungen, indem Steinsäulen und -Gebälk sich dauerhaft und monumental in das Ganze einfügen, während Holzdecke und Pinakes das Logeion nach wie vor zu einem mitschwingenden Resonanzkasten machen. Das nötige Schalloch vermutet Puchstein (43) glaubhaft in dem Oberlicht, das bei griechischen Türen typisch ist, oder indem etwa bei den Vorstellungen die ganze Mitteltür offen gelassen wurde zum Ausströmen der Schallwellen von der Mitte her. Ob damit vielleicht auch die typische Eintürigkeit zusammenhängt, vermag ich nicht zu beurteilen. Ein lehrreiches Gegenbeispiel besitzen wir in Epidauros, denn der dortige Verschluß mit Steinplatten war offenbar ein unbefriedigender Versuch, der anscheinend ohne Nachfolge blieb (Thasos und Larissa S. 237 sind zweifelhaft).

Ist somit der spieltechnische Sinn der Stein-Holz-Wand klar, so bedarf ihre Entstehung noch einer Überlegung. Die Holzwand von Sikyon mit eingesetzten Steinhalbsäulen (S. 197) ist keine Übergangsform, sondern nur eine technische Variante. Denn es kommt auf die Herkunft der dekorativen Idee als solcher an. Die Ähnlichkeit der Halbsäulenwand mit jener unteritalischen Bühnenform, die wir als veredelte Phlyakenbühne, dann auf den Vasen des Assteas als tragische Bühne kennen, ist von rein äußerlicher und zufälliger Art. Auch historisch erscheint es ausgeschlossen, daß man, inmitten der dramatisch noch so triebkräftigen Periode des beginnenden dritten Jahrhunderts sich im griechischen Osten von unteritalischen Volksbelustigungen her hätte architektonische Ideen holen müssen[3]). Ebenso wäre es eine sehr äußerliche Betrachtungsweise, etwa die Halb-

[1]) Für das folgende ist hinzuzunehmen Puchstein S. 40—47, der die Anschauungen des Altertums über Akustik sehr eingehend und klar behandelt.

[2]) R. Westphal, Ar. v. T., Melik und Rhythmik (1893) II, S. IV.

[3]) Ebensowenig kann ich mir vorstellen, daß Aischylos nach Frickenhaus (RE III A, 474; 60; 481) erst in Sizilien durch die Possenbühne des Epicharm die Ideen zu seiner klassischen Skene hätte bekommen müssen, nachdem er bereits ein Menschenalter lang an der Schöpfung des hohen Dramas gewirkt hatte. — Die **unteritalischen Bühnenformen,** die auf den Vasen des 4./3. Jhs. erscheinen, sind eine Gattung für sich, die gesonderte Behandlung verlangt. Hier nur die Grundzüge. Die Phlyakenbühne

säulenstellung des Segesta-Typus einfach an das Sockelgeschoß herabgesetzt zu denken. Künstlerische Vorgänge dieser Art können nur aus inneren organischen Zusammenhängen verstanden werden.

Nun tritt das Halbsäulenproskenion von Anbeginn als fertige, im ersten Anlauf geglückte Schöpfung auf, die keinerlei grundsätzliche Wandlung mehr erfährt. Man kann sie daher nicht irgendwo beliebig aus dem Einfall eines einzelnen, sondern nur inmitten einer reichblühenden Theatererfahrung, „recht im Mittelpunkt der Dichtung", entstanden denken. Da Athen ausscheidet, so bleibt nur Alexandria. Hier hat in den ersten Jahrzehnten des 3. Jhs. der zweite Ptolemäer den Ehrgeiz, dramatische Wettkämpfe zu veranstalten — ein von den Dichtern vielgerühmter 284/1 v. C. —, hier blüht die ebenfalls vielgerühmte wenn auch dichterisch vielleicht nicht allzubedeutende Pleias der Tragiker, hier pflegt man auch die Komödie und sucht, allerdings vergeblich, den Menander herzulocken, während Philemon in der Tat einige Zeit dort war (Christ-Schmid, Gr. Lit.-Gesch. II^6 130; 134). Hier endlich mußten in der neuen Weltstadt Theaterbauten bedeutender Architekten entstehen. Die neue Proskenionform erscheint für uns zuerst 250 v. C. in Delos, das um diese Zeit in enger Beziehung zum Ptolemäerreiche steht (S. 192). Sie verbreitet sich zuerst im ganzen Osten und dringt gegen Ende des 3. Jhs. nach Westen vor. So hat die Vermutung ihres alexandrinischen Ursprungs alle historische Wahrscheinlichkeit für sich.

Monumentale Belege dafür in Alexandria zu finden könnte bei dem Untergang der dortigen griechischen Großarchitektur hoffnungslos erscheinen. Immerhin lernen wir etwas von dem Geiste, mit dem man dort tektonische Aufgaben behandelte, durch die Holzsarkophage von Abusir kennen und zwar grade aus der uns hier angehenden alexandrinischen Frühzeit (Watzinger, Griech. Holzsarkophage a. d. Zeit Alexanders d. G., 1905). Das System der Wanddekorierung durch Halbsäulen ist dort allerdings nur in Spuren erhalten (W. 49, Nr. 31). Es wird uns aber sehr lebendig durch die schönen „Haussarkophage" aus der Krim, die Watzinger (81) glaubhaft auf Milet als die Mutterstadt der südrussischen Kolonien zurückführt und die ihm durch ihre Ähnlichkeit mit denen von Abusir als ein „Ableger desselben Stammes" erscheinen. Eine Verwandtschaft dieser beiden Gruppen mit altägyptischen (saitischen) Holzsärgen erkennt Watzinger (92) darin, daß nicht der

ist ein niedriges, anfangs nur durch ein Treppchen von vorn betretbares Jahrmarktspodium. Sie steht in ihrer einfachsten Form auf rohen Pfosten, erhält dann eine Verkleidung mit Vorhängen und wird durch Umwandlung der Pfosten in Säulchen weiter verschönert. Die Hintergrundswand erhält eine Tür, bisweilen auch ein Fenster. Auf dieser ruht ein Pultdach, das bei größeren Abmessungen weiter vorn durch eine vorgesetzte Säulenstellung mit Konsolarmen gestützt wird. Die Seiten der Bühne sind offen (vgl. o. S. 159f. und **Tf. 47,4.** Fiechter Ab. 28—41). Für die Säulen mit Konsolarm wichtig auch JdJ 31, 1916, 10, Ab. 1). — Daraus ist für die Tragödie und Hilarotragödie entwickelt die **Assteasbühne,** um sie kurz so zu nennen (Fiechter Ab. 40; 42). Sehr lehrreich der Eimer mit Pelops vor Oinomaos im Museo di Villa Giulia, Ausonia 7, 1912, 116f. Tf. 2/3 (Cultrera). Die Podiumvorderwand ist mit Halbsäulen verziert und von vorn nicht betretbar. Das Dach wird an den vorderen Ecken von Säulen getragen, die Seiten des Spielplatzes sind geschlossen, die Tür befindet sich an der Seite oder im Hintergrund. Die Decke wird wieder von einer inneren Reihe von Säulen getragen. Zwischen diese kann unten eine halbhohe Schranke eingezogen werden, über welcher Personen etwas erhöht mit dem Oberkörper erscheinen. Auf dem Eimer in Villa Giulia sind es rechts die Pferdeköpfe, links ist auf einer Abdeckung des Hinterraums Aphrodite gelagert. Alle Bühnen sind Holzbauten und für unmittelbar davorstehende oder -sitzende Zuschauer berechnet. Es fehlt ihnen jede Monumentalität. Zusammenhänge mit griechischen Bühnentypen bestehen nicht.

ganze Kasten in eine Hausform umgewandelt ist, indem die technischen Eckpfosten und Querleisten das „Mittelbrett" umrahmen, sodaß dieses nur dekorativ mit Stützenmotiven in beliebiger Verteilung gefüllt wird (sehr weitgestellte Halbsäulen W. Ab. 89; Pfeilermotive Ab. 86). Auch bei dem jüngsten und reichst entwickelten Stück, dem Niobidensarkophag aus dem Mithradatesberg (W. Ab. 116) sind die Eckpfosten geblieben, hier erinnert das figürliche Bildwerk zwischen den Halbsäulen schon unmittelbar an eine Proskenionwand. Bei dem einzigen Stück aber (Ab. 92), das ausnahmsweise mit jonischen Säulchen auch an den Kastenecken durchgeführt ist, wird die formale Übereinstimmung mit einer Proskenionwand vollkommen, sowohl in den Proportionen der breiten Zwischenflächen und ihrer bunten Ausfüllung, hier durch große Kränze und Rosetten, wie namentlich in dem Fehlen einer Stylobatstufe[1]). In der Gesamterscheinung offenbart sich hier ein mehr spielendes, man möchte sagen rokkokohaftes Ziergefühl. Eben diesen Grundcharakter hat aber das Proskenion. Denn obwohl es zur großen Architektur gehört, fehlt ihm ein für den logischen Aufbau so wichtiges Element wie der Stylobat, der vielmehr unsichtbar im Boden steckt; es hat ganz variable Achsenverhältnisse, die ohne Beziehung zur Skenenhauptwand sind; und vor allem sind die Halbsäulen nicht struktive Träger, sondern flächenteilende Vorlagen vor der bildgeschmückten Wand, ganz wie bei dem letztgenannten Holzsarkophag. Bei der Schöpfung des Proskenions waltete also das gleiche mehr dekorative als tektonische Architekturgefühl, wie in jenen kunstgewerblichen Leistungen des alexandrinischen Kreises und des ihm nahverwandten ostgriechischen.

Ein kleines Denkmal führt noch einen Schritt weiter. Das Relief aus Ariccia im Thermenmuseum mit der Darstellung eines — offenbar nach einem alexandrinischen Gemälde kopierten — ägyptischen Kulttanzes (Not. Scav. 1919, 107; Greßmann, Tod des Osiris, Alter Orient 23, 3, 27; Bruchstück einer Wiederholung, Berlin, Erman, Ägypt. Religion[2] 268, Ab. 158) zeigt im oberen Streifen ägyptische Tiere und Besgestalten in je drei naiskosartigen glatten Umrahmungen mit horizontalem Gebälk, denen bei den Mittelnischen wieder Säulenmotive dekorativ vorgelegt sind, das Ganze auch durch die breitgelagerten Proportionen dem Proskenion merkwürdig ähnlich. Mehr noch enthält das „Musikerpodium" des gleichen Reliefs den Grundgedanken des Proskenions: Wandgliederung durch stylobatlos aufstehende Vertikalglieder, hier Flachwandpfeiler; auf den Zwischenflächen Füllmotive, hier Girlanden. Die durch seine glückliche Proportionierung zierliche Gesamterscheinung dieses einfachen Gebildes kann angesichts der gleichen Zweckbestimmung wohl als die ideelle „Vorform" des Proskenions angesprochen werden[2]). Vielleicht hat sich daraus zunächst eine Art Singspielbühne entwickelt, als welche uns die delische Holzskene von 300 erschien (S. 186) und danach die szenische.

---

[1]) In einem Kammergrabe in Kertsch (nur in schlechter Zeichnnng bei Aschik Bosphoran. Reich, danach Rostozwew Ant. Wanddekor. in Südrußland [russisch] Tf. 89–91 = Rép. peint. 18,1; 271,1; 284) sind die Wände bemalt mit stylobatlosen ionischen Säulen nebst Gebälk, deren Zwischenräume durch Querleisten gehälftelt sind. In den oberen und den meisten der unteren Felder sind figürliche Darstellungen: Familienszenen, Opfer, Gladiatoren, ein Persephoneraub u. a. Die Gesamterscheinung ist also ganz die eines Proskenions mit bildlichen Pinakes, für welche eine gelegentliche Teilung in obere und untere Hälfte ebenfalls denkbar wäre. Obwohl die Gemälde in römische Zeit gehören, ist eine vom Proskenion fortgeerbte Tradition nicht ausgeschlossen.

[2]) Das gleiche Wandteilungsmotiv, durch Bukranien an den Kapitellen und anderes bereichert, findet sich an der Kaimauer des Rhyndakosflusses in Aizanoi. Texier, Descript. d'Asie min. I Tf. 35.

In jedem Falle hat uns der Vergleich mit dem alexandrinischen Denkmälerkreise darauf geführt, den Charakter des Proskenions als einer nur dekorativ geteilten tragenden Wand noch schärfer zu erkennen. Schon Puchstein (45) hat lebhaften Einspruch dagegen erhoben, daß man das Halbsäulenproskenion als „Halle" bezeichnet. Dazu könnte es selbst durch eine eingesetzte fortlaufende Landschaft in der Art der Odysseebilder nicht werden, da die Halbsäulenform jede Tiefenwirkung aufheben würde, noch weniger also durch zwischengesetzte Einzelbilder welcher Art immer.

III. **Vollsäulenproskenion.** Zur Halle mit Architekturproportionen wird die Logeionwand aber in der Tat, sobald an die Stelle der Halbsäulen die Vollsäule tritt, was für den Anfang des 2. Jhs. in Magnesia zu erschließen (S. 298), in Piräus und Thera gegen die Mitte des 2. Jhs. datiert und später bei Erneuerungen die Regel ist (Thasos, Athen IV, Sikyon II, Megalopolis IV). Die Form der Rundsäule widerstrebt künstlerisch von vorn herein einer Zwischenfüllung bis oben hin, wodurch sie ja wieder zur Halbsäule würde. Eine organische Anschlagsmöglichkeit für die Pinakes ist nicht gegeben und selbst das behelfsmäßige Einpassen bleibt infolge der Schaftverjüngung schwierig (o. S. 26). Nur in Eretria III[1]), ferner an dem roh ausgeführten späten Proskenion von Megalopolis IV finden sich flache Stege, hier von 5 cm Dicke, die mit der Säulenverjüngung bis zu 3,8 cm Breite vortreten (S. 107. Excav. Megalop. 49 Ab. 37. Puchstein Ab. 3). Ein zweckentsprechender Anschluß für Holztafeln ist das aber nicht, zumal sonstige Befestigungsspuren fehlen, es sind also wohl nur dekorative Rudimente von einstweilen nicht erkennbarem Ursprung. In Thasos (S. 265) sind die Vollsäulen nur vorn kannelliert, hinten aber fassettiert, was an sich noch nichts für Pinakes beweist. Picard (Bch 1921, 109) deutet 'certaines rainures longitudinales marquées sur le stylobate' zuerst für Spuren von Holzpinakes, dann aber fragweise für solche aus Marmor, da der frühere Ausgräber Miller hier noch zwei hochkante Marmorplatten sah, davon eine mit einem byzantinischen Kreuz. Die Rillen oder Ritzungen (?) rühren also möglicherweise von einer späten Zubauung her. Andernfalls wurden hier Pinakes ebenso behelfsmäßig und vorübergehend eingepaßt wie in Athen IV, wo nur die Spuren einer einsetzbaren Mitteltür auf sie schließen lassen (S. 26). Dagegen ist das Piräustheater (S. 203) der Kronzeuge dafür, daß nicht nur der Architekt bei diesem Typus an Pinakes überhaupt nicht mehr dachte, sondern daß sie hier auch niemals vorhanden waren, da der hoch anstehende Werkzoll des Stylobats dies verhindert. Auch bei den übrigen Vollsäulenproskenien finden sich keinerlei Anzeichen (Thera, Sikyon).

Die Umwandlung der Logeionwand in eine offene schattenfangende Halle haben wir bereits o. S. 298 zu verstehen versucht als eine künstlerische Fortbildung, die gleichzeitig mit der vollplastischen Gestaltung der Skenenwand am Magnesiatypus nötig wurde. Es ist der Beginn jenes malerisch-barocken Architekturgefühls, das allmählich zu der äußersten Auflockerung aller Architekturformen in der römischen Zeit führt. Aber an einer in erster Linie zweckbestimmten Einzelform wie dem Proskenion kann das nicht ohne tieferen Zusammenhang mit diesen Zwecken vor sich gegangen sein, d. h. nur durch eine tiefgreifende Veränderung der szenischen Begriffe. Diese beruht auf dem allmählichen Zurückweichen des rein Dichterischen und seiner autonomen szenischen Gestaltungskraft vor der äußerlichen theatralischen Schau, eine Entwicklung, die mit der Erfindung

[1]) AJA 11, 1896, 326. Wir haben das Fragment nicht gesehen.

der Thyromatabühne einsetzt und ihre Endphase in der bekannten Vorherrschaft des Mimos und Pantomimos in der römischen Zeit findet.

Für unseren vorliegenden Zweck, das Verständnis der nachklassischen griechischen Bühnenformen, haben wir aber nur das noch zu betrachten, was ihr architektonisches Skelett erst mit Leben umkleidet, die Skenenmalerei.

22. Bühnenbild und Raummalerei.

Die Darstellung von Raum, sei er landschaftlich oder architektonisch, ist für die griechische Malerei wie für jede ältere Kunst nicht ein ursprüngliches und selbständiges künstlerisches Ziel. Sie entwickelt sich erst allmählich durch gegenständliche Anlässe und in relativ geringem Umfange. Hingegen ist die Bühnenkunst von Anbeginn eine reale Raumkunst insofern sie bewegte Körper unter einander und zu einer sinnvollen Umwelt in künstlerische Beziehungen setzt. Das Mitschauen des Raumes bildet hier die zwangsläufige Grundlage des optischen Erlebnisses, wie immer das Bühnenbild durch den allgemeinen Zeitstil bedingt und gebunden sein mag. Zur Formung dieses Raumes bedient sich die Bühnenkunst seit den Tagen des Agatharch und schon früher der Skenenmalerei und schafft aus bewegten Körpern und vorgestellter Umwelt künstlerische Raumeinheiten von sehr bestimmter und eindringlicher Art. Es muß daher gefragt werden, ob diese szenischen Raumbildschöpfungen, die unter einer besonderen, später zu erörternden Gesetzlichkeit stehen, nicht Einwirkungen auf die darstellende Malerei ausgeübt haben.

Art und Maß der Einwirkung kann nicht an Einzelfällen, sondern nur dadurch ermittelt werden, daß die Raum- und Hintergrundsmotive der mythologischen Figurenbilder zunächst typologisch nach dem Grundsätzlichen ihres Aufbaus geordnet werden. In diesen systematischen Reihen wird der Fortgang vom Einfachen zum Mannigfaltigen auch schon auf historische Anordnungen führen. Endlich wird das Wesen dieser Raumdarstellungen daraufhin zu prüfen sein, ob sie aus der Anschauung der freien Natur geschöpft sind oder wie und wo sich etwa bestimmte Vorformungen auf Grund der besonderen optischen und Raumgesetze des Bühnenbildes verraten.

Jedoch besteht noch eine Vorfrage, die bei der Beschaffenheit unserer Denkmäler allerdings fast ein Grundproblem ist. Wie weit sind die als selbständige Gemälde in die Wanddekoration eingefügten Bildkompositionen überhaupt als Quelle für ältere griechische Malerei zu verwerten? Nur in seltenen Fällen, wie etwa bei der wundervollen ‚Entlassung der Briseis' läßt der psychologische und künstlerische Wert des Gemäldes keinen Zweifel, daß der Wandmaler ein kostbares Vorbild getreu kopieren wollte, wobei dann nur das Maß seines Könnens als ungewisser Faktor bleibt (S. 307, 330). Im allgemeinen aber sind diese Handwerkskünstler den alten Vasenmalern insofern verwandt, als sie das Bild auf Grund eines überkommenen Schatzes künstlerischer Vorstellungen in der Regel frei und aus dem Kopfe auf der Wand entwerfen. Infolgedessen organisieren sie seinen Aufbau notwendigerweise mit demselben Grundgefühl und in denselben Stilmanieren wie die Gesamtdekoration der Wand. So hat F. Wirth (RM 42, 1927, 29 f.; 47 f.) neuerdings mit Hilfe Wölfflinscher Stilbegriffe aufgezeigt, daß die Bilder innerhalb des 3. Stils nach dessen ausgesprochen linearer Art aufgebaut und durchgeführt sind, im 2. und 4. Stil dagegen nach dem mehr malerischen Grundcharakter dieser Dekorationssysteme. Ferner führt die Eigenart des Verfahrens natur-

gemäß sehr häufig zu einem mehr oder minder gedankenlosen Wirtschaften mit aufgelösten und willkürlich neu kombinierten Bildmotiven und Figurenelementen, wobei gelegentlich auch plastische Motive aufgenommen werden. Endlich schiebt sich noch die zuerst von Rodenwaldt aufgeworfene Frage herein, ob nicht grundlegende Elemente, vor allem grade das Raumgefühl, den Wandmalern etwa erst aus der zeitgenössischen Kunst zugeflossen seien. Neuerdings hat man sogar den Wert der kampanischen Wandgemälde überhaupt nur darin suchen wollen, welche Erkenntnisse sie uns für das Wesen des Römischen in der antiken Kunst zu Anfang der Kaiserzeit zu geben hätten (Diepolder RM 41, 1926, 78). Da man aber schließlich das Fortwirken griechischer Vorbilder nicht leugnen kann, scheint mir nach wie vor das oberste Ziel, durch systematische Untersuchung der Kopistenmanieren den Bestand an älteren Bildtypen herauszuschälen, wie er in Kopien bei den Handwerksmeistern umgelaufen sein muß, was wir in dem einen Falle des Dioskuridesbildes bereits deutlich fassen konnten (o. S. 282). Zum mindesten werden sich dabei die konstruktiven Grundlagen älterer Bildkompositionen zu erkennen geben.

Ein wesentliches Hilfsmittel dazu bietet die Beobachtung des Verhältnisses von Raum zu Figur nach der sachlichen Seite hin. Ein sinnvoll den Vorgang erläuternder Hintergrund wird stets ein Zeuge relativer Originalnähe sein, auch bei geringer Ausführung des Bildes oder vielmehr dann erst recht. Denn ein begabter Maler wird eher die überkommenen Bildideen nach Eigenem abzuwandeln geneigt und fähig sein. Andererseits kann der Hintergrund auch aus Unverständnis, mangelndem Können oder Flüchtigkeit entstellt, anders kombiniert oder ganz unterdrückt sein. Unwahrscheinlich erscheint dagegen der früher von Rodenwaldt verfolgte Gedanke, daß grade die besseren Meister beliebige Figurentypen nach eigenem Dünken mit Hintergründen jüngerer Art zusammengesetzt hätten. Denn bei dem tektonischen Grundgefühl, das in aller antiken Kunst waltet, sind Raumidee und Figur untrennbare Elemente der bildnerischen Vorstellung, die auch bei einer Reproduktion nicht willkürlich anders organisiert werden können ohne daß das Ganze sich auflöst. Wo also ein lebendiger sachlicher und rhythmischer Einklang zwischen Raum und Figur fühlbar ist, muß er auch zur Urvision des erfindenden Künstlers gehört haben. Wenn dieser Zusammenhang dagegen fehlt, gehört der Fall zu den handwerklichen Routineprodukten, die uns für kunstgeschichtliche Fragen nichts zu sagen haben.

Einige Fälle, an denen die verschiedenen Möglichkeiten auftreten, seien als greifbare Maßstäbe für das fragliche Verhältnis vorangestellt. Von den Bildern mit Orest und Pylades vor Iphigenie ist das aus Casa del Citarista (4. Stils) psychologisch so durchdacht und räumlich so großartig, daß man seine Komposition gern auf einen bedeutenden Meister wie Timomachos zurückgeführt sieht (Herrmann-Bruckmann, Denkm. d. Malerei künftig = HBr., Tf. 115; S. 161 f.). Schon im 3. Stil aber ist einmal die herrliche Jünglingsgruppe, unter Verschiebung des Tempelhintergrundes in die rechte Ecke, mit einer abgeänderten Iphigeniengestalt so unglücklich zusammengerückt worden, daß alle seelischen und raumrhythmischen Spannungen verloren gingen. Das Bild scheidet damit aus der typologischen Betrachtung aus, obwohl seine Ausführung von pedantischem Fleiße zeugt und der Maler durch das hinzugefügte Gefolge der Iphigenie eine Bereicherung zu bringen sucht, die jedoch sachlich ganz überflüssig, also rein artistisch ist (HBr. 118; Haus des Jucundus). Weiter hat ein geringer Maler 4. Stils ähnliche Figuren- und Hintergrundselemente so dürftig und äußerlich zusammengestellt, daß überhaupt eine genauere

Interpretation der Situation hoffnungslos ist (HBr. 119). Endlich finden sich die Gestalten mit völliger Aufgabe des Raumes zu einem Bildfries aneinandergereiht (HBr. 117).

Wenn in dieser Reihe die Auflösung der Bildkomposition mit dem abnehmenden Können und Wollen der Ausführenden parallel geht, so ergibt sich bei dem ‚Theseus als Minotaurossieger' der umgekehrte Fall. Das trocken gemalte, im Figürlichen vielfach ungeschickte Bild aus dem Haus des Rufus (HBr. 143 = **Ab. 19**) bewahrt in dem sinnvollen Hintergrund und dem charakteristischen Chor der ängstlich und neugierig sich zusammendrängenden Kinder eine dramatisch reichbewegte Gesamtkomposition, wenn auch ihre Wirkung in der dürftigen Ausführung wenig mehr zur Geltung kommt. Ihr hat der sehr begabte Maler des Herkulaner Bildes (HBr. 81; S. 195, 1) den Theseus nebst den beiden ihm Hand und Fuß küssenden Kindern entnommen und seine Gestalt zur glänzenden Beherrscherin des Bildfeldes gemacht, unter Abstoßung aller charakterisierenden Raummotive und mit Opferung des psychologischen Gegenspiels der Kindergruppe. Aber das schöne Pathos der Hauptgestalt und das malerische Feuer des Vortrags können nicht über die innere Leere und Gestelltheit des Ganzen hinwegtäuschen. Auch mußte der Maler schließlich in der Artemis oder Ortsgottheit links oben eine rhythmisch beziehungslose und sachlich unverständliche, bestenfalls gleichgültige Füllfigur hinzufügen, womit sich trotz des glänzenden äußeren Könnens der kompilierende Handwerker verrät. Wenn es hier eine Art produktiven Kraftgefühls ist, das die Minderung der Hintergrundselemente zu Gunsten des Figürlichen bewirkt, so kommt das gleiche auch aus dem umgekehrten Grunde vor. Bei zwei Darstellungen eines (ungedeuteten) Artemismythos (HBr. 18; 19), die in den Gestalten völlig übereinstimmen, sind in der zweiten Fassung die sämtlichen ziemlich komplizierten Raumwerte einfach fortgelassen, einer raschen, immerhin nicht üblen skizzenhaften Ausführung zu Liebe.



Ab. 19. Theseus. Haus des Rufus.

Für die Frage nach dem Ursprung der Raummotive überhaupt muß endlich noch eine Beobachtung vorausgeschickt werden, die meines Erachtens ausschlaggebend ist. Der auf den mythologischen Gemälden verwendete Apparat von Architektur-, Baum- und Felsmotiven ist in allen drei Stilen sachlich und formal völlig gleich, er bleibt also unabhängig von den stilistischen Zeitgewohnheiten. Und dieser Formapparat ist nicht nur sehr einfach, sondern auch von ausgesprochen ältergriechischer Art. Im Landschaftlichen ist er beschränkt auf Bäume, Felsstücke, Hügel- und Bergumrisse, alles in streng frontaler Anordnung; im Architektonischen auf Hof- oder Außenmauern, altgriechische Megaronfront, Hallenfront, dorischen, seltener ionischen Tempel, heiligen Bezirk mit statuarischen und tektonischen Versatzstücken, Kriegszelt. Die Einzelheiten — Anten,

Kapitelle, Gebälke — sind in der Ausführung ohne jeden Einschlag von späthellenistischer oder gar römischer Formenbereicherung. Somit erscheint auch von dieser Seite gesehen das griechische Erbgut grundsätzlich unverändert, so sehr es oft durch das Handwerksverfahren in seine Bestandteile aufgelöst, abgewandelt oder neu gemischt wird. Auf diesen Grundlagen kann versucht werden, die typologischen Reihen heuristisch auch als historische zu verstehen[1]).

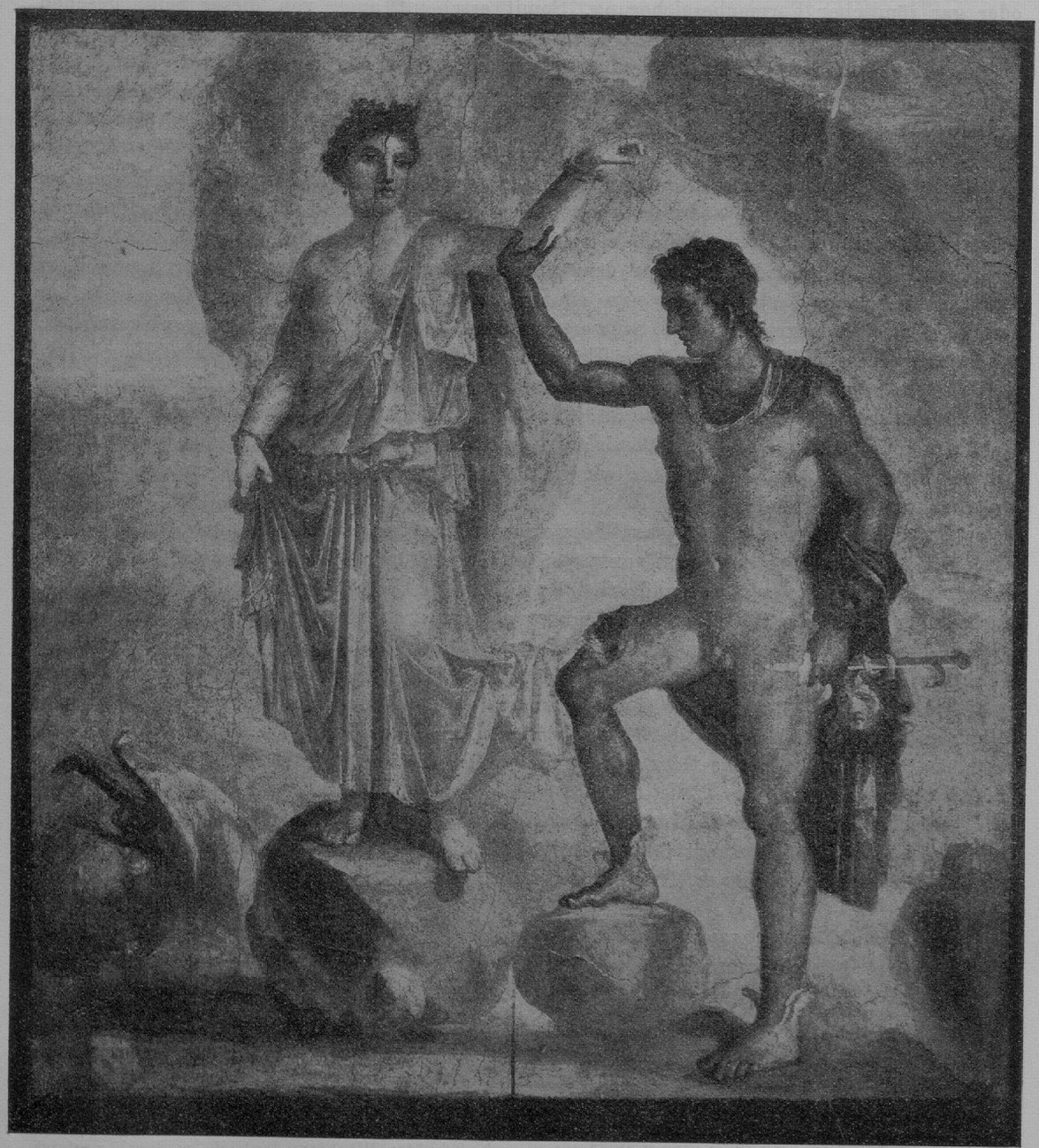
In der klassischen griechischen Kunst wird das Bildfeld ausschließlich von den Gestalten aus organisiert, wodurch seine völlige Füllung mit einer in sich geschlossenen Figurenschicht bewirkt wird (Knöchelspielerinnen des Alexandros, Pfuhl MZ Ab. 629.) Grundsätzlich nicht anders ist auf dem Alexandermosaik (MZ Ab. 648) der lange Fries zusammengeballter Gestalten als eine einzige, nur dickere Körperschicht angelegt, für welche kleine Vordergrundsmotive, Schwerter, Lanzen usw., die Tiefenanregungen verstärken. Auch hellenistische Bilder, die diesen Ursprung durch die malerische Fülle und Ueppigkeit der Gestalten verraten, können noch ebenso als kompakte Masse in frontaler Anordnung komponiert sein (MZ Ab. 664. HBr. 59; 62; 61, alle 4. Stils; das letztgenannte Bildmotiv auch im 3. Stil HBr. 158). Das klassische Raumfüllungsprinzip bewährt also neben allem Jüngeren dauernd seine Kraft, ganz wie im Reliefstil vom Parthenon bis zum pergamenischen Gigantenfries und weiter.

Die Auflockerung der geschlossenen Gestaltenschicht beginnt im 5. Jh. damit, daß nur gerade so viel an Raumwerten an das Figürliche herangebracht wird, als zu einer zunächst vertikalen Auseinanderziehung nötig ist. Die polygnotische Großmalerei staffelt demgemäß die Gestalten übereinander auf linearen Geländewellen, hinter welchen auch Figurenteile verschwinden können. Dieselben Geländewellen sind auf dem Pentheusbild des Vettierhauses (MZ Ab. 641; HBr. 42; RP 204, 1) körperhaft geworden, die Gestalten bleiben aber noch genau so zwischen sie eingeschichtet und im übrigen flächig im Bildraum verteilt, sodaß man das Bild mit Recht dem Ende des 5. Jhs. zuweist (gleichartig auch das oberhalb zerstörte Gegenstück mit Dirkes Bestrafung HBr. 43; RP 185, 4; ähnlich der Kyparissos HBr. 45; RP 182, 4).

Die Trennung der Raumwerte von der Gestalt und das Selbständigwerden der Umwelt wird uns zuerst faßbar im 4. Jh. bei den Bildern von Jo mit Argos (MZ Ab. 798; RP 16, 3; Liviahaus, 2. Stils. — HBr. 53; MZ Ab. 646; RP 15, 7; 4. Stils)[2]) und

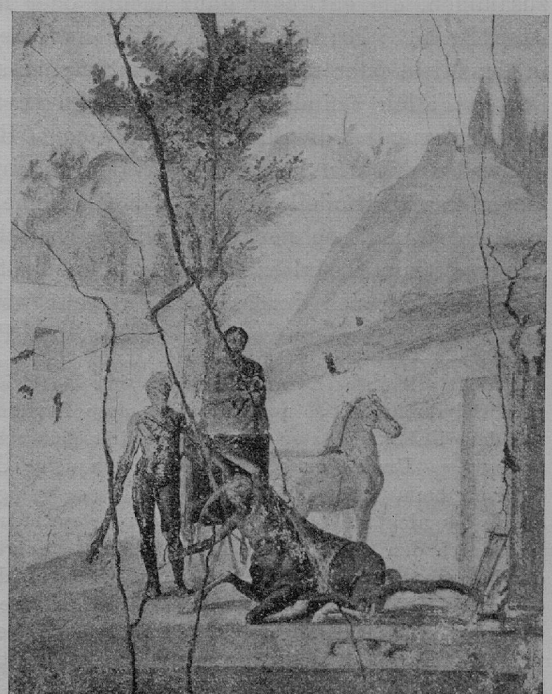
[1]) Das Denkmälerwerk von Herrmann-Bruckmann (= HBr.) ermöglicht das anschauliche Nebeneinanderlegen der Reihen. Zur ersten Übersicht wird auch auf die Umrißzeichnungen bei Reinach, Répertoire de Peintures Grecques et Romaines (1922) verwiesen = RP, sowie auf Pfuhls Malerei und Zeichnung der Griechen (1923) = MZ. — Dank dem steten Entgegenkommen der Akademie und der Verlagsanstalt Bruckmann konnten charakteristische Beispiele hier eingefügt werden. Die Klischees der **Abb. 20, 23, 27—29** stellte die Verlagsanstalt Bruckmann zur Verfügung und gestattete die Reproduktion von **Abb. 16, 17, 19, 21, 22, 25, 26.**

[2]) Dazu Herrmann S. 68 Fg. 16 (3. Stils). Pfuhl S. 753. Die zweifigurige Fassung des Jobildes wird meist für die originale gehalten. Aber erst die dreifigurige des Liviahauses macht durch das Hervorschleichen des Hermes hinter dem Felsblock die Rolle des Argos als gehaßten Wächters deutlich, wodurch zugleich das Raumbild abgerundet wird. Jedoch steht hier ein Bildnispfeiler räumlich so unverständlich zwischen dem Rücken der Jo und dem Felsblock, daß er, wie auch der schattenhafte Hintergrundsbaum sichtlich Zutaten dieses Malers sind, der das dreifigurige alte Breitbild in diesem Falle einmal ganz äußerlich dem



Ab. 20. Andromeda und Perseus. Pompeji, Casa dei dioscuri. Nach Nikias.

der Andromeda mit Perseus (HBr. 129; MZ Ab. 647 = **Ab. 20**; 4. Stils. — Schlechte Abwandlung 3. Stils Oe. Jh. 15, 1912, 146, Ab. 91; RP 105, 7). Ihre Rückführung auf Nikias wird durch unsere raumgeschichtlichen Betrachtungen durchaus gestützt. Die Raumwerte sind von sehr charakteristischer Art. Die Gestalten stehen locker in der umgebenden Luft. Die Felsrückwand des Andromedabildes ist flächig und hat einen lichten Durchblick als Folie für den Perseus. Einzeln liegende Steinblöcke dienen als Auftritte und Sitz. Das Felsstück hinter Jo ist oben von so geringer Dicke, daß Argos es von hinten mit der Hand umfassen kann. Niemand wird sich dem Eindruck entziehen können, daß dies nicht frei aus der Natur geholte Formen sind, sondern sozusagen zum Schauzweck bereitgelegte und stilisierte. Sie sind nichts anderes als Versatzstücke und gemalte Hintergründe, wie sie zu allen Zeiten auf kleinräumigen Bühnen nicht viel anders aussehen. So haben wir den ersten sicheren Fall, in welchem das Skenenbild dem Maler gewissermaßen vorgedacht hat.



Ab. 21. Herakles und Nessos.

Eine erhebliche Erweiterung des Um- und Luftraums findet sich auf einer bedeutsamen zweiten Reihe von Bildern meist 3. Stils (wenn nichts anderes bemerkt), die sich nach ihren Hintergrundsmotiven etwa wie folgt ordnen: Europas Entführung (HBr. 68; RP 13, 1); Ares-Aphrodite (HBr. 2; RP 66, 3); bestrafter Eros (HBr. 1; RP 78, 2); Geburt des Adonis (HBr. 127; RP 64, 1; 4. Stils); Pan und Nymphen (HBr. 69; RP 100, 1); Sühnopfer (RM 1927, Beil. 4); Parisurteil (HBr. 113; RP 163, 6); Herakles und Nessos (HBr. 70 = **Ab. 21**)[1]); Herakles und Auge (HBr. 47; RP 188, 3); Dirke (HBr. 150; RP 184, 2).

---

gegebenen überhohen Bildraum anpaßte mit Mitteln, die in der zweiten Bilderreihe begegnen. — Sehr lehrreich im Sinne unserer Eingangsbetrachtung sind die Abwandlungen des Themas in HBr. 57 und 58 (RP 15, 5; 8), die durch die Überreichung der Syrinx an Argos scheinbar bereichert sind. Aber schon nach dem Augenschein sind es keine künstlerisch durchgebildeten Raumkompositionen und da die Einschläferung des Argos erst von Ovid oder einem hellenistischen Dichter erfunden ist (Herrmann S. 73), so wird das handwerksmäßig illustrative Zusammensetzen aus zweckentsprechenden Figuren auch sachlich beweisbar. Der Maler von HBr. 57 benutzte dabei in 'Umgruppierung' zwei Gestalten der Nikiaskomposition, deren innerer Wert durch den Vergleich erst recht deutlich wird. Ihre Dreifigurigkeit hat das Schema auch für diese Kompilation abgegeben.

[1]) Im Gegensatz zu den unten zu nennenden drei Darstellungen hat dies Nessosbild die landschaftliche Typik und das Größenverhältnis der Figuren mit dieser Typenreihe gemein. Schon deshalb ist es, obwohl etwas trocken gemalt, mit Klein Oe. Jh. 15, 1912, 159 f. als das originaltreuere zu erkennen. Durch das Gegenständliche wird das bestätigt, sobald wir nur den Vorgang richtig verstehen. Sein bis-

Der Apparat des Hintergrunds setzt sich in verschiedener Mischung zusammen aus steilen scharfkonturierten Fels- und Bergwänden, Bäumen, Einzelsäulen und körperlosen Mauerstücken. Stets ist die Mittelachse (außer bei HBr. 150) durch die Vertikale einer Säule oder eines Baumes oder beider zusammen betont, bisweilen mit leichter seitlicher Verschiebung. Stets reihen sich diese Elemente zu einer gemeinsamen Rückwand zusammen, die entweder ganz flächig oder leicht in sich gestaffelt (HBr. 69) oder geknickt ist (HBr. 113; 70; RM 1927, 4). Vor ihr stehen die Gestalten entweder als geschlossene Gruppe in der Mitte oder sie sind in Untergruppen aufgelöst oder einzeln aufgereiht. In den beiden letzten Fällen befinden sie sich stets in rhythmischer Beziehung zu den einzelnen Hintergrundselementen, die ihnen als Folie dienen (HBr. 69; 113; RM 1927, 4). Aber niemals stehen sie weder mit den Hintergrundsteilen in einem wirklich räumlichen, noch unter sich in einem kompositionell bildmäßigen Zusammenhang. Da überdies die Figuren sehr scharf konturiert und von nachdrücklicher plastischer Zeichnung sind, so entsteht abermals der Eindruck von Gestalten, die sich bühnenmäßig vor einem gemalten Hintergrund bewegen. Das bestätigt sich durch den meist sehr weiten und leeren Vorraum, der bei HBr. 69; 70 tatsächlich mit einem vorderen senkrechten Podiumrand, bei 47 mit kleinen Versatzstücken

her nicht erkanntes Kernmotiv findet sich bei Ovid Metam. IX 111 f. angedeutet: Tradidit Aonius pavidam Calydonida Nesso pallentemque metu fluviumque ipsumque timentem. Deianeira fürchtet sich vor dem Unhold trotz seiner schönen Reitschabracke und hat sich noch nicht entschlossen vom Wagen zu steigen. Um sie zu beruhigen und um seine Überlegenheit zu zeigen, hat Herakles den Kentauren herrisch beim Schopf gepackt und holt ein wenig mit der Keule aus, um dem Halbtier die etwaige Strafe bei nicht gehörig erfülltem Dienste anzudeuten, während Nessos niedergekniet seine Unterwürfigkeit durch den Gestus des Gnadeflehenden beteuert. Seine Haltung als Ausdruck der Verliebtheit (nach der bisherigen Deutung) müßte die Ängstlichkeit der Deianeira nur steigern, der Sinn der Szene wäre damit ins Gegenteil verkehrt. So aber ist es eine klare und psychologisch feine Ahnung und Vorausdeutung des Kommenden, „eine dramatische Szene im fruchtbaren Moment der tragischen Spannung" wie Herrmann (201) richtig gefühlt hat. Das Ängstliche der Situation steigert sich für die Mutter durch die Anwesenheit des kleinen Hyllos, ein in keiner poetischen Quelle bezeugter Zug, der aber erst recht nicht von dem Maler erfunden sein kann, sondern auf eine tatsächliche dramatische Bearbeitung zurückgehen muß.

Diese sachlich klare und wohlabgewogene Frontalgruppe ist in den drei unter sich sehr ähnlichen Abwandlungen (HBr. 147; Fg. 58; 59. RP 189, 1; 2) unglücklich über die ganze Bildfläche ins Breite gezogen. Der Herakles steht so unbewegt in Rückenansicht, daß er offenbar nach einer Plastik gemalt ist, wobei man höchstens aus seiner Kopfwendung noch etwas wie Mißtrauen herauslesen kann. Die Arme des Kentauren sind durch die Auseinanderrückung jetzt pathetisch ins Leere gespreizt und haben dadurch so sehr ihren ursprünglichen Sinn verloren, daß man das als ein Andeuten der Flußtiefe mißverstehen konnte. Sollte es aber gar der Ausdruck „stürmischen Verlangens" sein (Herrmann), so wäre die Gelassenheit des Herakles bei dieser verräterischen Unverschämtheit erst recht unverständlich. Gegenüber der straffen und in der Idee kristallklaren Originalkomposition von HBr. 70 = **Ab. 21** ist hier alles matt und mißverständlich geworden. Nur kommt allerdings durch die Art wie Deianeira den Knaben besorgt dem Vater auf die Schulter legt, ein stimmungsvoller, beinahe sentimentaler Zug neu hinzu, der aber kompositionell in keiner Weise bewältigt ist und durch den Apfel in der Hand des Kindes etwas Spielerisches hat. Wenn nun auch koloristisch die Ausführung von HBr. 147 so reizvoll ist, daß Herrmann sie einer Wiedergabe in Farbendruck (Tf. V) würdigt, so ist das Ganze doch nur eine handwerksmäßige Versüßlichung des Vorbildes, dessen herbe dramatische Klarheit dem Geschmack und der Sinnesart dieses Wandmalers nicht entsprach. Daß er aber mit seiner „Verschönerung" Anklang fand, zeigen die Wiederholungen. Indem im übrigen — wie in dem Fall des Minotaurossiegers (o. S. 308) — die Figuren auf Kosten der Umwelt vergrößert werden, ging alles sachlich Charakteristische der großangelegten Berglandschaft **Ab. 21** verloren.

endigt. Hier sind wir bereits so weit, die Frage aufzuwerfen, welchem Bühnentypus ein derartiges Kulissenbild entsprechen könnte. Bei der Flächigkeit des Hintergrundsbildes und der Leere des Vorraums kommt nur eine Bühne von geringer Tiefe in Frage, also das Logeion des Lykurg-Segestatypus, an dessen Rückwand bloß eine glatte Kulisse und geringe Vorbauten Platz haben.

Die eigentümlichen Raumverhältnisse dieser Bildergattung konnten der früheren Rodenwaldtschen Auffassung entgegenkommen, daß Hintergrund und Figuren von den Wandmalern willkürlich vereinigt seien und in der Tat wäre hier eine gelegentliche freie Kombination besonders leicht. Aber im Ganzen gesehen sind diese Bildideen ein völlig in sich gefestigtes System. Man hat den Stil mit Recht als Augusteischen Klassizismus charakterisiert (Wirth RM 1927, 79; Diepolder RM 1926, 77), was schon in sich schließt, daß es sich um die Wiederaufnahme eines dem Zeitgeschmack entgegenkommenden älteren Stiles handelt. Sein Kennzeichen ist eine ausgesprochen lineare Plastizität der Figuren, die ein notwendiger Bestandteil des zu Grunde liegenden Raumbegriffes ist. Da dieser sich entwicklungsgeschichtlich unmittelbar an die ähnliche, nur einfachere Art der Nikiasbilder anschließt, wird man die Urbilder in der Malerei des ausgehenden 4. und des 3. Jhs. zu suchen haben, wie es auch der vermutete Zusammenhang mit der Segestabühne nahelegt. Die plastische Kühle und Klarheit des Figürlichen, denen eine ähnliche Kühle des Kolorits entspricht, dazu eine gewisse vornehme Unbewegtheit der Gestalten geben den Bildern etwas verstandesmäßig Erdachtes und Temperamentloses. So möchte man ihre Art am liebsten in der Muttergegend aller strengen künstlerischen Konstruktion zu Hause denken, in der Malerschule von Sikyon, der als eine andersgeartete Kunstwelt der gleichen Epoche die malerische Fülle und das leidenschaftliche Feuer des Alexandermosaiks gegenüber steht.

Das bühnenmäßige Auseinandertreten von Figurenschicht und Hintergrund findet sich ebenso in einer dritten Bilderreihe, bei der eine breite glatte scharfkonturierte Felsfläche den Hintergrund horizontal bis zu etwa dreiviertel der Bildhöhe praktikabel abschließt. Denn kleine Gestalten — Eroten, Satyrn, Silen — lehnen sich neugierig und lebhaft darüber hervor. Diese Rückwandkulisse entspricht der dekorierten Logeionrückwand des Segestatypus, über welcher die Gestalten aus dem Boden der Distegia auftauchen. Bei der großartigen Bakchischen Szene 2. Stils der Casa del Cistarista (HBr. 108), in der schon Diepolder (RM 1926, 6) „den Raum als Bühne" empfand, steigt Dionysos an den ‚praktikablen' Absätzen der senkrechten Felswand herab, die sich nach vorn weiter abtreppt. Gleicher Art ist der Hintergrundsberg mit darüberschwebendem Eros bei dem engvervandten Ares-Aphrodite-Bild (HBr 109; RP 65, 1). Auf dem dritten Gemälde desselben Hauses, dem ungedeuteten ‚Bittgang' (HBr. 112; dem 3. Stil sich nähernd) wird die gleiche Raumaufgabe von einer flächigen Zeltmasse mit horizontalem oberem Abschluß erfüllt. Bei Ariadnes Heimholung durch Dionysos (HBr. 114; RP 113, 4)[1]) kommt ein völlig bühnenmäßiges Versatzstück hinzu, indem die Schläferin im Vordergrund

[1]) Dies die räumlich bestdurchdachte und im Figürlichen lebendigste Komposition des Ariadne-Themas; die kompakten Figurenschichten nach Art des Alexandermosaiks lassen das Urbild in dessen Zeit suchen. Eine Abwandlung mit gekünstelter Hinaufschiebung des Satyrgefolges hinter die rechte Felskulisse ist RP 112, 6. — Ein anderer Typus (RP 113, 1; 2), der für Dionysos und Ariadne statuarische Motive verwendet, scheint eine späte Kompilation. Beide Typen gemischt RP 113, 3.

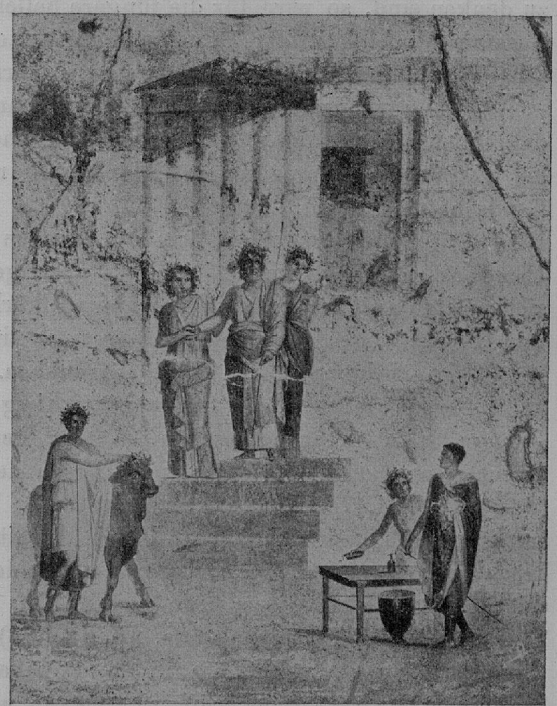
vor einer von rechts hereingeschobenen dreieckigen Felskulisse liegt. Dahinter hilft ein Satyr dem alten Silen, dem man das senkrechte Steigen auf einer Leiter deutlich ansieht, aus einer Versenkungsluke empor. — Bei HBr. 51 hat der Maler die gleiche Felswand mit einem lustig herüberlugenden zahlreicheren Chor benutzt, um davor ein steifes Repräsentationsbild des sitzenden Dionysos mit der halbentkleidet herantretenden Ariadne zu stellen. Auf HBr. 52 (RP 64, 4) ist ein ähnliches etwas sentimentales Schaustück aus dem von Aphrodite gepflegten Adonis gemacht, wobei man an Anregungen durch Pantomimen denken möchte. — Endlich schließt sich an die zuerst genannte „Bakchische Szene" aufs engste die „Hochzeit des Zephyros" an, wo der geflügelte Jüngling ganz wie am Theaterflugkrahn zu der Schläferin herabschwebt (RP 112, 5; Mus. Borb. IV 2; Phot. Brogi 6829). Weitere Beispiele des Distegia-Motivs S. 338. —

Gegenbeispiele zu der bühnenmäßigen Schichtenparallelität dieser Bilder sind zwei zum Teil mit den gleichen Motiven gearbeitete rein malerische Tiefenkompositionen. Bei dem Ringkampf des Eros mit Pan (HBr. 44; RP 114, 4) gibt im Hintergrund ein viereckiger großer Pfeiler, indem er mit einer hellen und einer dunklen Seite über Eck gestellt ist, die Anregung zur Ablesung des Grundrisses der Figurenkomposition als eines Dreiecks, auf dessen vornliegender Spitze alle seelischen und rhythmischen Werte zusammenlaufen, die Blicke, die Arme von Dionysos und Silen, der Unterschenkel der Ariadne. Dadurch werden die kleinen Kämpfer vorne trotz ihrer Winzigkeit Brennpunkt des Ganzen, und Raumbewegung und Figuren bilden eine vollkommene geistige Einheit. Bei der ähnlichen Komposition des ‚Göttervereins' (HBr. 145; RP 399, 1) liegt umgekehrt die Spitze des Dreiecks hinten und die Raumbewegung hat durch die Erhöhung der Mittelfigur eine großartige Steigerung erfahren, was der an sich rein repräsentativen Zusammenstellung eine eigentümliche räumliche und geistige Lebendigkeit verleiht. Ein souveränes Raumgefühl hat hier einmal alle Schichtenbindungen überwunden, sowohl die theatermäßigen wie die überhaupt aus der älteren Grundeinstellung der griechischen Kunst herrührenden. —

In einer vierten Typenreihe wird der Hintergrund bis zum oberen Bildrand mit einer immer noch flächenhaft gehaltenen Architektur gefüllt, die vereinzelt einen bedeutungslosen schmalen Luftraum über sich läßt. Auch hier befinden sich die Hauptfiguren in einer selbständigen vorderen Raumschicht. Aber in grundsätzlichem Unterschied zu dem bisherigen entsteht mehrfach eine räumliche Verbindung mit der Hintergrundskulisse, indem Personen durch sie aus einer praktikablen Tür hereingetreten erscheinen (HBr. 143; 130) oder auf einer vor sie gesetzten Treppe stehen (HBr. 75 = **Ab. 22**; 115; 119). Diese Treppe erscheint stets in plastischer Seitenansicht, überdies so weit vorn, daß sie ohne sachgemäße Verbindung mit der gemalten Architektur, ja im Widerspruch zu ihr steht (Herrmann S. 98, 1). Sie ist ein Versatzstück, wie wir es ähnlich vom Dioskuridesbild (**Ab. 11**) und sonstwo bereits kennen (S. 279 Anm. 1). Ob etwa der eigentümliche Schlagschatten, der auf **Ab. 22** über den Tempelgiebel fällt (Herrmann S. 98), mit der Kulissenmalerei zusammenhängt, bleibe dahingestellt. Nach der Flächigkeit der Szenerien kann wieder nur das Bühnenbild des Segestatypus zu Grunde liegen.

Die Architekturmotive sind auch hier sehr einfache. *Gewinkelte Außenmauer:* Theseus und Ariadne vor dem Labyrinth HBr. 159, 4. Stils wie die folgenden, wenn nicht anders bemerkt; Theseus als Minotaurossieger, links der praktikable Eingang zum

Labyrinth, HBr. 143 = **Ab. 19**; zu HBr. 81 vgl. o. S. . — *Bezirks- oder Stadtmauer* mit darüber emporragendem Stadtfernbild: unerklärte Darstellung 3. Stils HBr. 74. — *Hofinnenmauer* mit praktikablem Tor links, halbhoch, darüber Ausblick auf eine kulissenmäßig gemalte Säulenfront ohne oberes Gebälk: Medea vor dem Kindermord HBr. 130 (RP 195, 4); ähnlich aber vereinfacht Bestrafung des Ixion HBr. 39 (RP 154, 1). — *Tempelfront* mit Stück der Langseite nebst vorderen Versatzstücken: Leda oder Nemesis, 2. oder 3. Stils, HBr. 111 (RP 17, 8); Tod des Neoptolemos in Delphi, hier die Figuren besonders theatermäßig aufgebaut HBr. 156 (RP 198, 1). — Die gleiche *Tempelfront* mit unlogisch vorgesetzter plastischer *Treppe* (vgl. oben): Pelias und Jason, 3. Stils, HBr. 75 = **Ab. 22**; 76 (RP 195, 5); taurische Iphigenie HBr. 115 (RP. 170, 3; über die Abwandlungen o. S. 307). Bei diesen beiden Bildern hat das Treppenmotiv die Auflösung der Figurenschicht zu einem Tiefendreieck bewirkt, dessen drei Gruppen nur noch rhythmisch und seelisch verbunden, räumlich aber getrennt sind. Das Bühnenmäßige dieser Anordnung wird besonders fühlbar im Vergleich mit der bildkünstlerisch geschlossenen Tiefendreieckkomposition des ‚Göttervereins' (S. 314). Ein weiteres hochwichtiges Gegenbeispiel zu der kulissenhaften Gebundenheit dieser Bilderreihe ist der auch malerisch äußerst reizvolle Raub des Palladions HBr. 149 (RP 171, 1). Hier sind die Gestalten mittelst derselben theatermäßigen Raumwerte so zusammenkomponiert, daß eine großartig freie und reiche Raumwelt entsteht. Es ist dieselbe Loslösung vom Banne der Bühne wie bei dem Pan-Eros Bild. Ähnlich freiräumig mit starker Diagonalführung ist die Szenerie bei der Pflege des Dionysoskindes aus der Tibervilla MdJ XII, 20 (RP 328).



Ab. 22. Jason vor Pelias.

Der Palladionraub bedeutet entwicklungsgeschichtlich den Ausgangspunkt zu einer weiträumiger werdenden Landschaftsmalerei, deren letzte Ausbildung die Odysseebilder vom Esquilin sind (MZ 721; 722). Der Weg dahin ist stufenweise an einigen ‚heroischen Landschaften' zu verfolgen: Paris auf dem Ida (HBr. 8; RP 163, 1); dramatische Szene in heiligem Bezirk (HBr. 152); Bellerophon fängt den Pegasus (HBr. 153r.; RP 181, 5); Hylas von den Nymphen geraubt (HBr. 153 l.). Auf dem Hylasbild stimmen die Berg- und Baummotive völlig mit denen des esquilinischen Unterweltbildes überein. Aber auch in dieser freieren Landschaft ist ein Einschlag vom Skenenbild her unverkennbar. Denn die hohen einzelstehenden Felszacken der Odysseebilder (MZ Ab. 721) haben noch immer denselben kulissenmäßigen Charakter wie auf den Nikiasge-

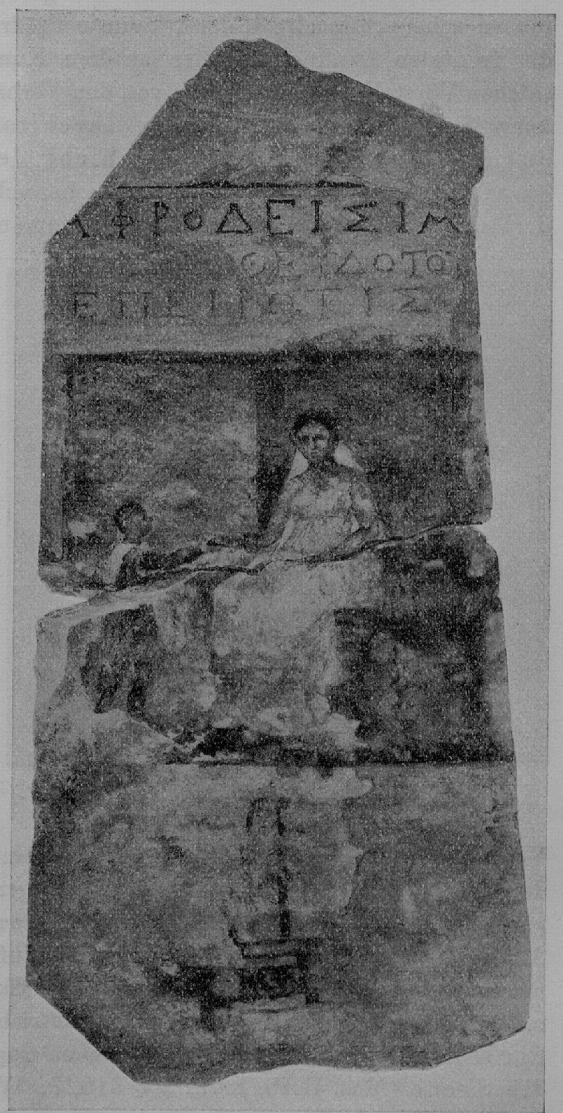
mälden (HBr. 53; 129). Und auf dem von der Thyromatabühne abhängigen Ikarosbild (S. 283 **Ab. 16**) findet sich die tatsächliche theatermäßige Vereinigung solcher Felskulissen mit einer Meeresferne in der Art der Odysseelandschaften. Da das Ikarosbild ähnlich treu wie die Boscorealeprospekte eine Thyromafüllung widergibt, da ferner die Gemälde auf den Periakten und den Hemikyklionhintergründen (S. 288 f.) nicht wohl anders als in diesem Stile zu denken sind, so wird für die jüngere hellenistische Bildmalerei ebenfalls ein fortdauernder Zusammenhang mit der Skenenmalerei sicher und der hellenistische Ursprung der landschaftlichen Raumdarstellung ist damit abermals außer Zweifel gestellt.

Das griechische Grundgefühl dieser Landschaften wird auch negativ dadurch deutlich, daß ihnen solche von unverkennbar italischer Prägung gegenüber stehen. Was zunächst die geringeren kampanischen Wandmaler nach ihrem Geschmack aus der ‚heroischen Landschaft' machen, bezeugen Bilder wie der Untergang der Niobiden (HBr. 151; RP 198, 5), die Szenen aus dem Marsyasmythos (HBr. 154; RP 21, 2) und die aus dem Ursprung Roms (HBr. 155), diese auch gegenständlich beweisend. Mit einem sehr unsichern Raumgefühl zerdehnt man hier willkürlich die Weite, um bilderbogenartig die Gestalten und Phasen eines dramatischen Vorgangs simultan in sie zu verteilen. Der tektonische griechische Bildbegriff ist damit aufgehoben.

Ferner stehen in der nicht mythologisch staffierten Landschaftsmalerei zwei — von Mischungen abgesehen — klar getrennte Reihen sich gegenüber als hier von griechischem, dort von römischem Geiste, deren Scheidung zuerst Rostowzew gegeben hat (JdJ 19, 1904, 103; RM 26, 1911, 143 f.). In der ersten Gattung streut griechische Phantasie poetisch und rokkokohaft leichte Architekturen in eine unbestimmte Landschaftsweite, Häuschen, Kapellen, Standsäulen und -bilder, Brücken, Inseln, Bäume, alles von mehr oder minder spielerischer Art (MZ Ab. 729; 732; 727; 734. RM 1911, Tf. 1—4, dazu die Stuckreliefs der Tibervilla ebda. Ab. 11—13). In der anderen Reihe sind spezifisch römische Architekturen — weitläufige Villen, Portiken, Gärten, Basiliken, Häfen, Meeresbauten — mit einer gewissen trockenen Sachlichkeit als Wirklichkeitsbilder in festkonturierte Landschaftsräume gestellt, eine Gattung als deren Urheber Plinius den Maler Ludius zur Zeit des Augustus nennt (MZ Ab. 724; 736; 740. HBr. 136—165. Vgl. RM 1911, 139 f.). Indem sich also die römische Prospektmalerei durch ihre festere Konstruktion grundsätzlich von der malerisch zerfließenden hellenistischen Rokkokomanier scheidet, ist sie doch in Einzelheiten wie der Bergbildung, vor allem aber in der Art, die Ferne von einem hohen Blickpunkt aus zu staffeln, unleugbar mit den Odysseelandschaften verwandt und somit von dieser Gattung abhängig (vgl. MZ Ab. 722 und 740; HBr. 163). Denn unmöglich kann umgekehrt die griechische Raumpoesie aus der römischen Prosa entstanden sein. Und da rückwärts der genetische Zusammenhang der Odysseebilder mit der hellenistischen ‚heroischen Landschaft' und den von der Thyromatabühne herkommenden Hintergründen klar wurde, so schwindet jede Möglichkeit, daß das landschaftliche Weitengefühl erst eine italische Erscheinung der beginnenden Kaiserzeit sei. Werden vielmehr die Dinge im Großen und nach ihrer inneren künstlerischen Struktur betrachtet, so führt eine logische Entwicklungslinie von den bescheidenen Felshintergründen des ausgehenden 4. Jhs. (Nikias) zu den landschaftlichen Nahbildern der, vielleicht sikyonischen, Malerei des 3. Jhs. und weiter von den jüngerhellenistischen Thyromatazenerien (Ikaros' Sturz, Periakten) zu den vielleicht erst späthellenistischen Weitbildern der Odysseeprospekte. Daneben entwickelt

sich, unabhängig von der Skenenmalerei, die poesievolle Freiräumigkeit der ‚Rokokolandschaft', deren Ursprung wohl in Alexandria zu suchen ist, wie der Einschlag ägyptisierender Motive nahelegt (MZ Ab. 945).

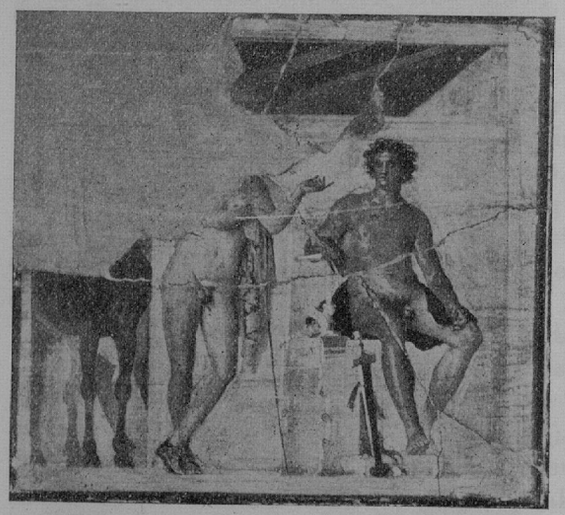
Die Darstellung von Innenräumen war in einer Freilichtwelt wie der griechischen und bei dem vorwiegend heroisch-mythischen Charakter der darzustellenden Stoffe keine Aufgabe, die sich notwendig und frühzeitig aus dem Gegenständlichen ergeben hätte. Auch die Art wie das klassische Drama sich vorkommendenfalls mit dem Auseinanderziehen von Wänden vor einem Innenraum, dem Ekkyklema, behalf, konnte schwerlich schon den Bildmalern bedeutende Anregungen geben. Dagegen hat die jüngere Komödie vielleicht öfter als wir aus dem Erhaltenen ahnen, wirkliche Innenräume gefordert, sicher aber der Mimus (S. 332), sodaß die Idee des Thyroma wohl vorwiegend aus diesem Bedürfnis entstand. Darum nimmt es nicht Wunder, daß auf einem Komödienbild (**Ab. 13**, S. 280) die erste Form einer Innenraumdarstellung begegnet (5. Reihe): zwei von der Mitte des Zimmers her gesehene Wände, der Einbau eines Thyroma. Die gleiche Darstellung tritt gegen Ende des 3. Jhs. auch auf der pagasäischen Grabstele der Aphrodisia auf, wo die unbeleuchtete linke Wand grau, die rechte und der Boden gelb gemalt sind (MZ Ab. 749 = **Ab. 23**. Arvanitopullos Thessal. Mnemeia S. 192). Ein Tiefenbild dieser Art, noch dazu ungerahmt, widerspricht aber im Grunde so sehr dem Wesen der Stelenmalerei, daß es nur unter dem frischen Eindruck einer überraschenden Leistung der Tafelmalerei hierher gelangt sein kann. Auch diese hat schwerlich einen so eigentümlichen Ausschnitt aus der Wirklichkeit frei erdacht, sondern muß ihn nach allem von dem Bühnenzimmer des Thyroma her empfangen haben, indem dort das perspektivische Problem durch reale Vereinfachung gewissermaßen präpariert vor Augen stand. Der Typus lebt dann unverändert in allen drei pompejanischen Wandstilen fort (2. Stil: Tibervilla MdJ XII, 8, 4 und 5; 27, 5; 29, 1. — 3. Stil: HBr. S. 154 f., Ab. 44. —



Ab. 23. Stele der Aphrodisia. Pagasae.

4. Stil: Hetärengelage Mus. Borb. 1, 23 = Baumeister Dkm. 366 Ab. 392). In dem Bilde des Mikon mit Pero (HBr. 161; RP 182, 3) ist durch das hinzugefügte Kerkerfenster mit einfallendem Sonnenlicht die Wirkung des Innenraums sehr glücklich gesteigert.

Über diese mehr andeutende als gestaltende Perspektive eines rechteckigen Rauminnern scheint die alte Malerei kaum vorgedrungen zu sein[1]). Vielmehr schlägt sie gemäß der frontalen Denkneigung der antiken Kunst einen anderen Weg zur Erweckung einer solchen Vorstellung ein, der nur von den Verhältnissen der Segestabühne aus gefunden sein kann (6. Reihe): die Hintergrundsarchitektur wird so durchgestaltet, daß von ihr aus die davorliegende Raumschicht der Figuren als Innenraum erkannt und empfunden wird unter Zuhilfenahme bezeichnender Versatzstücke, wobei logischerweise nie der Versuch gemacht wird, Innenbeleuchtung anzudeuten. Die einfachste Lösung zeigt die musikalische Szene 4. Stils (Mau Pompeji[2] Ab. 288; RP 264, 3), indem die leicht schräggestellte Kline der Kitharspielerin sich zwischen zwei links hinten und rechts vorne stehenden Wandpfeilern befindet, wozu in der Mitte des Hintergrunds eine Säule kommt. Unter Weglassung des vorderen Antenpfeilers ist dieser Gedanke ausgestaltet bei dem Thalamos der Aphrodite mit Ares, wo übrigens die Interpretationsschwierigkeiten mehr auf unsere Rechnung als die des Malers kommen dürften, da die Komposition „sehr sicher in den Angeln hängt" (Herrmann S. 219, Tf. 153; RP 66, 5; 3. Stils). In der Figurenschicht beherrscht das Prunkbett nebst anderen Versatzstücken den Raum. Weiter rückwärts erwecken zwei Säulen mit dahinter erscheinender Deckenuntersicht die Vorstellung eines Oikos, die durch das Hereintreten von Personen aus der lichten Türöffnung der Hinterwand vollendet wird. — Das letztgenannte Mittel allein ist angewendet auf einer der vier schönen Stucktafeln aus Herculanum, dem Schauspielerbild (MZ Ab. 653; RP 313, 5; Bieber Theaterdkm. Tf. 55, 2): eine einfache offene Tür in dem ganz glatten Hintergrund macht den Vorderraum zum Inneren des Skenensaales, während man in der Türöffnung mittelst eines flüchtigen schrägen Gebälkstriches einen weiteren Raum mehr ahnt als sieht. — Ein schlecht abgebildetes Bild ähnlichen Gegenstands aus Herculanum, der Dichter und die Skene (Mus. Borb. I 22; RP 310, 7; Wieseler Theatergeb. 4, 11; 3. Stils?) fügt dem gleichen Raumbild noch die Säulen des Aphroditethalamos hinzu.



Ab. 24. ‚Achill erfährt den Tod des Patroklos'.

Bei den drei anderen Stucktafeln aus Herculanum sind diese Ideen zu einem reichen System entwickelt, das sich auch auf zwei leider sehr zerstörten Stelen von Pagasae

[1]) Ein eigenartiger Versuch ist auf dem Hetärenbild MZ Ab. 690 gemacht. Ein gelagertes Paar mit Bedienung befindet sich in einem hinteren, hellen Raum mit dunklem Boden, der vorne von einem breiteren Raum mit hellem Boden und perspektivisch schräg gestellten Wänden umrahmt ist, sodaß man fast an die Teppichwirkerinnen des Velasquez erinnert wird.

zu finden scheint (Herculanum: ‚Brautschmückung' HBr. 3 (RP 266, 7); Flötenspieler MZ Ab. 654 (RP 264, 2); ‚Achill' Rodenwaldt Komp. Ab. 21 (RP 217, 2) = **Ab. 24.** Pagasae: Arvanitopullos Thessal. Mnem. Nr. 45; 58. Rodenwaldt AM 35, 1910, 128). Auf allen Bildern läuft hinter der frontal und ohne Bodentiefe aufgebauten Figurenschicht von rechts her eine Schrankenwand mit Deckenstützen, über welcher der Blick auf die von links unten gesehene Decke eines hinteren Raumes trifft. Mit diesem steht der vordere an seinem linken Ende durch eine Lücke in Verbindung, die bei der Brautschmückung ein Tiefenblick ins Dunkle ist, bei dem Flötenspieler durch zwei dort stehende Diener und bei dem Achill durch das in Vorderansicht hereinragende Pferd körperhaft zu Bewußtsein gebracht wird. Trotzdem sind die Hinterräume nicht im Grundriß rekonstruierbare Wirklichkeitsbilder, sondern bedeuten nur Tiefenanregungen im Sinne von Kulissenmalerei. Dann aber und so erst wird auch die Lücke verständlich: sie ist der praktikable Durchlaß in der Hintergrundsmalerei. Der Blickpunkt für das Ganze — in Fußhöhe der Gestalten, mit Schrägblick auf die hintere Decke — entspricht der günstigsten Ansicht bei der Logeionbühne. Endlich ist der Zusammenhang mit dem Theater auch gegenständlich gegeben, indem sicher das Schauspieler- und das Flötenspielerbild und dann wohl auch die andern als Kopien nach Weihbildern für errungene Siege zu verstehen sind. Indem als Anreger dieser Bildform wieder nur der Segestatypus in Frage kommt, treffen wir mit der landläufigen Datierung der Urbilder ins 3. Jh. überein (MZ S. 785). Die plastische Klarheit der Gestalten und die Vornehmheit der Gesamthaltung ist der obigen zweiten Typenreihe (S. 313) so verwandt, daß wir auch die Stuckbilder und den Aphroditethalamos in die sikyonische Hypothese einbeziehen möchten. (Zur Lage der Tür vgl. S. 338).



Ab. 25. Peirithos empfängt die Kentauren

Dieselben Raumelemente erhalten bei dem Minos-Skylla-Bild (HBr. 128, Ab. 49; RP 213, 2; in Wand 4. Stils, aber dem 3. Stil nahe) eine stärkere Tiefenwirkung durch Draufsicht auf den Bühnenboden und seinen senkrechten Vorderrand, ferner schreitet rechts in der Tiefe ein Krieger durch die Hintergrundstür hinaus und in der Mitte geht oben der Blick durch eine fensterartige Öffnung ins Freie auf eine Säulenreihe. Noch mehr ist bei gleichbleibendem Formapparat im 4. Stil gemäß dessen Gewohnheiten die Tiefenführung gesteigert. Bei dem Empfang der Kentauren bei Peirithoos (HBr. 144 = **Ab. 25**) steht die Schrankenwand, diesmal links, als selbständiges Stück vor den Deckenstützen eines hallenartigen Hinterraumes. Dieser gewährt links oben den Ausblick auf eine schräge Säulenfront, während er rechts mit der diagonal gestellten Außentür abschließt, durch welche der Kentaurenchor dem Führer nachdrängt. So plastisch diese Architektur er-

scheint, wäre auch hier kein rationaler Grundriß möglich. Wie sich z. B. der dunkle Raum mit Deckenuntersicht rechts von der Mittelsäule verhält zu dem Gebälk links derselben ist unerfindlich. Ferner soll das Hereinkommen der Kentauren durch die große Tür den Schauplatz zwar deutlich als Innenraum kennzeichnen, trotzdem fällt auf die linke Türleibung oben ein starker Schlagschatten des Türsturzes von vorn links, während die Beine des Peirithoos entgegengesetzt einen Schlagschatten von rechts her werfen. Grade diese Inkonsequenzen aber lassen das Vorbild, die Kulissenwand mit der Hintergrundstür und dem davorliegenden Tageslichtraum deutlich herausfühlen. — Ein vereinfachtes Spiegelbild dieses Raumtypus, jedoch mit geschlossener Türseite, bietet das Ares-Aphroditebild 3. Stils bei Rodenwaldt Komp. Ab. 22; RP 65, 5. — Als weitere Verluderung seiner Elemente erklärt sich das auch als Komposition unerfreuliche Pasiphaebild (HBr. 38; RP 183, 3). — Das einfachere Hintergrundsmotiv des Schauspielerbildes von Herculanum ist bei dem Schlangenwürgenden Herakles des Vettierhauses (HBr. 41; RP 186, 4) nach der Weise des 4. Stils zu einer riesigen Tür mit äußerer Vorhalle nebst Blick auf eine Säulenfront ausgestaltet. Vermutlich lassen sich noch weitere Abwandlungen und Umbildungen jener Urtypen finden, die auf den herculanischen Stucktafeln erhalten sind.

Bei einer letzten (7.) Typenreihe entsteht mehrfach die eigentümliche Verlegenheit, ob der Schauplatz als Innen- oder Außenraum zu verstehen sei. An sich entspricht der konstruktive Aufbau hier einer normalen dreiteiligen Megaronfront: zwei Gebälkstützen meist Säulen stehen zwischen Anten. Letztere sind bisweilen sehr geschrumpft oder werden durch den Bildrand ersetzt. Gelegentlich bleibt auch eine der Zwischensäulen fort (HBr. 54; 141). Vom Gebälk wird nur der Epistylbalken sichtbar. Die Außenflügel sind durch halbhohe Schrankenwände geschlossen, hinter denen, im Unterschied zum vorigen Typus, die zweite Raumschicht praktikabel ist, indem Personen in ihr stehen oder aus ihr hervorschauen (MZ Ab. 748 = **Ab. 27**; HBr. 73 = **Ab. 26**). Dieser Raum ist nur in einem Falle (Paris-Helena HBr. 71; 77) unzweideutig als Vorhalle eines Hauses charakterisiert, indem in der Mitte unter der perspektivisch verkürzten Hallendecke die Haustür sichtbar wird, deren riesige Doppelflügel in einen tiefdunklen Innenraum schlagen. Bei den übrigen Bildern wird die Bedeutung unklar durch verschiedenartige Abwandlungen, deren Sinn und Entstehung erst wieder durch den Zusammenhang mit dem Skenenbild Licht erhält. Vorwegzunehmen ist ein schon behandelter Sonderfall.

Das Admet-Alkestis-Bild aus der Casa del poeta tragico (HBr. 13 = **Ab. 17** S. 284) enthält die aufbauenden Teile des geschilderten Raumtypus, aber in veränderter Ausführung und Bedeutung. Die hintere Raumschicht ist hier nicht Vorhalle, sondern dunkler Innenraum, in dessen Rückwand eine geschlossene Tür liegt, deren linker Rand perspektivisch hinter dem linken Stützpfeiler verschwindet, in Übereinstimmung mit der von links vorne gesehenen Deckenuntersicht. Der Hinterraum ist durch einen z. Zt. hochgeschlagenen Vorhang schließbar. Die davorstehenden nur brusthohen Schranken, über welche die Paare der Alten und der Götter auf die Hauptpersonen herabschauen, dürften in einem realen griechischen Innenraum nicht auffindbar sein. Die Brüstung ist dagegen nach ihrer Konstruktion und mit dem mittleren Durchlaß wesensgleich dem eingebauten niedrigen Vorderabschluß des Hekateheiligtums auf dem Boskorealfresko **Ab. 10**. Dies typische Versatzstück der Thyromafüllung, dazu der Bühnenvorderrand der Bodenfläche, endlich die klare Räumlichkeit des hinteren Teiles, der den Charakter eines wirklichen Einbaus verrät, be-

zeugen die getreue Darstellung einer Theaterszene im Sinne der Dioskuridesbilder, nur daß sie durch Weglassen des Bühnenkostüms in die mythische Wirklichkeit zurückversetzt ist. Denn auch die Verteilung der Gestalten im Raum ist keine bildmäßig künstlerische, sondern ausschließlich „regiemäßig" bestimmt durch die psychologischen Momente des Vorgangs, den Herrmann (S. 21; 113 f.) feinfühlig als einen dramatischen erläutert hat[1]).

Ist somit durch das Admetbild die frontale Dreigliederung durch Stützen mit zugefügten Schranken und betretbarer zweiter Raumschicht als Einbau eines Thyroma erwiesen, so ist auch die aus gleichen Elementen aufgebaute Megaronfront des schon genannten Paris-Helena-Bildes (HBr. 71; Fiechter Ab. 47) ein solcher. Bei der stark zerstörten Wiederholung HBr. 77 ist überdies der Bühnenvorderrand ungewöhnlich betont durch helle Färbung und indem sogar der Schlagschatten von Helenas Fuß auf ihn herabfällt. Das Bild nähert sich der Art der Herculanumtafeln (o. S. 318) darin, daß die Draufsicht des Bühnenbodens im Vergleich zu HBr. 71 stark verkürzt ist. Vermutlich war dieser tiefere

[1]) Die Ablehnung der von Petersen gegebenen Deutung auf den Alkestismythos bei Dissel (Mythos von Admetos und Alkestis, Progr. Gymnas. Brandenburg 1882 S. 13) und Robert (Hermeneutik 389 f.) beruht wesentlich auf der Voraussetzung, daß die euripideische Fassung immer die maßgebende geblieben sein müsse. Die Hauptabweichung, daß Apollon seinen Rettungsversuch für Admet auf dem Umweg über sein Orakel kundtut, welches Admet wegen der Schlangen im Brautgemach befragt haben mochte, ergab aber gerade diese psychologisch wirksame Szene, die ganz nach der Erfindung eines jüngeren Dramatikers aussieht. Daß der Bote nicht Schuhe, Hut und Knotenstock trägt, sondern als ein schöner Jüngling die Festbinde, bezeichnet ihn — vielleicht in Anklang an den bekannten Kultgebrauch der Wanderung des Pythontöters nach Thessalien — als vornehmen delphischen Gesandten, dem dann auch die Ehre des — wegen der bühnenmäßigen Gruppierung lehnenlosen — Sitzes gebührt. Auch die sonstigen Einwände Roberts sind bedeutungslos. Daß Orakel auch auf Rollen geschrieben wurden hat Robert selbst auf Grund von Aristophanes zugegeben. Die Verschleierte kann bei ihrer Vertrautheit mit Apollon unmöglich mit Robert eine sterbliche Heroine sein. Der Erscheinung nach ist sie entweder Hera als Schützerin der ehelichen Liebe oder besser Kore, die bei Plato (vgl. Dissel 2, 2) die Alkestis zur Belohnung der Gattentreue freiwillig aus der Unterwelt entläßt, ein Zug der somit gerade von einem jüngeren Dramatiker verwendet oder überhaupt erfunden sein kann. Das Personal des Bildes und die psychologische Situation — der über die Botschaft erregte (auf dem zweiten Bilde betrübte) König, die still bereits auf ihr Opfer sinnende Gattin, die kummervoll verlegenen Alten, Apollon als spiritus rector — entsprechen jedenfalls so vollkommen der Alkestisgeschichte, daß es methodisch falsch ist, wegen selbstgeschaffener nebensächlicher Schwierigkeiten einen gänzlich unbekannten andern Mythos sich auszudenken. — Eine mehr „epische" Abwandlung aus Herculanum (HBr. 84; RP 178, 3) bestätigt unsere Auffassung. Ihre Abhängigkeit von dem vorigen Bild geht aus der Beibehaltung der Pfeiler nebst dem Vorhang als Hintergrund hervor, die jedoch körperlos geworden und dekorativ verflacht sind. Fast genau übernommen sind die Gestalten des Boten und der verschleierten Frau. Die übrigen Personen sind mit diesen in gleicher Typik aber veränderten Stellungen zu einer ‚schönen Gruppe' mit pyramidaler Spitze zusammengebaut, die jedoch durch unsichere Rhythmik und das psychologische Auseinanderfallen der Figuren den handwerklichen Ursprung deutlich verrät. Dem Wandmaler behagte wie bei dem Nessosbild (o. S. 311) die herbe dramatische Gespanntheit des Urbildes nicht und so — man gestatte den Ausdruck — verkitschte er es nach berühmten Mustern zu einer ‚Komposition', mit der er denn auch wiederum bei den Zunftgenossen Beifall fand. Wiederholungen beider Fassungen bei Herrmann S. 114 Anm. 1. — Auf dem bei Sogliano Pitt. Camp. 506 beschriebenen Friesbild sind die gleichen Gestalten in zwei Lauben verteilt, die ihrerseits zwischen drei mit anderen Figuren bevölkerten dreiteiligen Pavillons stehen. Nach der Beschreibung kann ich das nicht mit Herrmann für eine wirkliche Bühnenarchitektur halten, sondern nur für eine spielerische Auflösung in einen Fries, ähnlich wie bei dem Iphigenienmotiv (S. 307/8). Immerhin könnten Elemente der scaenae frontes (S. 332) dabei benutzt sein, worüber ohne Abbildung nicht zu urteilen ist.

Augenpunkt allen Urbildern der Serie eigen, woraus sich ein gewisses Kleben mancher der Figuren an der Hintergrundsarchitektur erklären würde, indem die Wandmaler erst von sich aus den Vorderraum vergrößerten. Auf ihre Rechnung kommen dann auch allerlei architektonische Unstimmigkeiten, die in dem offenbaren Streben nach Bereicherung der Vorbilder untergelaufen sind. So hat die Vorhalle des Helenabildes HBr. 71 in der Mitte zwar die sachgemäß kurze Deckenuntersicht, im linken Interkolumnium dagegen eine unsinnig weit in die Tiefe führende, wonach der linke Flügel von rechts vorn gesehen wäre. Im Widerspruch dazu erscheint die rechte Schrankenwand in einer unverständlichen Schrägverkürzung als wäre sie von links vorn gesehen. Das beeinträchtigt aber nicht den architektonisch ganz klaren Ausdruck, daß die Außenfront des Megarons mit der ins Innere führenden Haustür gemeint ist. Sonst verlöre auch das Einladende in Stellung und Handbewegung des Eros — auf HBr. 77 wirkungsvoller und daher originaler als auf HBr. 71 — die epigrammatische Spitze. Daß Helena dem gefährlichen Gaste zum ersten Male begegnet, wie er ausruhend vor dem Hause, d. i. vor der ihm zugewiesenen Gastwohnung sitzt — im Hauptmegaron des Palastes, wie meist gesagt wird, könnte er der Königin gegenüber unmöglich thronen —, das ist eine psychologische Situation von echt griechischer Feinfühligkeit. Es ist daher überflüssig, daran zu erinnern, daß man auf der Bühne vielfach zu geheimer Zwiesprache vor das Haus geht. Ebenso ist außer Frage, daß nicht das für modernes Empfinden vielleicht „stimmungsvollere“ Alleinsein der Beiden auf HBr. 71 dem Ethos dieser Schicksalsminute im griechischen Sinne gemäß ist, sondern vielmehr die Fassung von HBr. 77, wo nach Zeus Ratschluß Aphrodite und Peitho die Liebenden mit sanfter Gewalt zueinander drängen. Diese still sprechenden und innerlich gefühlten Gruppen, die denen der Brautschmückung von Herculanum HBr. 3 verwandt sind, hätte ein Wandmaler kaum erfinden können. Überdies ist die göttliche Mitwirkung ein typisches Motiv schon seit dem Ende des 5. Jhs. (attische Vase Furtwängler-Reichhold Tf. 170, 2; dazu das Neapler Relief).



Ab. 26. Medea vor dem Kindermord.

Ein Außen-, d. h. Hofraum ist sichtlich auch gemeint bei dem Bild der Medea vor dem Kindermord (HBr. 73 = **Ab. 26**). Jedoch ist an Stelle der Haustür nur eine dunkle Fläche gegeben als Einblick in den Innenraum, wobei die hellblaue Wand darüber nicht mit Herrmann als Luft aufzufassen ist. Die Deckenuntersicht der Vorhalle setzt sich hier logisch in gleicher Breite über den Seitenfeldern fort, wozu die Tiefe der dunkleren linken Seitenwand ungefähr stimmt. Ein herabgerutschter Vorhang ist nicht ungeschickt

zur Betonung des Pädagogenkopfes zugefügt. Dagegen zeigt der rechte Flügel wieder die widersprechende, auch im Oberraum hier ganz unklare Schrägstellung der Schranke, wobei überdies der Fußpunkt der Säule sehr unglücklich viel zu weit nach hinten fällt[1]). Jedoch hat die Gesamtkomposition nicht darunter gelitten, denn die Verteilung der Gestalten im Raum ist die notwendige rhythmische Grundlage der seelischen Spannungen und dramatischen Kontraste: gegenüber der dumpf über ihrem Entschluß brütenden Medea der harmlose Streit der Knaben wegen der Astragale, in welchem der Jüngere sein Recht bei der Mutter zu heischen eilt, während der beunruhigte Paedagoge von fern einen verstohlenen Blick auf die Frau mit dem furchterregenden Schwert zu gewinnen sucht. Bei diesem Zusammenklang von Raum und Handlung kann keine Rede davon sein, wie auch Herrmann urteilt (S. 95), daß diese Schöpfung aus dem räumlich weit weniger durchgefühlten Bildtypus der stehenden Medea (HBr. 130; 7), und das gar von einem Wandmaler, entwickelt sei. Wenn jene stehende Gestalt das großartigere innere Pathos hat, so empfinden wir bei der sitzenden einen bedeutsamen Fortschritt des Raumgefühls und seiner künstlerischen Verwertung, was ganz damit überein geht, daß dieses Bild von der Thyromatabühne, jenes von dem Segestatypus abhängt (S. 315), danach also das ältere wäre. Dann ist allerdings die übliche Zurückführung der stehenden Medea auf Timomachos, den Zeitgenossen Caesars (MZ S. 821) kaum haltbar. Ich sehe aber keinen Grund ihm nicht die psychologisch differenziertere jüngere Schöpfung zuzuschreiben, die auch in einer besser ausgeführten, leider unvollständigen Wiederholung vorliegt (HBr. 74). Bei dem gewöhnlich auf Timomachos zurückgeführten Iphigenienbild HBr. 115 (o. S. 307. 315) ist die räumliche Auseinanderziehung und geistige Verbindung der Gestalten von gleicher Wesensart.

Ein Innenraum schon nach dem Gegenstand, das Gemach der liebeskranken Phädra (HBr. 72; RP 210, 2; Fiechter Ab. 48) ist mittelst der Frontwand des Helenabildes (HBr. 71) — nach Herrmann auch von demselben Maler — in der Weise hergestellt, daß in der Rückwand der Halle statt der Tür ein großes Fenster mit Leibungen sitzt, dessen Verschlußvorhang schräg nach außen hinaushängt. Ein solcher geht auch hinter der linken Säule herab als Verschluß des linken Zwischenraumes, dessen Rückwand glatt ist. In dem rechten etwas breiteren Zwischenraum steht die hier niedrigere Schrankenwand diesmal frontal, über ihr wird die rechte Flankenwand des Hinterraums erkennbar an dem schrägen Abschluß der Deckenuntersicht, die mit gleicher Tiefe in den anderen Zwischenräumen weitergeht. Da auch das Mittelfenster etwas nach links verschoben ist, so erscheint die Architektur, ohne größere perspektivische Verstöße, von links vorne gesehen und ist im Grundriß herstellbar. Ein Widerspruch ist nur, daß die Antenpfeiler mit Basen und Kapi-

[1]) Anscheinend hat der Maler erst die Figuren für sich und dann den Hintergrund ausgeführt wobei im Entwurf die Medea zu weit nach hinten geraten war, was sich dann nicht mehr verbessern ließ. Durch das gleiche Verfahren scheint bei der Penelopeszene HBr. 54 das Weglassen der Säule hinter der Penelope veranlaßt zu sein, da sie, wie man nachträglich sah, den Umriß der Figur beeinträchtigt hätte. Ähnlich ist auf dem Nemesisbilde HBr. 111 zum besseren 'Losgehen' der Hauptfigur vom Hintergrund ein unmotiviertes dunkles Stück aus der Architektur ausgespart. Bei Bildern mit flüchtig gemaltem Hintergrund scheint oft ohne weiteres deutlich, daß die Figuren zuerst für sich fertig gemalt waren. Aus weiteren Beobachtungen des Arbeitsganges vor den Originalen könnte bei gutausgeführten Gemälden gewiß manches ähnlich aufgeklärt werden, wie denn eine zusammenhängende Untersuchung der Werkverfahren in der Malerei als kritische Grundlage ebenso notwendig wäre wie für die Plastik.

tellen nach wie vor die einer Außenfront sind, indem auch der Lichteinfall von links oben an Pfeilern und Säulen der gleiche bleibt wie bei den vorigen Bildern.

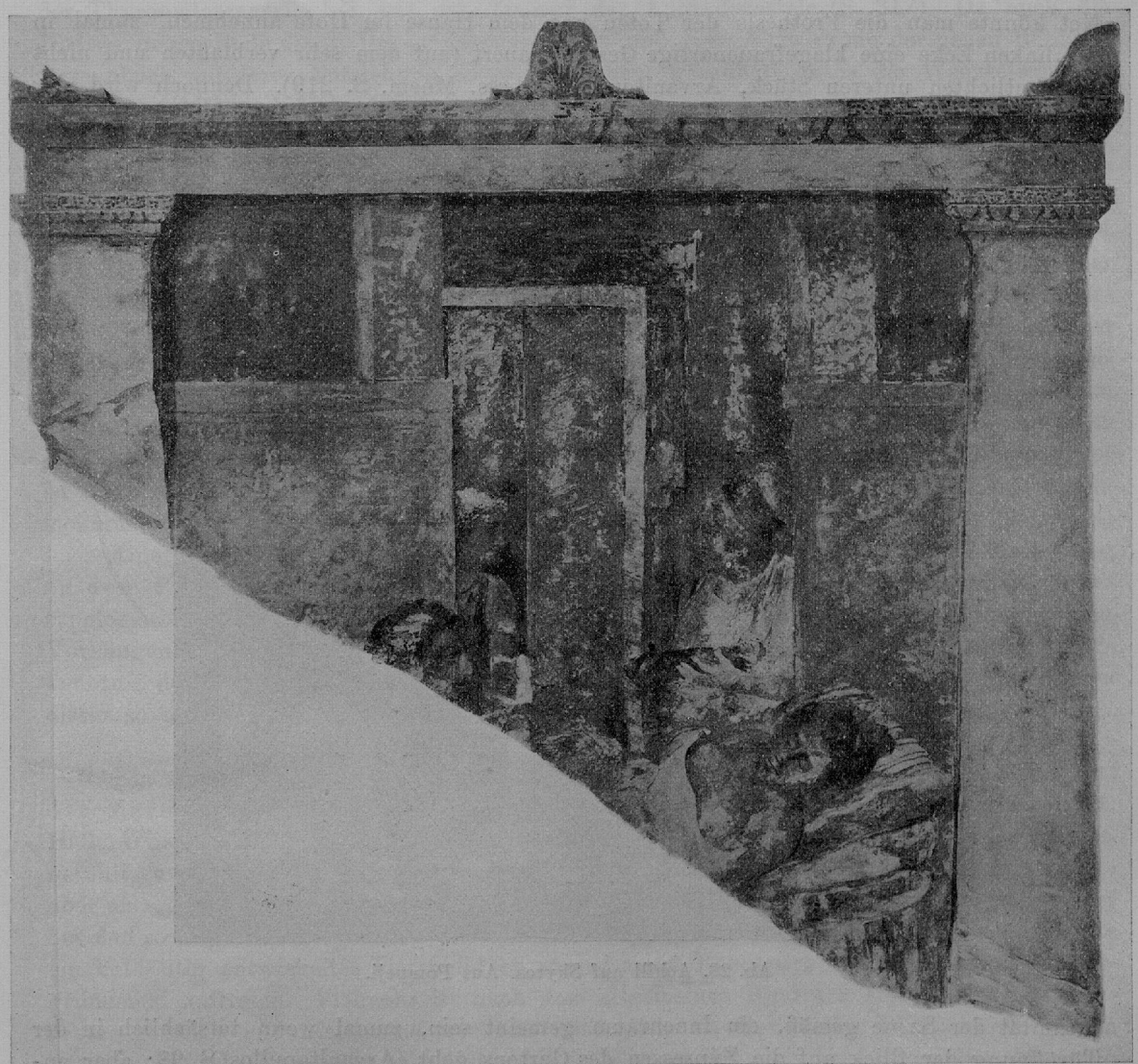
Ein Außenraum ist dagegen wieder gemeint bei der Übergabe des Briefes durch Proitos und Stheneboia an Bellerophon, dem sein Pegasos folgt (RP 183, 3 = Engelmann, Bilderatl. zu Homer 6,33). Denn auch Götterrosse haben doch wohl keinen Zutritt zum Megaronsaal des Königs. Jedoch sind alle Stützenzwischenräume durch eine gleichmäßig hohe Wand mit Gesims geschlossen, was, wie die Szene an sich, besser für einen Innenraum paßte. Aus alle diesem ergibt sich, daß man dies Frontschema nach Bedarf in zweierlei Bedeutung anwandte. Bei einer freien Raumerfindung wäre das sonderbar, als Herübernahme einer Bühnenkonvention ist es erklärt.

Dasselbe Raumbild erscheint im 4. Stil mit der üblichen stärkeren Tiefenentwicklung, aber unter allmählicher Verschleifung und Auflösung der ursprünglichen Konstruktion. In der Schmiede des Hephaest, den Thetis besucht (HBr. 141; RP 19, 1)[1]), einem Innenraum, sind die Anten bereits weggefallen. Die zweite Säule ist offenbar aus dem S. 323,1 zum Penelopebild HBr. 54 bemerkten Grunde fortgelassen. Im übrigen gleicht der Hinterraum, hier mit zwei Fenstern, dem des Phädrabildes, nur daß er durch barocke Vorhangmassen und große Schilde im Geschmacke des 4. Stils bereichert ist. — Die Begegnung des Odysseus mit Penelope (HBr. 54; RP 175, 3) ist dem Medeabild **Ab. 26** naheverwandt, sowohl formal und durch die neugierig über die Schranke lugende Amme, wie in der besinnlichen Stimmung, sodaß man ein schönes Urbild gleicher Art herausfühlt. Fortgefallen ist die rechte Schranke sowie hinter Penelope die zweite Säule, was schon besprochen wurde (S. 323,1). Indem Odysseus auf einer Walze zum Ebnen des Bodens sitzt und hinten eine lichte Tür ins Freie führt, entsteht der Eindruck eines Peristylhofes mit Ausgang auf die Straße. In der Fassung 3. Stils HBr. 55 (RP 175, 2) ist diese Halle weiter und lichter, ohne Schrankenwände, doch sind Sinn und Stimmung zerstört durch steife und bedeutungsleere Nebenpersonen, von denen besonders die gleichwertig der Penelope gegenübergestellte Frau eine rein artistische Zutat aus Symmetriegründen ist. Schon im 3. Stil ist also ein Urbild handwerklich veräußerlicht worden, das der 4. Stil noch in reiner Form gekannt und verhältnismäßig treu wiedergegeben hat, ein Fall der wieder den Fortbestand originaltreuer Kopien als unmittelbarer Vorlagen beweist. — Ein Paris-Helena-Bild 3. Stils (Rodenwaldt, Komp. Ab. 23; RP 164, 7) stellt die Figuren des Bildes HBr. 71 (o. S. 320/1) in einen ähnlichen Raum wie den vorigen, mit niedriger Schranke zwischen den Mittelsäulen, auf welche sich Helena stützt, während durch die große hintere Tür zwei sinnwidrige Statisten hereinkommen. Die Zerfaserung des alten Vorbildes durch die Handwerksroutine ist deutlich. — In dem hübschen Erotenverkauf endlich (Zahn, Die schönsten Ornamente usw. II 18 = Baumeister, Dkm. Ab. 545; RP 77, 2; 4. Stils) ist derselbe Raum hinten in ganzer Breite geöffnet, mit Ausblicken auf Berge über die ein Eros fliegt, während vorne vor den Säulen eine niedrige Schrankenwand, an die sich die Käuferin lehnt, mit einem höheren Absatz nach rechts an ein vorspringendes Wandstück

---

[1]) Diese Fassung zeichnet sich durch formalen Reichtum und psychische Leidenschaftlichkeit aus, steht also dem griechischen Originale am nächsten. Die drei andern, unter sich übereinstimmenden Bilder (HBr. 139; 140; Ab. 56; RP 19, 2; 4; 5) sind ein handwerklich trockener, lahm variierter Auszug daraus, bei denen die Örtlichkeit zunehmend verkümmert.

anstößt. Besonders durch den Ausblick ist hier einmal recht glücklich der Eindruck eines wirklichen Innenraumes erzielt.



Ab. 27. Grabstele der Hediste. Pagasae.

Ältestes Beispiel dieser Raumgestaltungen mittelst des Vorhallenmotivs ist die Hedistestele von Pagasae (MZ Ab. 748 = **Ab. 27**). Die Einfassung bilden hier die plastischen Anten der Stele selbst, doch ist Rodenwaldts Auffassung, die hineingemalte Architektur sei gewissermaßen als Weiterführung der Naiskosform nach innen entstanden (Komp. 115), schon deshalb unhaltbar, weil das Innenbild nicht frontal, sondern perspektivisch von links

gesehen in dem Rahmen steht[1]). Die Tür schiebt sich hinter den linken Viereckpfeiler und die Pfeiler zeigen ihre hellbeleuchtete linke Seite. Zunächst glaubt man eine Außenfassade zu sehen, indem die Naiskos-Anten wie die Parastaden der Megaronfront wirken und zur Not könnte man die Prothesis der Toten vor dem Hause im Hofe annehmen, zumal in der linken Ecke eine klagefrauenartige Gestalt kauert (auf dem sehr verblaßten und nicht veröffentlichten unteren Stück, Arvanitopullos Thess. Mnem. S. 219). Dennoch wird, der



Ab. 28. Achill auf Skyros. Aus Pompeji.

Intimität der Szene gemäß, ein Innenraum gemeint sein, zumal wenn tatsächlich in der Türöffnung der Blick auf die Zypressen des Gartens geht (Arvanitopullos S. 98; aber angezweifelt von Pfuhl MZ 907) und wenn das Gelb des Fußbodens mit teilweise purpurfarbenen und schwärzlichen Stellen einen Holzboden mit Teppichen bedeuten sollte (Arvan. 218). Da überdies ein ältergriechischer Hausgrundriß mit gewissermaßen nach innen gestülpter Vorhalle schwerlich nachzuweisen ist, so ist hier dieselbe konventionelle

[1]) Der seit Rodenwaldt auch für die Herculanumbilder und ihre Verwandten eingebürgerte Ausdruck „Naiskosbilder" sollte daher vermieden werden, da sie weder genetisch noch formal mit der Naiskosform als solcher zusammenhängen.

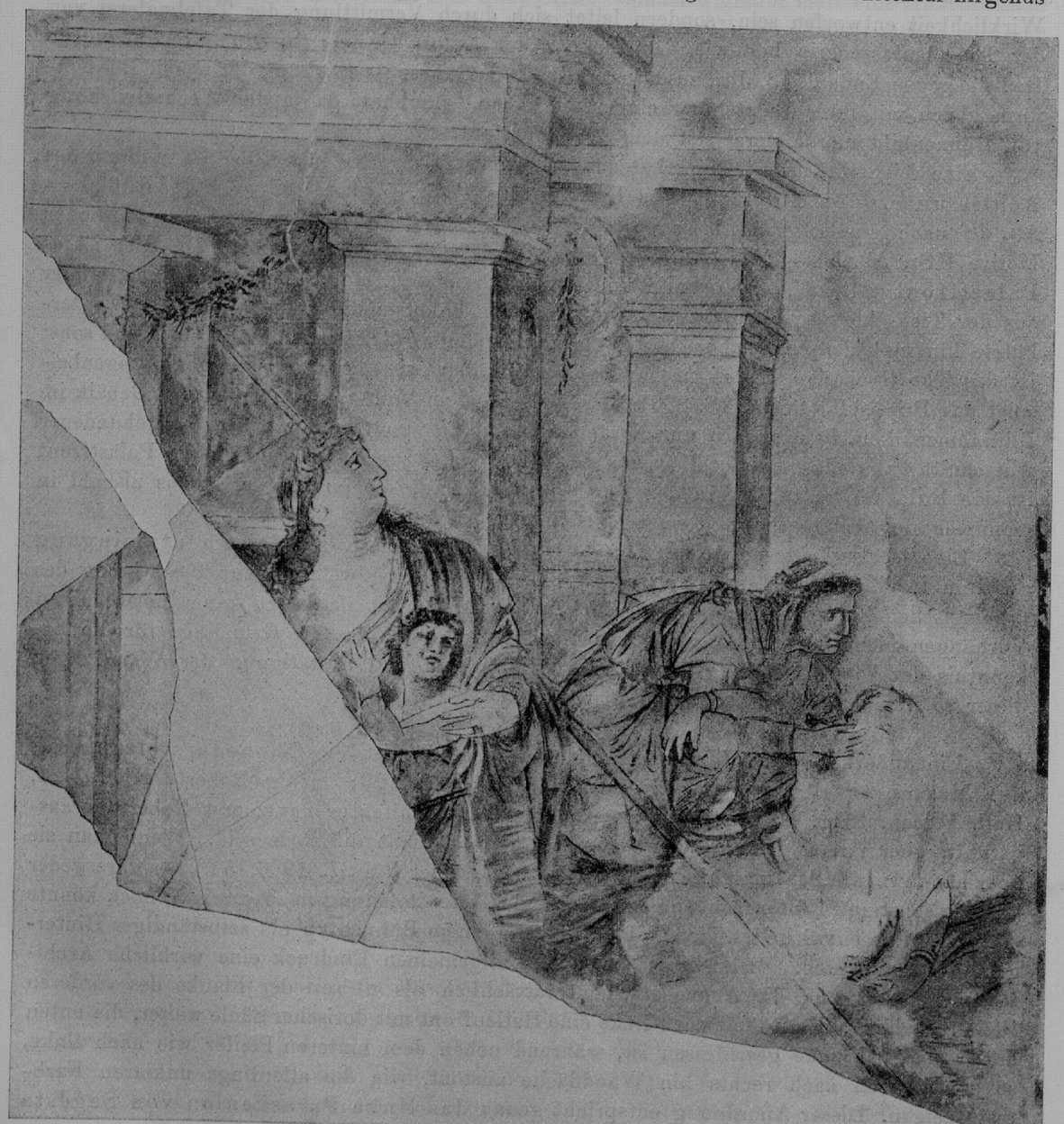
Bedeutungsumkehrung der Parastadenfront wie vom Helena- zum Phädrabild (S. 323). Auch das Hedistehaus, so trocken und sachlich es gemalt ist, kann dann nicht nach der Wirklichkeit entworfen sein, sondern leitet sich durch Vermittlung der Tafelmalerei von der Thyromataszenerie her wie das Zimmer der Aphrodisiastele (S. 317). Da auch die Hediste gegen Ende des 3. Jhs. zu datieren ist, so muß diese Auswirkung der neuen Bühnenform gleich mit ihrer Entstehung eingesetzt haben, glaubhaft da ja die Wechselwirkung von Bühnenbild und Malerei seit dem 4. Jh. besteht.

Eine reichere Ausgestaltung hat das Hausfrontmotiv gefunden bei der Darstellung des Achill unter den Töchtern des Lykomedes (HBr. 5 und 137 = MZ Ab. 650 = **Ab. 28** nach einem großartigen Vorbild; zwei handwerkliche Kompilationen ähnlicher Motive HBr. Ab. 55 = MZ Ab. 649; Mon. Lincei 1898, 319 = RP 166, 7). Hier ist es Palastfront mit offener Vorhalle und herabführenden Stufen, auf denen Nebenspieler aus der Tiefe hervorquellen, während die Handelnden über die ganze Breite der Vorderbühne hin in leidenschaftlicher Bewegung miteinander verflochten sind. Kaum irgend sonst ist das Theatermäßige des Figurenaufbaus so fühlbar wie hier, wozu man als Gegenbeispiel das Briseisbild nehme (S. 330). Die Fassade steht frontal ohne Anten und Gebälk im Bildrahmen, kein Bau sondern nur Vorderwand mit Tiefenentwicklung. Ein so gebundener Ausschnitt kann nicht unmittelbar aus der Wirklichkeit geschöpft sein. Diese Palastfront ist die kulissenhafte Regia der Thyromatabühne, die im Magnesiatypus alsbald in monumentale Architektur umgesetzt erscheint.

Eine letzte Steigerung erfährt das dreiteilige Frontmotiv als Monumentaleingang an dem Peristylhof des Boscorealefreskos **Ab. 9**, bei welchem zur Bestätigung des typologischen Zusammenhangs die seitlichen Schranken mit den dort kaum notwendigen Vorhängen nicht fehlen. So wird dasjenige Kulissenbild, das die Grundlage für die Erkenntnis der Thyromafüllungen bot, auch Schlußsiegel und Bestätigung der Wandlungen dieser so mannigfaltig brauchbaren Frontbildidee.

Ein außerhalb aller Typik stehendes Bühnenbild ist die Niobedarstellung auf der Marmortafel aus Pompeji (MZ Ab. 652 = **Ab. 29**; farbig Robert, Niobe, 24. Hall. Winck. Prgr. 1903). Das Theatermäßige der Architektur hat zuerst Robert herausgefühlt, aber natürlich kann von einem Proskenion nicht die Rede sein. Wenn man sie aber als „gemalte Scheinarchitektur" auffaßt (Diepolder RM 27, 1926, 5 f.), so wäre weder bei den sonstigen Hintergründen diese diagonale Tiefenstaffelung nachzuweisen, noch könnte ein halbseitig entwickeltes Tiefenbild an irgend einem Bühnentyp als selbständiges Hintergrundsfeld auftreten. Vielmehr ist nach dem allgemeinen Eindruck eine wirkliche Architektur gemeint und die Amme erscheint tatsächlich als neben der Flanke des vorderen Pfeilers stehend. Vorn läuft nach links eine Hallenfront mit dorischer Säule weiter, die unten durch eine Schranke geschlossen ist, während neben dem hinteren Pfeiler wie nach links, so sicher auch nach rechts hin Wandfläche anstößt, wie die allerdings unklaren Farbreste zeigen. Dieser Anordnung entspricht genau das linke Paraskenion von Segesta (**Tf. 25**), sobald wir dort an Stelle der inneren Ecksäulen Pfeiler setzen. Abweichend ist nur, daß auf dem Niobebild das Flankengebälk zwischen den Pfeilern fehlt, und daß dementsprechend die Schranke nicht vom hinteren zum vorderen Pfeiler, sondern als Sockelgesims an der Rückwand nach links geht. Beide Abweichungen müssen auf einem Mißverständnis

des Kopisten beruhen. Denn der Tatbestand des Bildes ergäbe eine gewissermaßen aufgeschnittene Hallenflanke, eine Unform, dergleichen in der griechischen Architektur nirgends



Ab. 29. Niobe. Marmortafel aus Popmpeji.

zu finden sein dürfte. Die Verzeichnungen sind, ungerechnet die allgemeine Unbesorgtheit der alten Maler um architektonische Genauigkeit, auch daraus zu erklären, daß der Kopist

den älteren Bühnentypus kaum kennen konnte und daher den Sinn der Architektur nicht mehr verstand, namentlich wenn etwa jene Stellen am Original undeutlich geworden waren.

Versetzen wir nun die Niobeszene auf eine Bühne des Segestatypus, wobei wir für die Mutter mit der Tochter den Raum vor dem Paraskenion, gemäß der Veränderlichkeit dieses Teiles (o. S. 122; 152; 238), auch etwas tiefer als dort annehmen dürfen, so ergänzt sich uns die übrige Schar der Kinder über die ganze Breite des Logeions hin. Auch der klagend aufwärtsgehende Blick der Niobe findet sein Ziel, den Gott, der von der Distegia her oder aus dem Obergeschoß der gegenüberliegenden Loggia die tödlichen Pfeile versendet und dem auf der anderen Seite Artemis entsprach. Ob dies ein Drama war, trotzdem wenigstens in der klassischen Zeit der Tod auf der Bühne vermieden wird (vgl. aber S. 335,1), oder ein großartiger Pantomimus, mag einstweilen dahingestellt bleiben. Genug, daß schon die Möglichkeit, das Skenenbild in der Phantasie zu vervollständigen, seinen Ursprung bestätigt. Auch sind die Gruppen nicht bildmäßig verbunden, sondern bühnenmäßig isoliert. Die Skene war in diesem Falle nicht mit Kulissen behängt, sondern die Architekturfront als Ganzes war Palast, wobei sie durch aufgehängte Schilde und Girlanden einen charakterisierenden Schmuck erhielt. Vom Fehlen der Masken abgesehen haben wir also in der Niobeszene ein ähnlich getreues Wirklichkeitsbild wie auf den Dioskuridesmosaiken. Das Original war vermutlich ein Weihebild wie die Herculanumtafeln. Pfuhls Zeitansetzung (MZ 784) ins 4. Jh. hat Diepolder (RM 41, 1926, 5 f.) treffend abgelehnt, indem er u. a. auf die Ähnlichkeit der Niobe mit der Frau in dem Boscorealezyklus hinweist, den Studniczka nicht unglaubhaft auf die makedonische Königsfamilie der Antigoniden bezieht. (JdJ 38/9, 1923, 64 f. Ab. 13, Tf. 3). Die erste Hälfte des 3. Jhs. ist aber gerade die Zeit des sich ausbreitenden Lykurg-Segestatypus. Für dessen offene Loggien gewinnen wir in den Eckpfeilern statt Säulen eine neue Variante. So schließt sich der Kreis unserer Untersuchungen mit einem fruchtbaren Rückblick auf das Theater von Segesta, das inmitten so vieler nur indirekt erschließbarer Skenenarchitekturen das sicherste Kernstück bildet.

Die systematische Ordnung hat ergeben, daß die Hintergrundsmotive auf wenige Grundtypen zurückgehen, die weitgehend vom Bühnenbild abhängig sind. Damit wird klar, daß die Darstellung des Räumlichen in der griechischen Malerei überhaupt ihre wesentlichsten Antriebe von Theatern empfangen hat. Das ist nicht verwunderlich. Denn da der Grundzug alles griechischen Kunstschaffens „das Denken in Körpern" ist, so war für bildmäßige Darstellung mythischer Geschehnisse der Umraum kein notwendiger Bestandteil. Die szenische Darstellung dagegen trägt ihrer Natur nach „den Zwang zum Raum" in sich. Indem sie es ist, die durch Bühnenbild und Skenenmalerei die mythischen Stoffe zur höchsten künstlerischen Schaubarkeit formt und da ohnehin der dichterische Stoff am eindrucksvollsten durch die Bühne bekannt und verbreitet wurde, so mußte die Raumvorstellung der Bildmaler dadurch eher begrenzt als beflügelt werden. Das war insofern verhängnisvoll, als das Raumbild der Bühne niemals ein optisch reines sein kann. Zwischen seinen beiden Komponenten, der bewegten Realität des menschlichen Körpers und einer nur in der Vorstellung erzeugbaren, durch künstlerische Reduktion hergestellten Raumwelt bleibt stets eine letzte Dissonanz für das Auge. Denn jede perspektivisch entworfene Kulissenarchitektur kann streng genommen nur für einen einzigen Zuschauer richtig sein. Und wenn die menschliche Gestalt vor dieser Scheinarchitektur oder

einer gemalten Landschaft sich bewegt, so ist sie wiederum nur an einer einzigen Stelle zu ihnen im optisch absolut richtigen Verhältnis, das sich bei jeder Veränderung der Stellung mehr oder minder auffällig verfälscht. Das Maß, in welchem die optischen Widersprüche durch die Kraft und Einheitlichkeit des Gesamtstils unfühlbar gemacht werden, ist der Gradmesser für die Höhe einer Bühnenkunst. Diese Zwitterhaftigkeit des Raumgefühls, die nun einmal das Erbteil des Theaters ist, muß aber notwendigerweise auch allen vom Bühnenbild irgendwie beeinflußten Bildmalereien anhaften, wie man auch an vielen Beispielen aus der neueren Kunst beobachten kann. Sie wurde uns zum Mittel, die ursprünglichen Bildideen aus den handwerklichen Auflösungen und Zusammenstückelungen des griechischen Erbgutes herauszuerkennen, wie sie einst einen so feinsinnigen Beobachter wie Rodenwaldt auf einen — methodisch übrigens keineswegs nutzlosen — Irrweg verlockt hat.

Sollten wir aber manchem Leser allzusehr überall Theater gewittert haben, so fügen wir den schon behandelten freien Raumkompositionen (S. 314—16) als weitere Gegenprobe das großartigste Beispiel hinzu, die Entlassung der Briseis (HBr. 10). Man kann sie auch innerlich als „epische" Komposition bezeichnen, im Gegensatz zu jenen dramatischen. In dem feinverschlungenen Netz seelischer Spannungen und Erregungen, die das Bildfeld gleichmäßig nach Breite und Tiefe füllen, wirkt jede Figurenkomponente nur nach dem Maße ihrer geistigen Bedeutsamkeit im Bildraum mit. So auch die toten Dinge. Denn die geschlossene Gestaltenschicht hat nur so viel Raumwerte gewissermaßen an sich angesaugt, als zur völligen Auswirkung der poetischen Grundidee erforderlich ist. Das Zelt ist nicht so sehr „Hintergrund" als vielmehr Mitspieler, der Zeuge und das Symbol nun verlorener Freuden, und das hohe Meer mit den Schiffen[1]) bedeutet zwar formal das lichte Gegenspiel zu der dunklen Zeltöffnung der anderen Bildseite, mehr noch die stimmungshaft notwendige Vollendung dieses heroischen Seelengemäldes. Die rhythmische und geistige Verflechtung aller Werte zu vollkommenem Zusammenklang gibt die Gewißheit, daß der Wandmaler mit reichem Können das Werk eines Meisters andachtsvoll kopiert hat, der nach seinen Kunstmitteln, da sie die gleichen sind wie beim Alexandermosaik, ein jüngerer Zeitgenosse des Apelles gewesen sein dürfte. Sein Werk ist der Inbegriff dessen, was der griechischen Malerei nach ihrer Wesenheit als Höchstes zu erreichen beschieden war, das Menschenbild in welchem der Umraum nur eine dienende Rolle hat.

So bestätigt sich, daß in den vom Bühnenbild abhängigen Gemälden ein dem reinen griechischen Bildbegriff wesensfremdes Element mitspielt. Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung der Skenenmalerei wird aber dadurch nur um so größer. Indem sie allein sich von Anbeginn mit den Raum- und Bedeutungswerten der unbelebten Natur auseinanderzusetzen gezwungen war, verstehen wir die Erscheinung des Agatharch, verstehen wir auch das Hineinwirken kulissenhafter Motive und Veduten noch bei den Odysseelandschaften, um die übrigen, S. 316 angedeuteten Entwicklungsphasen hier nicht zu wiederholen. Erst in der späthellenistischen „Rokkokolandschaft" ist der Sinn und die Freude am Raum um seiner selbst willen erwacht, aber nun fehlte es an dem durchdenkenden Ernst der älteren Zeiten und man setzt sich spielerisch über die Raumrealität hinweg. Die römische Propektmalerei ist eine Reaktion dagegen im Sinne einer festeren Konstruktion

[1]) Sehr verblaßt; zuerst von Rodenwaldt erkannt und skizziert RM 35, 1920, 19, Ab. 1; sichtbar auf Phot. Brogi 6826, nicht bei HBr. 10. — Vgl. auch Nachtrag S. 338.

der Landschaft, aber zu einer höheren künstlerischen Durchgestaltung der Raumprobleme war es zu spät.

Endlich und schließlich sind es nicht die mythologischen Tafelbilder allein, die von der — sit venia verbo — vorgekauten Speise der Skenengestaltung Nahrung zogen, sondern auch, in einem zunächst nicht genauer erkennbaren Grade, die Systeme der Wanddekoration überhaupt. Der Faden der Untersuchung wäre aufzunehmen bei den Thyromataprospekten von Boscoreale, von denen u. a. der Tempelbezirk zu einer freien Dekoration sich ausgestaltet fand (o. S. 277), während der Stadtprospekt ohne viel Suchen sein Fortleben z. B. im Liviahaus (MZ Ab. 708) und in den Durchblicken des 4. Stils offenbart. Im 2. Stil hängt das viel aber nicht fruchtbar erörterte System der „Scherwände" sichtlich mit dem Kulissenwesen zusammen und wird von da aus aufzuklären sein. Im 4. Stil ist das ganze leichtsinnige Spiel mit Architekturmotiven seinem Geiste nach ein Abkömmling aus dem Urbereich der vorgetäuschten Architekturen. Aber fester Boden kann nur gewonnen werden, wenn auch hier statt historisierender Einzelanalysen die Motive zuerst systematisch nach ihren Grundideen geordnet und verstanden sind. Auch hier wird sich von selbst das griechische Erbgut, wie es unter und trotz den Einflüssen des Zeitgeschmacks weiterlebt, abheben von dem aus zeitgenössischem Kunstgefühl etwa neu Geschaffenen oder dem mit griechischen Bausteinen neu Aufgebauten. So wird sich die historische Streit- und Kernfrage klären, ob die Grundideen der Wanddekorationen des 2. bis 4. Stils ältergriechisches Gut oder Erzeugnisse der römischen Kaiserzeit auf italischem Boden sind. Indem wir uns gefühlsmäßig zu der ersten Anschauung bekennen, werden wir bestärkt durch ein kunstgeschichtliches Phänomen, das u. E. entscheidend ist: daß nämlich der 3. Stil als völlig wesensverschieden, wie es neuerdings Wirth wieder gezeigt hat, sich zeitlich zwischen den 2. und 4. einschiebt. Dies und der im letzten Wesen rein griechische Geist dieser Dekorationskunst lassen keine andere Erklärung zu, als daß gefestigte ältere Schmuckstile je nach Zeitgeschmack aufgenommen wurden, indem sie nacheinander, sei es durch Kopien für den Handwerksgebrauch wie bei den Tafelgemälden, oder durch „Musterbücher" oder wie immer in den Gesichtskreis der römischen und kampanischen Wandmaler kamen. Wenn dabei eine historische Entwicklung vom 2. zum 4. Stil über das Zwischenspiel des 3. hinweg konstruierbar erscheint, so wird das durch die auch sonst lehrreiche Parallele eines anderen rationalistischen Zeitalters erklärbar. Das 19. Jahrhundert hat in der Bau- und Schmuckkunst alle Stile von der Antike bis zum Barock in seiner Weise hintereinander so wiederholt, daß man sie ohne die Kenntnis der älteren Epochen für seine eigenen Schöpfungen halten würde. Daneben aber findet dieses Jahrhundert Ausdrucksmöglichkeiten des Malerischen, die als sein wirklich Eigenes über alles frühere hinausgehen. Das Gleiche bedeutet für das Römertum des Imperiums die Architektur und z. T. die Reliefkunst, in denen diese Epoche schöpferisch ist. Im Lebensstil dagegen, dessen unmittelbarster Ausfluß das Haus und sein Schmuck sind, ist man nach wie vor den reizvollen Lebensformen des Griechentums verfallen, dessen Poesie und Sprache der Inbegriff feinerer Bildung bleibt. Phantasiespiele wie auf den pompejanischen Wänden hätte der rationalistische Geist des Römertums niemals aus sich gebären können.

Zur Gegenprobe wird auch hier der römisch-italische Einschlag in das griechische Gewebe an einem Punkte schon faßbar. Von Puchstein angeregt hat G. von Cube (Die

römische scaenae frons in den pompejanischen Wandbildern 4. Stils, Berlin 1906; dazu Puchsteins Kritik JdJ Anz. 22, 1907, 408 f.) einige große Wände 4. Stils als Nachahmungen römischer Bühnenwände analysiert und ihre sachliche Treue durch Herstellung der Grundrisse und Zurückübersetzung in Steinarchitektur erwiesen. Durch das für die westlichen Theatertypen charakteristische Nischenwesen (o. S. 272) sind die Vorbilder als italisch gesichert. Trotz des Reichtums und der liebevollen Ausführung der Einzelheiten wird sich niemand vor diesen Wänden des Eindrucks mangelnder Rhythmik und phantasieloser Trockenheit erwehren können. Auch die nicht zum Architekturvorbild gehörigen spielerischen Durchblicke, die sichtlich von den griechischen Wänden 4. Stils hinzugeholt sind, wirken in dieser Umgebung nüchtern und fast hilflos. Die in die Türen gestellten Einzelgestalten — Athletensieger, Personen des Marsyasmythos, Göttergestalten — könnten mit beliebigen anderen vertauscht werden, sind also künstlerisch ebenso gleichgültig wie sie gegenständlich leblos bleiben, sodaß sie auch kaum eine Quelle für wirkliche Bühnenvorgänge sind. Im Gesamteindruck sind die Fronten ohne Konzentration der Wirkung, ein Nebeneinander von Teilen, deren auch mehr oder weniger sein könnten, fleißiger aber frostiger Rationalismus. Demgegenüber wirken die Wände etwa des Liviahauses, der Tibervilla, der Casa dei Vettii als lebendige künstlerische Organismen, von einem zentralen Rhythmus aus gestaltet und durchflutet. So scheiden sich auch hier griechisches und italisches Kunstgefühl.

23. Mimos und Festspiele.

Die Logeionbühne, wie sie am Lykurg-Segesta-Typus und an der Flachwandskene von Delos-Priene I entstanden war, ist als Erzeugnis und angemessener szenischer Ausdruck der Neuen Komödie ohne Rest verständlich. Ebenso war für die Tragödie der frühhellenistischen Zeit zu vermuten (S. 241), daß sie sich diesen Bühnentypen angepaßt habe und dies wird bis zu einem gewissen Grade anschaulich, wenn wir die Hintergrundsmotive dramatisch-mythologischer Bildkompositionen zu Recht auf Bühnenbild und Skenenmalerei des 4./3. Jhs. zurückgeführt haben (S. 311 f.). Hier gehen Dichtung und Bühnenformen parallel.

Hingegen setzt mit der Thyromatabühne eine szenische Entwicklung ein, für die in den uns bekannten dramatischen Dichtungsformen weder ein angemessenes Gegenbild noch überhaupt ein schöpferischer Antrieb zu finden ist. Die breitentfalteten Schaubilder und effektvollen Verwandlungsmaschinen der Thyromata verraten eine über das Dichterische hinwegschreitende, auf äußerliche Schaulust gerichtete szenische Gesinnung, nicht unähnlich der des Barock. Aber während dort die hochentwickelte polyphone Musik der aristokratische Träger der Entwicklung ist, können wir im Griechischen die Unterlagen jener Theatralik nur in der niederen Sphäre suchen, in der von je neben der religiös gebundenen hohen Kunst das primitive Schaubedürfnis der Menge befriedigt wurde, im Gebiete des Mimos. Von seiten der Theaterforschung gelangen wir also zu demselben Ergebnis, das Hermann Reich in seinem kühn vorstoßenden Buche (Der Mimus, Berlin 1903) freilich mehr geahnt als bewiesen hat, daß es nämlich in der hellenistischen Zeit nicht nur die bekannten kleinen mimischen Szenen für Symposion und Jahrmarkt gegeben hat, sondern

bereits den späteren künstlerisch durchgebildeten „theaterfähigen" Großmimus. Nur durch ihn wird die Schöpfung der Thyromatabühne und manches andere verständlich. Aber dies erfordert eine gesonderte Untersuchung. —

Dagegen muß noch auf eine bisher nicht beachtete Art von Theateraufführungen hingewiesen werden, die man antik nur allgemein als *θέαι* oder *θεωρίαι*[1]), ihrem Gegenstande nach als Gelegenheitsfestspiele bezeichnen kann. Soweit die Mitwirkung von Dichtung und Musik in Frage kommt, dürften sie zu den hymnischen Agonen zu rechnen sein (vgl. u. zum Archelaosrelief).

Da sind zuerst Veranstaltungen politischer Art wie die Darstellung der Taten des Pompejus in Mytilene zum Dank für die Befreiung der Stadt[2]) und jene mißglückte Bekränzung des Mithridates durch Nike in Pergamon (S. 291). Als bildlichen Nachklang fanden wir bereits das Gemälde einer vielleicht pergamenischen Herrscherkrönung (S. 291,1). Gleichen Charakters ist die Tropaionerrichtung durch einen Kriegsherrn, in dem man Attalos I sehen will (RP 149,4; vgl. auch Wölcke, Beitr. z. Gesch. d. Tropaions Diss. Bonn. 1911 Fig. 8 = Bonner Jahrb. 120) und ins Mythische gerückt der indische Triumph des Dionysos, den man ebenfalls mit pergamenischer Kunst verbindet (HBr 63/4, S. 81,3; RP 149,1).

Auf ähnliche Szenen mythisch-kultischen Charakters weisen die von Pollux genannten „Verwandlungen von Heroen in göttlichen Zustand", was, wie wir sahen (S. 290), sich nicht auf tragische Helden beziehen kann, sondern nur auf Ortsheroen u. ä. Da die Verwandlung der Schlußakt einer Darstellung ihrer Taten und Leiden gewesen sein muß, so könnte nach allem beispielsweise in Pergamon die szenenreiche Lebensgeschichte des Heros Ktistes Telephos aufgeführt worden sein, womit ein neues Licht auf die Friesdarstellungen am großen Altar fallen würde. Als Anlaß wäre ein Stadtgründungsfest oder die Einweihung des großen Altars o. ä. denkbar, wozu wieder die Erklärung des Archelaosreliefs zu vergleichen ist (S. 336).

Bedarf diese zweite Gattung noch greifbarer Belege, so gibt wenigstens ein Denkmal, dessen Eigenart sich erst unter diesem Gesichtswinkel aufklärt, die Anschauung von einer Theoria mythisch-kultisch-poetischen Charakters. Das Relief des Archelaos von Priene (**Ab. 30**)[3]) zeigt den Homer *εἰς τὸ θεῖον μεθεστηκότα* und die Szene ist das Theater[4]). Im unteren Streifen hat sich der Künstler bemüht, die Kapitelle des Proskenions, das mit einem faltenlosen kulissenartigen Vorhang verhängt ist, gerade noch sichtbar zu lassen[5]).

---

[1]) Volksbeschluß des 2. Jhs. v. C. der thessalischen Stadt Phalanna JG IX 2, 1230, 31 f.: *στεφανῶσαι δ'αὐτὸν ... ἐν τῷ θεάτρῳ, ὅταν πρῶτον ᾖ τις θεωρία καὶ πανήγυρις.* — Für *θέαι* vgl. C. J. G. 3068, 22 (Technitenbeschluß von Teos). Herondas Mim. I. 29 (unter den Genüssen Alexandrias).

[2]) Plutarch Pomp. 42: *καὶ γὰρ εἰς Μυτιλήνην ἀφικόμενος τήν τε πόλιν ἠλευθέρωσε διὰ Θεοφάνη καὶ τὸν ἀγῶνα τὸν πάτριον ἐθεάσατο τῶν ποιητῶν ὑπόθεσιν μίαν ἔχοντα τὰς ἐκείνου πράξεις. Ἡσθεὶς δὲ τῷ θεάτρῳ ...* (vgl. S. 271). *ἐθεάσατο* — also eine nicht nur musikalisch-poetische Verherrlichung. Motive wie auf obigen Wandbildern werden dabei gedient haben.

[3]) S. 337. Alfred Kröner Verlag, Leipzig, hat den Druckstock dankenswertest zur Verfügung gestellt aus Springers Handbuch der Kunstgeschichte I, bearb. von Paul Wolters, 12. Aufl.

[4]) Ich freue mich, dies auch von Vallois (Rev. des ét. anc. 28, 1926, 178 f.) erkannt zu finden, nur wird erst durch die Segestabühne das Ganze verständlich.

[5]) Metallhaken zum Aufhängen von Vorhängen haben Einlaßlöcher hinterlassen auf dem Proskeniongesims in Priene (v. Gerkan 44, Tf. 19,4) und in Ephesos (F. i. E. II 25. Ab. 48). Die Verhängung kam also häufiger vor.

Die zwei oberen Horizontalen in der Felslandschaft, die bei einem frei gestalteten Berg ganz unverständlich wären, sind das kulissenverkleidete Gesims der Distegia und der Boden des Theologeions; dieser ist architektonisch kantig gelassen. Zeus ist in die Tiefe des Theologeiongiebels hineingeschoben und ist in der Haltung dessen Form angeschmiegt. Als Versatzstücke vor der Kulissenwand erkennbar sind außer den verschiedenen Felssitzen und dem Omphalos die Grotte des Apollon, ein schon für die klassische Bühne durch Vasen und Dramen bezeugtes Motiv, ferner das konsolartige, höhergerückte Felsstück, von welchem Mnemosyne zum Zeus hinaufsprechen kann, endlich die steil aber geradlinig aufsteigende Rampe, auf der eine Muse von der Höhe herabtanzt. Konsolstück und Rampe erweitern willkommen unsere Vorstellungen von den Versatzstücken und zeigen die Möglichkeit einer szenischen Verbindung zweier Bühnenzonen.

Nimmt man die Szenerie fort, so bleibt das Architekturgerüst des Mittelteils der Segestabühne, nur mit Halbsäulenproskenion statt Rahmenlogeion. Das Weglassen der Paraskenien und der Giebelumrahmung ist Sache des Stils, wie auch die naturalistische Abrundung des Berges und die tiefere Herabführung seiner Umrisse. Es ist aber zu fragen, ob nicht oben die häßlich leeren Ecken der Platte falsch ergänzt sind und nicht das Ganze ursprünglich in einem Naiskos stand, wofür sich vielleicht am Original Anhalte finden. Eine architektonische Umrahmung wird auch nötig durch die Gedrängtheit der Figuren an den Kanten, die ein Widerlager fordern, besonders rechts unten und bei der Dichterstatue.

Wenn somit hier die Aufgabe vorlag, ein Gesamtbühnenbild bildhauerisch festzuhalten, so konnte das ein griechischer Künstler natürlich nicht in naturalistischem Sinne lösen. Für die Opferszene kam ihm der gefestigte Typus der Weihreliefs zu Hilfe und hier erzielte er denn auch eine geschlossene Bildwirkung. Oben dagegen mußte er sich mit der Aufreihung plastischer Bildtypen behelfen. Eine besondere Schwierigkeit machte dabei die offenbar sachlich geforderte Verbindung der Mnemosyne mit Zeus, deren Gestalt infolgedessen übergroß gemacht und mit Abbrechung der Giebellinie in die Tiefe gedrückt wurde. So konnte im Ganzen nur eine Illustration, kein Bildrhythmus im griechisch-tektonischen Sinne herauskommen. Es ist ein infolge der Aufgabe extremer Fall jenes Zwanges, den das Bühnenbild auf die bildende Kunst ausübt, wie es in anderem Sinne bei den malerischen Bildhintergründen zu verfolgen war (S. 329/30).

Unter diesen Umständen kann die Landschaft des Archelaosreliefs nicht mehr für die stilistische Einreihung in die allgemeine Reliefentwicklung maßgebend sein, wie sie zuletzt Schober versucht hat (Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 1, 1921/2, 49 f.), wobei er mit Sieveking (RM 32, 1917, 81 f.) auf Wolters alte Ansetzung ins 1. Jh. v. C. zurückkam (Friederichs-Wolters 1629).

Unter den gleichen Gesichtspunkt fällt ein hier einzuschiebendes Denkmal, dessen enge Verwandtschaft mit dem Archelaosrelief schon Sieveking erkannt hat (Münch. Jahrb. 7, 1912, 139 Ab. 20), der Niobidendiskos im British Museum. Die wandartige, hier bis unten reichende Felsfläche ist durch die gleichen vorspringenden Horizontalrippen geteilt, wobei Fuß und Gesims des Proskenions geradlinig geführt, der Distegiarand und das schmal gehaltene Theologeion dagegen freier abgetreppt sind, wie auch durch die Rundform das Theatermäßige des Aufbaus stärker verwischt ist. Daß aber nicht ein freidekoratives Kunstwerk vorliegt, zeigt wieder auch die mechanische Art, mit der hier die Typen eines älteren Frieswerkes phidiasichen Stils zusammenhangslos aufgereiht sind. Auch dies

ist also ein szenisches Weihgeschenk mit einem Erinnerungsbild der wirklichen Aufführung und bildet eine wertvolle Parallele zu der Theaterdarstellung des Niobidenuntergangs auf der Marmortafel von Pompeji Ab. 29[1]). Die ungewöhnliche Rundform, die eine Umrahmung mit Standfläche voraussetzt, findet immerhin eine Analogie in der Ruhmestafel für Alexander auf dem Relief von Laurentum, wo Niken einen Votivschild mit der Reiterschlacht von Arbela über einem Altar halten (Jahn, Bilderchroniken Tf. 6 M), ein Motiv das nach abwärts mit den römischen Ehrenschilden zusammenhängt (Bulle JdJ 35, 1919, 162). Der Niobidendiskos ist trotz der kunstlosen Komposition von feiner hellenistischer Arbeit (Langlotz Antike 1928, 32, Ab. 1) und darf wegen seiner Beziehung zur Segestabühne zeitlich nicht zu weit herabgerückt werden.

Das Archelaosrelief hat Schede[2]) epigraphisch zu datieren gesucht durch Einordnung seiner Schriftcharaktere in die Reihe der öffentlichen Urkunden von Priene, was ihn auf die Mitte des 2. Jhs. als frühesten, auf rd. 125 als wahrscheinlichsten Ansatz führt. Damit könnte es sein Bewenden haben, wenn nicht wesentliche Umstände die Watzingersche Datierung um 210 wieder in den Vordergrund rückten. Alda Levi[2]) hat anläßlich der schönen Entdeckung eines bronzenen Arsinoeporträts in Mantua und mit Hilfe einer vergrößerten Photographie der beiden Reliefköpfe die Identität des Chronos und der Oikumene mit Ptolemaios IV Philopator und Arsinoe III zu höchster Glaubhaftigkeit gebracht, wobei mir vor allem die singuläre Haartracht der Arsinoe-Oikumene entscheidend scheint. Die neue Interpretation des Reliefs wird uns auf dasselbe Ergebnis führen[3]).

Die Darstellung ist nicht wie man glaubte eine gelehrtenhaft unkünstlerische Zusammenstückelung von wirklichem Geschehen — dem Homeropfer — mit einer ideellen Vorstellung — dem Musenberg und seinen Bewohnern —, sondern vielmehr die plastische Spiegelung einer realen und einmaligen Aufführung im Theater. Das Festspiel läßt sich unschwer aus der typisierten in die bewegte Wirklichkeit zurückübersetzen. Homer, wie ein Gott thronend, empfängt durch eine Schar mythisch-allegorischer Gestalten stark literarischen Gepräges Kranz, Opfer und Zuruf. Pompe und Opfer müssen sich auch tatsächlich vor dem zu diesem Zwecke verhängten Proskenion reliefmäßig abgespielt haben, nicht in der Mitte der Orchestra wie Vallois meint. Denn eng dazu und in dasselbe Blickfeld gehört Apollon, der zu dem Festopfer in eigener Person den Hymnos singt, während um ihn oder vielleicht nur auf der Oberbühne die Musen den Tanzreigen aufführen, der

[1]) Zu S. 329 ist nachzutragen, daß Verwundung und Tod auf offener Bühne schon Aristoteles geläufig sind (Poetik 11,5).

[2]) Das Lit. Verz. von Preuner Hermes 55, 1920, 419, 2 ist fortgesetzt von Schede RM 35, 1920, 69, 1. Dazu Schober Wiener Jahrb. für Kunstg. 1, 1921/2, 49. Alda Levi Bollet. d'arte 1927 Juniheft.

[3]) Schedes methodisch vortreffliche Schlußfolgerung wird dadurch abgeschwächt, daß Archelaos das Relief keinesfalls in Priene gearbeitet hat, sonst hätte er nicht als Prieneus signiert und wie wäre dort ein solcher Auftrag denkbar, ganz abgesehen von dem Fehlen eines Theaters im Segestatypus. Da nun Schede selbst sagt, daß „die zünftigen Steinmetzen von Priene stets hinter den moderneren Typen Milets und Magnesias zurückblieben", so konnte Archelaos anderswo schon früher die verzierlichten Formen anwenden, die er übrigens mit auffallend schwankendem Ductus gibt (Facsimile bei Löwy JGB 297). Endlich bleibt auch die Möglichkeit, daß das Relief eine wenig jüngere hellenistische Kopie ist, die ein literarisch interessierter Römer sich machen ließ. Von demselben Fundort Bovillae an der Via Appia stammen die allerdings sehr viel späteren tabulae Iliacae (Jahn, Griech. Bilderchroniken 81). — Außer Betracht lassen wir zunächst die strittige stilistische Datierung der von Archelaos benutzten Musentypen, die vielmehr von der des Reliefs abhängt; vgl. S. 337.

ebenso obligat bei einem Opfer ist. In der Höhe aber, gelassen hingestreckt, verkündet Zeus der aufhorchenden Mutter der Musen den Ruhm und die Weltmission des Dichters, den sein Ratschluß nun zu göttlichen Ehren zugelassen hat. Diese Verkündigung, der Eingangsszene mancher Dramen vergleichbar, muß den Anfang gebildet haben, worauf sich das übrige in der gewohnten Reihenfolge des Opferritus vollzogen haben wird. So geht alles in einen einheitlichen Grundgedanken auf und auch in der Oertlichkeit ist nicht länger ein Zwiespalt, denn der Idee nach geschieht das mythisch-allegorische Opfer natürlich in der Vorzeit am Musenberge selbst.

Wen kann nun die Statue des Dichters darstellen, die ohne Zusammenhang mit dem übrigen wie ein Signet neben die Apollongrotte geklemmt ist, einen hohen Dreifuß hinter sich? Niemanden anders als den Dichter dieses Festspiels, der im Agone gesiegt, den Preisdreifuß und die Ehre der Statue gewonnen und das Weihebild gestiftet hat. Seinen Namen können wir nicht erraten wollen. Nur ist klar, daß es ein Hymnendichter gewesen sein muß, denn das dichterische Kernstück der Feier war jedenfalls der von Apoll gesungene Hymnus. Sein Text ist es, den die Statue in der Hand hält[1]). So ist auch hier die Bildsprache einfach und eindeutig.

Wir haben nunmehr folgende Tatsachen. In Alexandria, wo um die Mitte des 3. Jhs. der Streit zwischen Hymnik und Epik, Kallimachos und Apollonios Rhodios gespielt hatte, führt um 210 v. C. Ptolemaios IV Philopator einen öffentlichen Kultus des Homer ein, indem er ihm einen Tempel erbaut, in welchem um das sitzende Kultbild die Statuen der Städte stehen, die sich seine Geburt zuschreiben (Älian v. h. 13, 22). Das Archelaosrelief bezeugt einen Agon lyrischer Dichter in einem Festspiele, dessen Thema die Vergottung Homers war. Agone sind Bestandteile jedes größeren Götterfestes, insonderheit kann die Stiftung eines neuen Kultes und Einweihung eines Tempels kaum ohne einen solchen gedacht werden, und für einen Dichtergott kommt nur ein musischer in Frage. Bei dem allegorischen Festspiel, dessen Abbild das Relief bewahrt, sind es Chronos und Oikumene, die, in göttergroßer Gestalt, auf Ratschluß des Zeus den neuen Gott in seine Würde einsetzen, Oikumene durch den Kranz, Chronos durch die zwei Rollen in seinen Händen, die vermutlich die heilige Satzung des neuen Kultes enthalten. Name und Wesen dieser Gestalten drücken die Gewähr aus, daß Verehrung und Ruhm des Dichters zu aller Zeit und auf der ganzen bewohnten Erde verbreitet sein werden. Dennoch sind diese seine Schützer und Patrone nicht bloße Fabelwesen, denn sie tragen die Züge von Sterblichen, der Mann die Kopfbinde der hellenistischen Könige. Also in der Wirklichkeit war es ein Herrscherpaar, das den neuen Kult begründet hat. Von allen Bestimmungsversuchen der Porträts ist nur der auf den vierten Ptolemäer und seine Arsinoe haltbar und neuerdings durch den Mantuaner Arsinoekopf auf das wirksamste bestätigt worden. Eben dieser Ptolemäer aber ist wie wir eingangs sahen Gründer und Schützer des alexandrinischen Homerkultes.

Die Tatsachenkette rundet sich also zu dem Schlusse, daß das Archelaosrelief das siegreiche Stück des hymnisch-theatralischen Agons darstellt, das bei Gründung des Homerkultes um 210 v. C. in einem Theater von Alexandria aufgeführt wurde. Der Dichter wird seine Dankestafel entweder im Homereion dem neuen Gotte oder im Museion dem Apoll

[1]) Dasselbe ist vielleicht ein zweites Mal ausgedrückt durch die Rolle, welche die Muse, indem sie von der Seite des Dichters herkommt, dem Gotte hinzureichen scheint (ähnlich Watzinger 63. Berl. Winck. Prgr. 22). Jedenfalls ist an dem statuarischen Vorbild die Handhaltung anders (a. O. 6 Nr. 3).

und den Musen dargebracht haben. Wer diese Schlußfolgerungen ablehnt muß versuchen, in einer jüngeren Epoche die Möglichkeit eines ähnlichen Zusammentreffens so vieler Umstände aufzuzeigen oder doch stärkere Einwände als die bisherigen gegen die Frühdatierung vorbringen.

Als kunstgeschichtliches Ergebnis fällt ab, daß der sitzende Homer des Reliefs gewiß den Typus der Kultstatue bewahrt hat, neben deren Thronos somit Ilias und Odyssee kauerten (*Πτολεμαῖος ὁ Φιλοπάτωρ κατασκευάσας Ὁμήρῳ νεών, αὐτὸν μὲν καλὸν καλῶς ἐκάθισε, κύκλῳ δὲ κ. τ. λ.* Älian a. O.). Ferner wird wahrscheinlich, daß die von Archelaos benutzte Musengruppe in Alexandria stand und dann natürlich im Museion. Dieser Zentralpunkt würde ihre Berühmtheit und schon in hellenistischer Zeit häufige Kopierung aufs beste erklären. Die Rückführung auf die Musen des Philiskos von Rhodos ist ohnehin durch die signierte thasische Statue des Meisters erschüttert (Springer-Wolters Hdb.[12] 433), wie auch die Beziehung der Dichterstatue des Reliefs auf den Homeriden Apollonios von Rhodos nun wegfällt. Das letzte Jahrzehnt des 3. Jhs. wäre dann der terminus ante quem für die Entstehung der Musentypen.



Ab. 30. Musisches Festspiel in Alexandria.

Bühnengeschichtlich endlich gewinnen wir durch das Archelaosrelief die Erkenntnis, daß in Alexandria noch gegen Ende des 3. Jhs. eine Skene in Gebrauch war, die mit Distegia und Giebelabschluß dem „westlichen" Typus von Segesta entspricht. Das muß zunächst befremden. Denn falls wir mit Recht den Ursprung des Halbsäulenproskenion in Alexandria gesucht haben (S. 303/4), so wird überhaupt die östliche Flachwandskene dort entstanden zu denken sein. Aber diese Schwierigkeit löst sich. Denn da die Weltstadt sicher mehr als eines Theaters bedurfte, da andererseits wie in Priene bereits mit der Stadtgründung ein Theater vorgesehen sein mußte, so konnte dieses erste kaum eine andere Form erhalten als die des wenig zuvor verjüngten attischen Dionysostheaters. Indem wir also den ältesten Theaterbau Alexandrias hinter dem Kulissenschleier des Archelaosreliefs vermuten dürfen, spinnt sich ein letzter Faden zur Verstärkung unseres Nachweises, daß in Segesta die Hauptformen der Lykurgbühne erhalten sind.

Nachträge.

S. 163 Z. 18; **165** Z. 10. Die Vermutung, die dreigeteilte Phlyakenbühne könne eine Anregung für die Entstehung der Thyromata gegeben haben, ist nicht haltbar; vgl. S. 255; 302, 3.

S. 187. Die aus Holmen und Sprossen bestehende Leiter der delischen Inschrift a. 269 (S. 177: 203 A, 43) könnte eine 'Standleiter' der durch die Poliorketiker bekannten Art sein (S. 229 Anm.), ebenso die des Jahres 274 (S. 177: 199 A, 95). Mit dieser zweiten zusammen stellt Epikrates wieder her (nach Homolles Lesung S. 185, 1): *βαθμούς*. Darin möchte ich jetzt die Trittstufen vermuten, die bei dem 3. Hintergrundstypus auf der Segestabühne vor die Rückwand gestellt werden (S. 314/5). Dann sind (S. 177 Z. 1) drei Stücke von gleichartiger Zimmermannsarbeit beisammen: Exostra, Standleiter, Trittstufen. Bei der neueren Lesung *βωμούς* ist die Vielzahl dieser Versatzstücke auffallend, auch gehören solche nicht zum Bau, sondern erst zur szenischen Ausstattung. Der Stein wäre nachzuprüfen.

S. 179 Z. 7 v. u.; **190** oben: Die 'Nägel für die Epistyle' in Delos könnten auch am Hauptgeschoß zum Aufhängen von Girlanden und Schilden gedient haben wie auf dem Niobebild S. 329 Z. 15. Vgl. S. 333, 5.

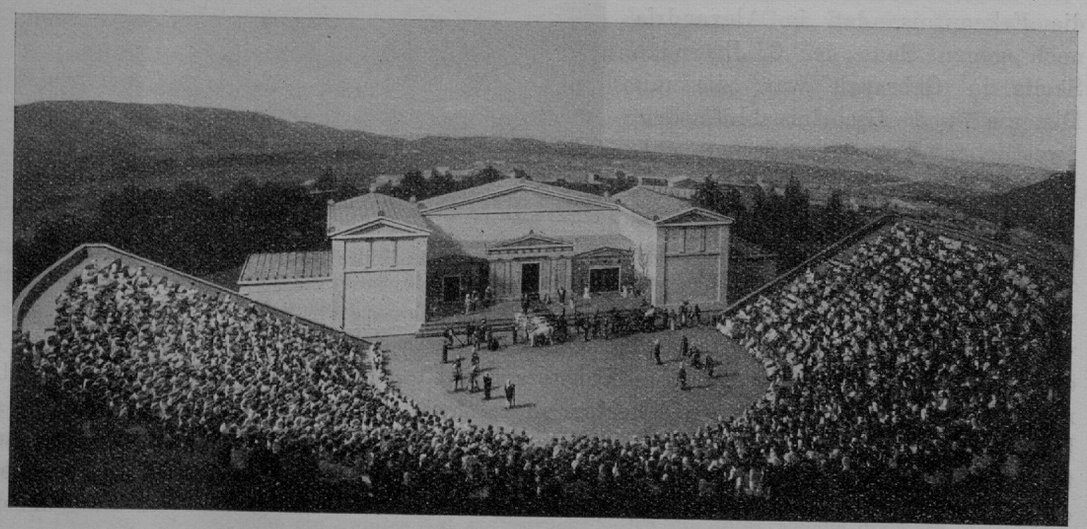
S. 234, 1. Das Modell der Orestiebühne, das ohne Genehmigung bei S. Nestriepke, Das Theater im Wandel der Zeiten, Berlin 1928, Tf. 2 abgebildet wurde, wird in **Ab. 31** wiederholt vorbehaltlich späterer wissenschaftlicher Begründung.

S. 311. Zu der 2. Reihe von Hintergrundstypen gehört auch das Meleager-Atalante-Bild (RP 179. Phot. Brogi 11269), auf welchem die Felssitze besonders deutlich den Charakter von Bühnenversatzstücken haben.

S. 313/4. Die Distegia als praktikable Felswand (3. Hintergrundstypus) erscheint auch auf der Askoliasmos-Darstellung des Berliner Mosaiks aus Ostia (RP 120, 5; Phot. b. Crusius-Herzog, Heron das deutsch[2] (1926) Tf. 16) und auf dem bakchischen Mosaik von Vienne (RP 116, 2); ferner als praktikable Mauer auf pompej. Wandgem. mit 'Orests Muttermord' (RP 210, 6; Springer-Michaelis Hdb.[8] (1907) Ab. 306) und auf gallischem Mosaik Achill auf Skyros (St. Colombe RP 167, 1).

S. 319. Die bei der 6. Hintergrundsreihe typische Lage der Tür am einen Ende läßt erkennen, daß diese Innenszenen beim Segestatypus rechts oder links vom Mittelfelde angebracht wurden, was wir ähnlich auch für die Thyromatabühne vermuteten (S. 277, 2).

S. 330. Von gleicher Kompositionsart wie das Briseisbild, freilich in der Ausführung sehr dürftig, ist das Iphigenienopfer des Mosaiks von Ampurias (RP 169, 3. Wiener Vorlegbl. V, 10, 1).



Ab. 31. Die klassische Skene. Aischylos' Orestie, Einzug des Agamemnon. (Zu S. 234.)
Modell München Theatermuseum.

Register.

I. Theater.

Acharnai 8
Agyrion (Hieron II) 152
Aigeira hellenist. 255. 259
Aigilia 9
Aixone 6 [Holz 267
Aizanoi Anl. hellenist., Umbau hadrianisch. Pulpitum
Akrai 199—203. 255. 260. *1. H. 2. Jhs.* Koilon 200. Keine Parodoi 150. 201/2. Thyromata 202. Prosk. ohne Tür, 8 Halbsäulenpfeiler, Pinakes 201. 300, 2. Hyposk. unbetretbar 201. Pulpitum 200. taberna(?) 202
Anagyrus 8
Anemurion Ciliciae 205. 268
Aschaga-Beiköi pergam. Königszt. 255. 257
Aspendos *2. Jh. nach C.* Pulpitum Holz 267. Skene ohne Nischen, Treppentürme, Schalldach 268
Assos 253. 255. *3. Jh. v. C.* Flachwand, Holzlogeion 300. *2. Jh.* Thyromatawand. Steinprosk. mit Flankenversuren 298. Pinaxproportion 94. 299. Kammern in Koilonwänden 136
Athen, Dionysostheater 15—81. Epochen 78/81. 220. 222/3. 225/6. 236. — 1. Alte Orchestra 75 f. *um 560 v. C.* für *κύκλιος χορός* 75. 78. 211. Altar in Mitte 76. Allansichtigkeit 75. 212.

2. Thespisdrama *seit 534 v. C.* fordert Hintergrund; Altar an Südrand, daraus zweistufige Altarbühne (Fundamentrest) 76. 79. 221. Terrasse D Zugang zu Orch., Weihgeschenkbasen 77. 79. Holz-Sitzhaus polygonal 79.

3. Erster Einsturz der Ikria *nach 500 v. C.* 71. Neue mit schrägen Streben (Fußblock) 78/9. Orchestra tiefer in Berg 222, 1. Erdaufhöhung im Koilon (Scherben) 72. Erster Flugkrahn (Fußblock) 77. 79. 224.

4. Aischylosbühnen. Hiketiden, Perser, Septem (*um 480—467 v. C.*): dreistuf. Altarbühne 222/3. 229. — Prometheus, Psychostasie (*um 465*): stufenerhöhter Spielplatz zwischen Paraskenien; Distegia, offene Theologeionstufe, Flugkrahn, Versenkungen 223/4. Skenenmalerei des Agatharch 79. 215/19. 224. — Orestie-Bühne (*458 v. C.*) wie vorige, aber Giebel über Theologeion 225/6. Modell München Theatermus. 234, 1. 338.

5. Steinskene I 64/9. 79. Grundriß = Skene II, Parask. kürzer (3 m) 64 f. 69. Steinfundam.: Westflügel E^2 64; zackige bei λ 54. 65. 70; Pfeiler T^2 fg. 65; Druck auf Kanalplatten 64. Oberbau z. T. Holz 79. — Abzugskanal 55. 60, älter als Skene II 57, Halle 58, und Orchestrakanal 59/60. Ältere Orchestra Dm. 18 m. 69 f. älterer Ringkanal? 60. 69. Porosschwelle f. Holzsessel, Priesterinschr. 61 f. 70 f. polygon. Anordnung 63. 69. 70. Älteres Koilon. Stirnwand auf C—C^1 64/7. Futtermauern auf A^1—A^2, J^1—J^2 65/8 (Steinmetzmarken 68. 71), Wandquadern mit Dienerinschr. 60. 68. 70, Scherben 72. Schräge Stirnwände 267. Gradlin. Holzsitze, polygonal 70/1. Skene I, Abzugskanal, ält. Koilon, sind gleichzeitig nach 2. Ikriaeinsturz *458 v. C.* 71. 236.

6. Steinskene II 47/55. 72/4. 226. 236. Brecciafundament 47 f. Abzugskanal verändert 57/9. statt gebroch. Hymettosdeckpl. Poros-Prohedriesteine 56. 61 f. 69 f. Koilonwandquadern (*-στον*-Inschr.) verbaut 60. 68. 70. Neuer Orchestrakanal 72. 80. Paraskenien jetzt 5 m tief 72, deshalb Koilonstirnen zurückgesetzt 65 f. 80. Holzfußboden zw. Parask., Trittstufen zu Orch. 223. 227/8. 232. 234. Skenensaal Seitenabschlüsse 52. Pfeilerfundam. T^2 fg. geblieben 49. Klotz T für Oberstock 50. Regalpfosten 51/2. 198. Oberbau. Poros-Orthostaten d. Außenwände im neronischen Fundament 47/8. ion. Dachgeison vom Parask.(?) 48. Tympanonblock von hinterem Giebel 48. Koilon Weststirnwand auf älterem Futtermauerfundament A^1—A^2, Westaußenwand erneuert 65/8. 80. Sitzstufen in Stein *seit 430 v. C.* (Scherben) 72. 80. Neigungswinkel 154.

Skene II *425—420 v. C.* 73. 226. 236. gleichzeitig mit Neugestaltung des Bezirks durch Nikias 73. 79. Typus der klass. Skene 226/7. 229/30. 236. Spielort zw. d. Parask.; Dekorationen, Vorbauten 85. 226/7. 230. Maschinen 295. Vereinfachte Nachbildungen: Eretria I 85. 229. Oiniadai I 95. 230. Campan. Holzbühne 230. Fortbildung Lykurgtypus 234. 238 f. Nachwirkungen 246.

7. Verbess. i. Sitzhaus, Statue d. Astydamas *um 340 v. C.* 74. 80.

8. Lykurgbühne *um 330 v. C.* 234. 238/41. keine Reste am sullanischen Prosk. 24 f. 28. 31. 33. 38. 40/1. 45/6. 47. Nachr. über Lykurg 74. erweitert Koilon bis *κατατομή* 74. 295. nicht Erbauer d. Breccia-Porosskene, gibt ihr Marmorfassade 74. 80. m. erhöhter Bühne (Holzrahmenwerk) 239. 241. 297, 2. 300. daran Bild d. Demetrios 186. 301. Baureste: ion. Marmorgebälk, Marmorziegel 48/9. Telamonsatyr 238/9. Typus: für Neue Komödie 235. 241. 332. erh. in Segesta 239. Fortbildung Tyndaris usw. 246. Kreuzung mit Flachwandtyp 247.

9. Felsbecken vor Skene *2./1. Jh. v. C.* 23. 80. 166. 267. Versenkung? 292, 2. andere Felshohlräume 20/22. ob *vor 88* Thyromatabühne? 267.

10. Proskenion 24/47. Zusammenfass. 45 f. 80. *Nach sullanischer Belagerung 88 v. C.* aus meist ält. Bauteilen 33. 47, nicht ‚lykurgisches' Prosk. zurückversetzt 33. Vollsäulentyp 298/9. — Stylobat Mittelteil in 1. Verw. 24 f. 45. lunulae 25. Mitteltür 3 Zustände, 2 davon byzant. 25/6. keine Pinakes 26. 45. 305. Statuenbasis 25. 301. — Stylobat Paraskenien in 2. Verw. 24. 27. 46. ursprgl. Freistufen m. Fassade 25. 41. 47, in and. Folge m. schlecht. Fugenschl. wieder verlegt 27. 28. 40. Mißverhält. zu Brecciafundament 40, daher nicht von 'lykurgischem' Bau 28. 33. 40. 45. Achsweiten dem Mittelteil angeglichen 27. 28. Interkolumnienproportion 299. — Säulen d. Mittelteils von fremdem Bau 26. 34. 45; der Parask. ebenfalls 33. 34. 43. 47; keine an Ort gef. 34. Proskenionhöhe 4,08 m 34. 298/9. — Epistylbalken Schutzstege 35. Nicht für Prosk. gearbeitet 36. 46; auf Rücks. von 1. Verw. Rille usw. f. Hallendecke 35. Trigl. System unstimmig zu Fundamentlängen d. Parask. und zu Fund.-Breite, daher nicht ‚lykurgisch' 39. 40. 46. Von 2. Verw. Balkenlöcher f. Logeiondecke, danach Anordnung am Prosk. 36—39. 46. — Parodoswände: Teichobate 24. Endplatten neu 31. 32. 45; Westplatte Türspur wie in Prosk.-Mitte, Bruchsteinmauer anstoßend 31. 45, übrige Platten von selbem Bau wie Parask.-Stylobate 24. 29, mit ihnen zugleich verlegt 31. Mißverhält. zu Brecciafund. 32. 40. — Orthostaten vom selben ält. Bau 34; untere zweiansichtig, von Zungenmauer 29. 30. 46; obere von zweischaliger Wand 29. 46; daher nicht vom Theater 30. 31, sondern alle wiederverw. Bauteile sind von Halle des 4. Jhs. (Choreg. Lesche) 41/3. 45. 47.

11. Neronische Bühne *um 60 n. C.* 19. 80. im Fundam. Werkstücke d. Skene II 18. 47, 8. Kolossalstatuen 18/9. Pulpitum bis Phaidrosfront vorgerückt, Orchestrapflaster 17. 19.

13. Statuen Hadrians im Koilon. Skenensaal z. Z. Herodes Atticus Durchgangshalle 19. 80. — 14. Naumachiebecken *3. Jh. n. C.* 19. 80. — 15. Phaidrosbema *4. Jh. n. C.* 16 f. 19. Reliefs neronischer Zeit 16. Gesimsplatten d. neron. Bühne 17. nicht für dramat. Spiele 17. 19. — 16. Byzantin. Bewohnung 25/6. 81. Prosk.Epistyle verbaut 35 f. — 17. Türkenzeit 81. 68, 1.

Kleinfunde bei Grabung 1923 21. 54/5. frühere 72. ihr dokumentar. Wert 53. Skulpt. ins Theater verschleppt 16

Athen Pnyx 211, 1

Athmonon 9

Attika ländliche Theater 5. 6 f.

Babylon *Alexanderzeit*: Parask.-Bühne, Logeion. *2. Jh.* Koilonumbau, Halbsäulenprosk. 246. 300

Brauron 9

Delos 174/92. 249/50. — I. Erste Holzskene *um 300 v. C.* 2 geschoßig, Prosk. m. Pinakes 174. 180/1. 249. 300. — II. Erneuerungen *a. 282—79.* Balken f. Logeion, 2 Pinakes bemalt, Perioikodomia (Lattenzaun?), Erdstufen, Tornos (Schwebekrahn) 175. 181. — III. Holzsitze, Ausbesserungen *a. 275/4* 175. 182. — IV. Zweite Holzskene *a. 274* m. Teilen der alten 176. 182/6. 249. zweigeschoß. Flachwandskene, je 3 Mittelfelder (*σκηναί*), 2 Außenfelder (*παρασκήνια*), alle m. bemalten Pinakes 185/6. 249. 255. 301. Untergeschoß = Proskenion 185. 249. Paraskenion auch = Rück-, Seitenwände der Sk. 183/4. 187. 'Skenai u. Paraskenia' auch Gesamtbezeichnung d. Sk. 183/4. Rahmenwerkarbeit, an Werkmeister verteilt durch Architekten mittelst Syggraphai 183/4. Steinfundamente, Holzkäufe, Sägearbeit 182. Nägel 176. 179. Anstrich 175. 177. 181. 183. — V. VI. Steintheater 25jähr. Bauzeit *an. 269—46* 177/9. 181/91. Koilon. Steinliefer. aus Paros *seit a. 269* 187. bezahlt nach 'Theaterfuß' 188. Klammern 180. Krepides = Ringmauern, mit par. Marm. verblendet *seit a. 269* 187/8. zuerst Holzsitze 187.

Steinsitze *a. 247* fertig 179. 189. 2 Pfeiler (χερχίδες) an Eingangstor *a. 246* 179. 190. Statuetten an Eingängen 190. δίοδος = Raum oberhalb d. Diazoma = Epitheatron, begonnen *a. 269* 187. vollendet *a. 250* 189. Diazomaschranke (Orthost., Katalepteres) *a. 250* 189. περίοδος = Orthostaten auf Ringmauer *a. 246* 190. περιοικοδομία = deren Zinnenabdeckung (2 Typen) 190. — Orchestra Estrichtünchung, Reinigung 175. 177/8. 187. Abflußkanäle 178. 188/9. Laufbrunnen 189. — Skene. Typ wie Holzskene 187. 250. 255. abschnittsweise in Stein 187 f. 249. langsame Arbeit 187/8. Paraskenion (= Seitenwand) *a. 260* in einheim. Stein 187. Nägel an Gebälk 190. 338. Skene fertig *a. 250* 188. — Halbsäulenproskenion Weihinschr. *a. 250* gemeißelt von Neogenes 179. 188. ältestes datiertes 191. 300. Pinakes erneuert *a. 180* 180/1. — Pfeilerhallen der 3 Außenseiten jünger (*um 180*?), Schmuck, nicht szenisch 191. — Hauptgeschoß teilw. hergest. von Vallois 191. 250. Außenjoche dor. Säulen m. Giebel, Kapitelle mit Konsolabschluß von Thyroma? 191. Obergeschoß kleine Halbsäulen 191. 250. — Typus: Holzskenai = Urform der östl. Flachwandskene, entstanden aus Musikpodium?, in Alexandria? 249. 304. Pinakes-Gemälde nichtszenisch 185/6. 249; vgl. 192. 301. — Choregie: Knabenchöre, Komödie, Tragödie 191/2. Musiker, Artisten 192. Zeitverhältnisse 192.

Delphi 255. 257/9. Koilon *Ende 4. Jhs.*(?) 258. Skene erb. *um 200* durch pergam. Werkleute, *160 v. C.* ἐπισκευή durch Arbeiter Eumenes' II 257/8. vermutl. 3 Thyromata 258. Pulpitumbühne *1. Jh. vor oder nach C.* mit Relieffries (Heraklestaten) 259

Eleusis 1. am Stadion. 2. der Eleusinier 7. Choregie 5.

Elis *3. Jh.* 247/8. 255. Schräge Rampen, später Horizontalterrassen 247. 256. 298. Prosk. 300. Pinaxproportion 299. Mastschuhe 90/1. Regalpfosten 51/2. 198

Ephesos *Mitte 3. Jhs.* 253/4. 256. Rückwand Hauptgeschoß Bogenfenster 140. — *Mitte 2. Jhs.* 7 Thyromata, Holzarchitrave, Kragsteine 158. 254. Kulissen, Periakten, Maschinen einkonstr. 277/9. 289. 316/7. Prosk.-Enden parallel zu schrägen Koilonstirnen 254. 267. 289. Vorhangshaken 333, 5. *Frühröm.* Bühnenvorderwand (Halbsäulenpfeiler) ist nicht = vorgerücktes Prosk. 129. 254

Epidauros 167/74. 241/2. 247. erb. *Ende 4. Jhs.*; Steinprosk. *3./2. Jh.*; Paradostore *2./1. Jh.* 168. 172. 241, 2. *Röm.* Wiederaufbau 169. 173. — Koilon Stirnw. schräg 267. Neigungswinkel 154. Diazomaschranken 189. Orchestra Steinring, Senkungen 172, künstler. Bedeut. 96. 174. Parodostore Zutat *2./1. Jhs.* 168. Rampen von 1. Anlage (Fels), keine Hinterrampe 167/9. 89. keine Tür zw. Rampe u. Logeion, R. sind aufwärts geführte Parodoi (versurae) 173. 242. 298. Nur ein Chorsaal 169. Skene a. altem Grundriß römisch aufgerichtet 169. 173. im alten Verband: Rampenschalen, Mauer T, Chorsaal-Außenwände 168/9. röm. Zutat: Querwände d. Nebenkammern, Statuen in Parask. 169. 301. Skenensaal Mittelstützen für Rücksprung d. Obergeschosses 170. 173. Außenwände 3geschoßig, Orthost. m. Gurtgesimsen; Rückwand 2(3?) Türen 170/1. Proskenion vorgekröpfte Endjoche nie breiter 172. dekorative Reminiszenz, nicht spieltechnisch 173. 242. 297. Steinschwelle von 1. Anlage, für Holzrahmenlogeion 172. 300. Steinhalbsäulenproskenion *3./2. Jh.* 168. 172. Steinwand, nicht Holzpinakes 171. 300. akust. nachteilig 302. später entfernt, in Paraskenien Schranken, sehr spät Statuen 171. 301. Pinaxproportion 299. Skene Hauptgeschoß Flachwand, Endfelder durch Pfeiler abgeteilt 173. 255. Obergeschoß Distegia zwischen kubischen Paraskenien 173. Theologeiongiebel 173. 242. Typus Kreuzung von Flachwand-(Hauptgeschoß) und Paraskenien-Skene (Obergeschoß) 242. 246/7. 255. 297. Rampen mutterländ. Besonderheit 242. 'Lustspielbühne' (nur Komödien), von Lykurg-B. abhängig 174. 242. Baumeister Polyklet ein dritter, nicht Enkel des berühmten 241, 2. gleiches Fußmaß wie Tholos 172, 1

Eretria I 81/7. 226/30. Klass. Paraskenientheater vereinfacht 85. 229. *zw. 441—411* 87. Orchestrakanal-Steine (Versatzmarken) am jüngeren wiederbenutzt 87. Skene Lehmfachwerk auf Steinsockel 81/2. 85/6. 229. kastenförmig 229. 222. Spielort zw. d. Parask.: Holzfußboden auf einstufig. Rost 83. 85. 226/7. 330. 301. künstler. Trennung vom Chortanzplatz (Pollux) 227. 295. Hintergrundswand 3 gleichbreite Türen 84/5. 226. 230. für Ekkyklema 227. 300. Distegia auf Holzpfeilern (Fundamentschüttung) 82. Offene oberste Stufe Theologeion 86. Flankenwände je 2 Türen (Holzschwellen) 84. 227. 230. 7 Auftritte, 9 einschl. Parodoi 230. Kulissen, Vorsatzbauten 226/7. 230. Mittelgeschoß Galerien 82/3. für Fliegende (Aiorai) 229. 291.

II 87/91. 247. *um 300* 91. Flachwandskene 247. 255. Tieferlegung von Orch. u. Sitzhaus 87. Parodoi später? 88. gewölbter Orchestrazugang

durch Skenenmitte 88/9. Charonsgang zu Orchestramitte für *παλαιά* 91. 293. Proskenion Höhe 299. Holzrahmenlogeion auf Porosschwelle 88/9. 173. 300. Horizontalrampen zu Logeiondecke, Hinterwände 89. 298. Marmorgeleise auf Logeiondecke für Exostra 90. 296, 1. Masten für Seilschweben (Aiorai) 90/1. 107. 229. Skenenwand Seitenfelder durch Pfeiler getrennt 247. 255. in ält. Skenenwand verbaut Poros-Halbsäulen (nicht v. Theater) als 3teilige Türschwellen 89. 90.

III Marmorhalbsäulenproskenion spät-hellenist. 91. 305

Gurnia Schautreppe 209

Jasos Sk. frühröm., Koilon hellenist. 267

Ikaria 4, 6. 210. *θέατρον*-Platz (Sessel-Stelen-Reihe) Hintergrundsmauer für Dekorationen 5. Szen. Spiele *4. Jh.* (Trag.) 5. 6. 211

Kephale 9
Knosos Schautreppe 209
Kollytos 8
Korinth *1. Jh. n. C.* Conistraschranke, gemalter Fries 266, 2. 269

Larissa Quaderwand Segestatyp? Prosk. *3./2. Jh.* 237.
Lato Agora, Schautreppen 209/10

Magnesia a/M. 261/65. 267. — 1. Kleineres Koilon *4. Jh.*(?) 263. — 2. Marmorkoilon u. Porosskene mit Marmorfassade *Anf. 2. Jh.* 261. Apollophanes' *κατασκευή* 261, 1. nicht 3 Perioden 261. 263. hintere Altane nicht szenisch 261 (3). 263, 1. Seitenkorridore oben Flankenversuren 261. 271/2. 287. 298. mit Mauern eingefaßt (stumpfwinkl. doppelprofil. Deckblock) 261. Proskenion: schräge Flügelmauern 261. Vollsäulen 264. 298. 305. Skenenwand: Mitte Vollsäulenfront (verdicktes Fund.) 262/3. 367. Nachbild. Campanarelief 264. Außenfelder Thyromata 263/4, durch Vitruv bestät. 287. Logeiontiefe 261. 263. Typus: Vollsäulenfront entst. aus Halbsäulen des Segestatyp, dazu Thyromata 263/4. von Vitruv beschr. 271/2. 287. 296. östl. Fortbildung: Termessostyp 263. 267. westl.: Pompejusth. 271/2. — 3. Römisches Pulpitum, Rampen 261, Mittelkanal in Orch. 293

Mantinea 248. *Mitte 4. Jhs.* Koilon (freie Ringmauer) bühnenlos, am Staatsmarkt. — *Um 200* Steinskene, Holzpfeilerproskenion (viereck. Steinbasen) 248. 300. Hölzerne Versurentreppe? 298

Megalopolis 97/108. 242.

1. Bundesversammlung am Hügel, Rednerbema (3 Pfostensteine) 103.

2. Thersilion *um 360* 103/4. 107. nach Zerstörung *222 v. C.* hergestellt 106, zu Pausanias Zeit in Trümmern 107. Vorhalle kein Holzboden 103, 1. bei Koilonbau 3 tiefere Stufen vorgeschuht 104.

3. Bühnenloses Koilon Festchöre (Polybios) 98. 211. *350—330 v. C.* (Antiochosstiftung) 105.

4. Skanothek *um 260* (Tyrann Aristodemos), *222* zerstört 105/7. offener Schuppen, stuckierte Doppelwände, Ziegeldach (Stempel) 99/101. innen Tragschwelle 102/3. für rollbare Holzskene 101. ähnl. Belagerungstürme 102. 242. Drehtheater d. Curio 251, 1. Typus wie Segesta od. Epidauros 103. 242, 1. Thersiliongiebel Theologeion 103.

5. Holzpodium nach Phlyakenart auf Steinschwelle, Rampen; *nach 200* (Philopoimen) 106. 108. Mastschuhe für Seilschweben (Aiorai) 107. 29.

6. Marmorproskenion Vollsäulen m. Stegen (Domitian?) 107/8. 298. 305

Milet frühröm. buntfarb. Bühnenvorderwand m. Halbsäulen 129. 269
Munychia s. Piräus
Mykene keine Parodoi; Holzsitze 255. 259
Myra frühröm. 267/9
Myrrhinus 8
Mytilene Vollsäulensk., Vorbild für Pompejustheater 271/2. 294. 333

Oiniadai 91/7. 255/6. Lage 95. Koilon 2 Perioden. Sitze: Fels, Platten, Holz; Freilassungsurk. *4. Jhs.* 95/6. I. Paraskenientheater *um 400 v. C.* 96. vereinfachter klass. Typ 95. 230. — II. Thyromatabühne *219 v. C.* durch Philipp V v. Maked. 97. 256. Proskenion vor alten Sk.-Mauern 95. 300. je 3 Flügeljoche vorgekröpft 92. 297. Pinakes: Falze, Stift, Felderwerkfüllung 92. 301, 4. Zahnschnittepistyl Weihinschr. 93. Skenensaal Hinterausgang 93. 230. Pfeiler, Konsolkapitelle 93. 122. 5gliedrige Thyromatawand 94. Konsolecken einfach 256. Ziegeldach 94. Orchestra-Steinring künstler. Bedeutung 96
Orange 7. Nischen 271
Orchomenos Arcadiae, Koilon Prohedriebank, Sessel, Statuenbasen, Flachwand-Sk. in Stadtmauer, *3. Jh.* 248. Holzpfeilerproskenion auf quadrat. Marmorbasen 300
Oropos 255/6. Zuerst Holzlogeion 256. Zeitabstand der Weihinschr. (Prosk. *200 v. C.*, Thyromata *150 v. C.*) infolge abschnittweisen Umbaus aus Holz 256. 297, 1. 301. Proskenionhöhe, -Proportion 94. 269. 299. Rampen 298. Regalpfosten 51/2. 198. Typus bei Pollux 288. 296

Paiania 9
Patara frühröm. 267. kulissenart. Parodosabschl. 268. glatte Skenenwand nach westl. Vorb. 268. 272. Conistrawand 269
Pergamon 255/7. — 1. Älteres kleines Sitzhaus 2. großes steiles *Anf. 2. Jhs.* 255. Koilonstirn grade 267. Holzskene zuerst 3-, dann 5achsig; Thyromatatyp 256. Außenterrassen 256. Pfeilerteilung der Logeionwand 300. 257. 129. Masten für Seilschweben 257, 291, bestät. durch Mithridatesehrung 289. — 3. Steinernes Halbsäulenproskenion und Steinskene (Magnesiatyp?) *Ende 2. Jhs.* Giebelgeison, Tympanonblock 257. 265, 1. 300. Parodostor m. Vorhang 257,1. 4. Gradstufiges Altartheater Demeterbez. 210
Phaistos Schautreppe 209
Phlya 9
Piräus 6. 203/4. 266. — 1. Zea *2. Viertel 2. Jhs.* Geld zu *κατασκευή* 6. 204. Orchestra uneben (Estrich), kein Auftritt vor Prosk. 204. Proskenion Proportion 299. Vollsäulen, offene Halle 204. 246. 266. 298/9. 305. Pinakes unmöglich 203. Paraskenien 4jochig, seitlich 2- oder 1jochig 203. Skenenwand Thyromata od. Vollsäulen 206. — 2. Munychia 6. 204, 1
Pleuron 242/5. *nach 243 v. C.* an Stadtmauer 242. — 1. Zustand Ab. 5b spätes Paraskenientheater 243. 246. Holzrahmenlogeion 157,1. 300. — 2. Zustand Ab. 5c Thyromata in Parask. (*2. Jh.*), ähnl. Magnesiatyp 245. Prosk.-Höhe, Pinaxproportion 94. 269. 299. 300
Pompeji Großes Th. 165/7. — I. *um 200 v. C.* Paraskenientheater ähnl. Tyndaris 165, von Lykurgbühne abhängig 246, mit klass. verwandt 236/7. Parask.-Innenflanken schräg (optische Verbess.) 166. 238. Windensteine f. Anapiesma 166/7. 292. 296. Koilonstirnen schräg? 267. — II. *Anf. 1. Jhs. v. C.* 5türige glatte Skenenwand, Architekturmalerei, italischer Typ 166. ähnl. Patara 268. 272. Wasserbecken 23. 166. — III. *Augusteisch* 3achsige Nischenarchitektur 166
Pompeji Kleines Th. 205/6. — I. *nach 80 v. C.* Saal ohne Bühne, ähnl. Anemurion 205. 268. 272. — II. Orchestra 4 Stufen tiefergelegt, Pulpitum, Vorhangskanal 205. Atlanten, Schranke 206
Priene 250/3. Koilon bei Stadtgründung. Prohedrie verliehen *seit 330 v. C.*, lange Bauzeit 253. höher gelegte Sesselbank kein Beweis für Spielort 251, 2. Wasseruhr 193. Skene I *um 300 v. C.* Grundriß = Delos I 253. Steinbau 251, Holzrahmenlogeion 250. 300. Holztreppe Versur? 298. Skenenwand 3türig 251. 254, mit Pfeilerteilung (?) 255. Skenensaal ungeteilt 252. — Skene II einheitl. Umbau *um 150 v. C.* 252/3. Halbsäulenproskenion 250/3. 300. Pinaxproportion gedrückt 94. 269. 299. 300. Sehverhältnisse 299. Türen in Angeln 300, 1. Bemalung 301. Vorhangshaken 333, 5. Balken d. Logeiondecke 36. Außentreppe Versur 298. Thyromatawand 3teilig 252. auch nichtszenisch mit Bildfüllung 255. Skenensaal 3 Kammern, Schacht (Götteraufzug) 252 3. Dachfrage ungelöst 252/3. Typus bei Vitruv 273. 296.

Rhamnus Festplatz (*θέατρον*) *4. Jhs.* mit Sessel-Stelen-Reihe 1—4. Weihungen an Dionysos, Buleuterion (?) 2. 3. Szenisches Holzgerüst? 4. Choregie (Trag. Kom.) 4. 7. 211
Rhegium Parask.-Bühne *3. Jhs.* (?) 236, 1
Rom 271, 2. ältere Holz-Theater 301. — des Scaurus *58 v. C.* 3 Stockwerke (Marmor-, Glas-, Goldverkleidung); Größe übertrieb b. Plinius 251, 1. 272. — des Curio *53 v. C.* 2 Sitzhäuser, zusammengedreht Amphitheater 251, 1. — des Pompejus *55 v. C.* 272. Vorbild Mytilene 271. 294. Fortbildung des Magnesia-Thasos-Typ; aber statt Logeion Pulpitum (= Phlyakenpodium) 272. grade Koilonstirn 267. — des Caesar, von Augustus dem Marcellus geweiht *11 v. C.* 271, 2

Sagalassos frühröm. 267. offene Parodoi 267. Conistrawand glatt, Mitteltür u. 2 Tierdurchlässe 269. Vollsäulen-Skenenwand regularisiert 268
Salamis 8
Segesta 110—131. 236/38. 240. Lage 111. Paraskenientheater mit offenen schrägen Parask., Holzrahmenlogeion, Distegia, offenem Theologeiongiebel. — *3. Viertel 3. Jhs.* 131. 236, nach geschichtl. Umständen 111. 131, Inschriftcharakter 130, Architekturformen 131. Koilon einheim. Technik wie Skene (Kalkmörtel) 111. 116. 131. Ringmauer polygonal, Gesimsabdeckung 111. grade Stirnmauern 267. Westwand Kultgrotte vor Felshöhle (Pan?) 111/3. 136. 140, gefaßte Quelle 113. 2 obere Eingänge 113. 140. an Diazoma Sesselbänke 113. Orchestra: Maße 114. vitruvisches Quadrat 114. 270. 295. Parodosecken u. unterste Sitzreihe später abgearb. 114. 129. Kanalgang f. Wasser unter Skene, später schräg in Orch. verlängert, Charonausstieg 115/6. 293. spätes Bema 114. Skene: Sockelgeschoß Fuß-, Kranzprofile 116/7. 125. Parodostore; Panstatuen ihre Gegenstücke 117/8. Geschoßhöhe 118/9. 300. Innentreppe, Türen 116. 119. 125. Parask.-Fronten keilförmig verdickt, dahinter Zungenmauern 116. Logeion Bühnenfläche 116. Steinschwelle für Holzrahmenwerk 128. 172/3. 269. 300. jüngere

vorgerückt (Pfeilerproskenion) 129. 157. 257. 300. in Hyposkenion jüngerer Holzfußboden (akustisch?) 130. Hauptgeschoß Höhe 120. Mittelfront 3 Türen, dor. Halbsäulen 119/21. Parask.-Fronten schräg, Vollsäulen, Steinschranken 121/2. Variante m. Eck-Ante 329. Außenwände glatt, Gurtgesimse 120. 125. Obergeschoß Mittelfront zurücktretend auf Pfeilern in Erdgeschoß 122. ion. Halbsäulen, profil. Sockelstufe 123/4. Parask.-Fronten Vollsäulen, Anten (Sofakapitell) 122/3; dazwischen Statuen (Inschr.) 123/4. 130, ähnl. Syrakus(?) 156. Epistyl, Fries, Geison 125/6. Horizontalgiebelgeison mit Befestigungsspuren f. Holz 126. Deckbalkenleeren 124. Flugkrahnmast 124. Außenwände Flachpfeiler 125. Giebel Mittelfront vorn: Schräggeison u. entfernbares Tympanon Holz; Hintergiebel Stein 126/7. Parask. Giebel Stein 127. Scheibenakrotere 127/8. Dach, Regenrinnen 126/7. 171. Typus Hauptform *3. Jhs.* 236/8. von klass. Skene offener Theologeiongiebel 238/40, nächstverwandt Lykurgbühne 239. 246. ähnliche i. Alexandria 337. intime Raumwirkung (Neue Komöd.) 240. 332. Szenerien nach Plautus Amphitruo, 3 simultane 240; nach Wandgem. 313/5. 318/9. 323; nach Archelaosrelief 333/4. Spiel ohne Dekoration (Niobe) 327/9.

Selge frühröm. 267. kulissenart. Parodosabschluß 268

Sikyon 192/99. 247. 300. *1. H. 3. Jhs.* 199. Orchestra Kanalgang i. Skene- u. Orchestramitte (Sammelbecken); Einstiegtreppe im Hyposk. spät 194. 199. 293. Automaten mit Wasserantrieb 193. — Skene Flachwand, 3achsig 242. 254. Mitteldurchgang, 2 Kammerreihen, Regalpfosten 51. 198. nach hinten: Halle, Chorsaal, offener Warteraum, Brunnenhaus 154. 169. 198. Doppelrampen mit Zwischenwand 197/8. 298. 89. — Logeion. 1) Porosstylobat. Holzwand mit eingesetzten ion. Poros-Halbsäulen, Endjoche vorgekröpft 195/7. 199. 298/9. Variante des Holzrahmenlogeions 300. 302. Ostjoch Statue (Aratos?) 196/7. 301. Proportionen 290. — 2) Jüngerer Marmorstylobat vorgeschuht, drittverwend. fremde Stufen, 2 Basisplatten (Künstlerinschr. Teisikrates); Vollsäulen. *1. Jh. nach C.*(?) 195/6. 199. 298. 305. — 3) Römische Logeionwand (Incertumwerk) bemalt, 3 Türen *2./3. Jh. nach C.* 195. 196, 1. 199. 300, 1. — 4) Spätes Bema in Orchestra, Vorhangrille 193. 199

Sparta 108/10. Ursprgl. bühnenlos, an Staatsplatz 108. Gräber d. Leonidas usw. nicht auf Akropolis 108, 1. Skanotkek (Ziegelstempel) *1. Jh.* Geleise für rollbare Holzskene 109

Syrakus 152/65. 236. 238. — I. Bau Hierons I 152. 164. mutmaßl. Lage, Größe 153. — II. Bau Hierons II *um 230 v. C.* Inschr. am Diazoma 152. Orch. u. Skene (Felsklötze) tiefergelegt 153. Koilon n. oben vergrößert, flacher Neigungswinkel, obere Anlagen (Museion, Wasser) 136. 154. Koilonstirnen grade 267. Skene (Felsbettungen, Aufschnürungen) Grundriß Tyndaris nächstverwandt 154; Mitteldurchgang; Parask. gepflasterte Durchgänge (Bogenausgänge?) 155. Innenkammern rauh 154. Chorsäle 154. Holzrahmenlogeion abnehmbar 155. 163/4. 300. Mittelkanal ungeklärt 157. Hauptgeschoß dor., Geison von Parask.-Ecke 155/6. Karyatide, Telamon-Satyr (Ante) von offenen Parask. 156. 239. Obergeschoß ohne Rücksprung, vermutl. ionisch, in Parask. viell. Statuen 156. 124. 240. Hauptgiebel vermutl. Exostra (Tyndaris) 156. mutmaßl. Gesamterscheinung 157. Verh. zu Lykurgbühne 246. Phlyakenbühne *3. Jh v. C.* 159—164. im Wechsel mit Logeion 163/4. herstellbar nach Vasen: Podium auf Frontpfosten, inneren Rahmenträgern; 3 Aufgangstreppen 162. Rückwand 3 Türen (3 simultane Dekorationen), davor Säulen m. Konsolarmen, Pultdach 163. Skanothekgraben (nicht aulaeum-Kanal) 155. 159/60. 3teil. Hintergrundswand an Schiebegestängen versenkt 160/1. Zudeckung 163. Archimedes 164. Phlyakenposse (Rhinthon), Pleias der alexandr. Tragiker (Bez. zu Syrakus 164. — III. Thyromatabühne *augusteisch* 158. Pfeilerprosk. auf Stylobat, 3 Türen 154. 157/8. ion. Epistylblock, Falz für Holzwand 157. 300 (wo irrtüml. Steinwand). Obergeschoß Fortfall der Parask., vermutl. 7 Thyromata 158. 255. — IV. *Flavischer* Umbau 159. — V. *3. Jh. n. C.* Arbeiten an Skene 159

Taormina 206/8. 1. Von griech. Theater Platzinschr. *2. H. 3 Jhs.* 207. 293. Windenstein 166. 208. 292. 2. Röm. Ziegelbau *Ende 1. Jhs. v. C.* 208. Sk.-Wand Flachnischen 208. 268. unterer Bedienungsgang d. Vorhangskanals 207/8. 161. Abzugskanal 208. 3. Säulenarchitektur *1. Jh. nach C.* 208. Tribunalia statt offener Parodoi 207. 4. Naumachiebecken *2. Jh. n. C.* 208. Durchlässe, Umgang, Kultnische 207. 135/6. 269. 5. Wasserbecken, spät 207. 208

Tegea 255. 259. 1) Gradliniges *θέατρον 2. H. 4. Jhs.* Marmorsitzstufen des Kymbalos, obere Holz 260. 2) jüng. marm. Prohedriebänke schräg zu Mittelachse 260, benutzt noch 3) z. Z. d. Marmor-Koilonringmauer geg. *174 v. C.* 259. nie halbrunde Steinstufen 260. Prosk.-Pfeilerreste 259. 4) Röm. Pulpitumbühne 259

Teos *2. Jh. v. C.* Ion. Baugl. Magnesiatyp? 264
Termessos 267/9. Anl. *augusteisch*, Wiederherst. *antoninisch* 267, 1, off. Parodoi, später Tribunalia 267/8. Vollsäulen-Skenenwand, Flankengassen 268. Conistrawand Tierdurchlässe, Rahmenwerk nach Tischlerart 269. 128. Schalldach 268. Fortbildung von Magnesia-Thasos 263. 266. Grundriß Vitruv 270/1. 296. Pompejustheater verwandt 27
Thasos 265/6. 1. Halbsäulenwand Segestatyp? 237. 2. Vollsäulenskenenwand, *um 100 v. C.*(?) 266/7. dor. Vollsäulenprosk. 265, 298. 305. Sitzhaus, Gangkanal, Conistraschranke, Velumstangen 266
Thera I. Paraskenienbühne *3. Jhs.* Holzlogeion 245. II. Marmorkoilon *2. Viertel 2. Jhs.* 246. Parasken. entfernt, Vollsäulenprosk. 245. 305. III. Pulpitumbühne 246
Thespiae 259. Erdkoilon, Prosk.
Thorikos 9/15. 210. Altkretische Kulte 9. 210. Hochalter Festplatz, Felskammer (Buleuterion?) 11. 13/4. 210. — I. Sitzhaus *6. Jh.*, gradlinig nach altkret. Urtypus, Flügel vorgebogen 10. 14. 210. Terrasse 10. — II. Oberer Ausbau d. Koilon *nach 410 v. C.* 13/4. obere Zugänge, Prohedrie 14. Ankleideraum 13. Dionysostempel, Altar 12/13. Holzpodium f. szen. Spiele erst *seit 5. Jh.* 11. 13. 211
Tralles röm. Mittelkanal (Charonstiege?) 293
Tyndaris 131/52. 236/8. 240. Lage 132. Erdbeben 137. Paraskenientheater (zurückgesetzte Parask., Holzrahmenlog., attikaartiges Obergeschoß, geschloss. Giebel, Exostratür) *2. H. 3. Jhs.* nach geschichtl. Umständen 151. Architektur scheinbar älter, aber provinziell 151/2. typengeschichtl. jünger als Segesta 151. Koilon obere Ringhalle griech.? 133. 142. Orchestra ohne Parodoi 135. 138. 150. Skene 138/52. Mauertechnik (Kalkmörtel) 138. Brand 137/8. Fallagen d. Bauteile, Wiederaufbringung 140. 142 f. 3 Durchgänge statt Parodoi 88. 138. 150. Bogeneingänge, Innendecken flach 140. Paraskenienräume 139. Außenwände dreigeschoßig 140. Gurtgesimse sich totlaufend 141. Wände glatt 146/7. Blendfenster 140. Skenenfront: Sockelgeschoß Bogentüren; Gurtgesims durchlaufend 141. Holzrahmenlogeion 150. 300. später Halbsäulenprosk. 149/50. 300. Hauptgeschoß dor. Halbsäulen, Sockelstufe 141/3. Türsturz u. Triglyphen ergeben Wandteilung 143. Metopen, Zahnschnittgeison 142. Paraskenien zurückgesetzt, Vorraum 144. 329. an Flanken Mauern schwächer, Gebälkprofile steiler, Metopen schmaler (optisch?) 144. Obergeschoß nicht rücktretend 146/7. Felderteilung durch Flachpfeiler, berechn. aus Tropfenregulae 144/6. Hauptgiebel Tür für Exostra 147/8. kultische Aufführ. in Tempelgiebeln 148/9. Parask.-Giebel steiler 147. Mast für Seilschwebe 144/5. 147. 291. Typus 236 f. jüngere Variante d. Lykurg. Seg.-Typs 238. 240. 246. — Römische Conistra oval, für Naumachien 133/7. 269. Trajan oder Hadrian 137. fremde Bauglieder verbaut (Inschr.) 133/4. 142. Marmorverkleid. 134. 137. gewölbter Umgang; Kammer schon griech. (Kult?) 135/6. äußere Zugänge 135. 138. 3 Eingänge von Skene, 2 breite Türen, Verschluß f. Wasser 135. 137. Wasserzu- u. ableitung, Schlammkasten (?) 137. 140
Unteritalien Campanische Paraskenienbühne *Anfang 4. Jhs.* (Glockenkrater) 230. Grundriß = klass. Skene; einstufig erhöhter Spielort 231. Parask. als Hausfronten 232. — „Assteas-Bühne" (Vasen) nicht Vorbild des Prosk. 302, 3. — Phlyakenbühne (Vasen) einfache; bereicherte 302, 3. verdreifachte Syrakus 163. Podiumhöhe an Pompejusth. 272
Zea s. Piräus

II. Architektur, Bühnentechnik, Malerei.

Agatharchbühne s. I. Athen, 4; II. Skenogr.
Agora Lato 209. Mantinea 248. Rhamnus 2
Aiorai (Seilschwebe) Pollux 287/8. 291. 296. — *klass.* Eretria I (Galerien) 229. — *3. Jh.* Giebelmast Tyndaris 145. — *hellenist.* umlegbare Masten in Steinschuhen Eretria II, Elis 90/1. Megalopolis 105/7. 242. Pergam. 257. 291. — *röm.* Velumstangen 292. Vgl. Flugkrahn
Akustik an Holzskenai und Prosk. 301/2. Holzfußböden 130. 301. röm. Schalldach, Halbtrichterform 268. Aristoxenos' Theorien 270
Altar. Tanz um — 75. 212. 220. Ausgangsform d. Skene 76. 79. 221. -rest i. Alter Orchestra 76. 221. — in Rhamnus 2. Ikaria 5. — der Aphrodite 220. d. Hieron II 152/3. 223. Vgl. Versatzstücke
'Altarbühne' des Thespis 76. 79. 221. des Aischylos 222/3. 229
Amphitheater 269
ἀναβαίνειν 227
Anapiesma 292. 295/6. Aischylos 223/4. Priene 252/3. Dion.-Th.(?) 292, 2. röm. 289. Seilwinden für — 166/7. 208
ἄνω πάροδοι s. versurae
Archelaos-Relief 333/7
Architekt leitender 175, 177. 179/80. 190. Gehalt 183.
'Assteas-Bühne' 302, 3
Atellane 272
Aufzug s. Anapiesma
aulaeum 155. 159/60. 285, 1
Automaten (Heron) 193. 291

Baukommentare 215/7
Bema Musiker 209. Vgl. Phaidros
Breccia f. Zeitbest. wertlos 53
Bronteion 291. 295/6
Bühne erhöhte s. Logeion
Bühnenbild b. Aristoteles 213, 1. im dramat. Gesamtkunstwerk 233. Verhältn. z. Dichterischen 233/4. 269. 332. Parallelismus z. bildend. Kunst 233. Optische Dissonanzen 306. 329/30. Wirkung auf Bildmalerei 306 f.
Bühnengerüst festes notwendig 214/5. Dreistufigkeit 222/3. 225. 229
Bühnenlose Theater: Anemurion 205. 268. Mantinea 298. Meg'polis 98. 211. Thorikos 9/15. Sparta 108. Pompeji Kl. Th. 205/6
Bühnenmodell 146. 208. 225/6. 282
Buleuterion 3. 11. 202. 210

Charonstiege 293. 296. exzentr. Ausstieg 115. 293. nur Eretria II schon i. 3. Jh. szenisch 91. für *παλαιά* 293
χελώνιον 178. 189
Choreg. Anatheme 4. 43. 45. 47. 336. — Inschr. 5/7. 191/2
Chorsaal 154. 169. 198
Chortanz als Ursprg. d. Trag.; *seit 400* Rückbildung ins Musikalisch-Tänzerische 234/5 (1). 241
cortinae 285, 1
Conistra Wortbedeutung 133, 1. Gladiatoren, venationes 269. Thasos 266. Korinth 266, 2. — Schiffskämpfe: Athen 19. 80. 137. Taormina 207/8. Tyndaris 133/7
comicae tabellae (Kalates) 280

Diazoma-Schranke 113. 189
δίοδος 177. 187
Dionysien ländl. 6/8
Dionysosbezirk Ikaria 1. Athen Neuordnung 73. 79
Distegia der klass. Bühne 295. in Hintergrundszenerie der Segesta-B. 313/4. 334/5
Dithyrambos 220. 222/3
Drama Gesamtkunstwerk 233/4. chorloses 234/5. 241
Dreifüsse choreg. 43. 336

Ekkyklema 227. 230. 295. 317
Embolima 234. 235, 1. 241
ἐμπέτασμα in Parodostor 257, 1
ἐπισκευή = Wiederherstellung 257/8
Episkenion 79. 187. 251, 1
Epimeleten des Th. 177/8. 187/8
Epiphanien in Tempelgiebeln 148/9. 290
Erdstufen im Koilon 181
Ergasterion 295
εὐκοσμία 74
ἐξαγωγίς 189

Exostra Schiebebalkon (maenianum) für Götter 147/8. 294. 296. — Im Giebel: Tyndaris 148. 240; viell. Syrakus 156. 165; Pleuron 245. — Auf Logeion: Eretria II 90; bei Polybios 296, 1. — Unbek. Form Delos 177. 186

Felskulissen 283. 311/4. 316. 334/5. Nachwirkung auf Malerei 316
Fenster Skenenaußenwand 140. Kulissenwand 275. 323/4
Festplatz 3. 4. 11. 108
Festspiele polit., myth., kultisch 333. in Mytilene 271. Pergam. 291/2. Alexandria 336
Flachwandsskene s. Sken. Typen
Flugkrahn *μηχανή* 78. 287/9. 295. *γέρανος* (Trag.) *κράδη* (Komöd.) 295. *δάκτυλος* (Antiphanes) 215. *τόρνος, τορνίσκος* (Delos) 175. 181/2. 186. — Okeanos, Eos am — 224. Fußblock eines —, archaisch 77/8. 224; in Segesta 124. Vgl. Aiorai
Frührömische Th. s. Sken.-Typen

Gastraphetes 161
γέρανος s. Flugkrahn
Gladiatoren 19. 266. 269
Grabbauten Agosta 123. 'Therongrab' Akragas 123. 153
Gradlinige Sitze s. Koilon I
Gymnasion Rhamnus 4. sog. Solunt 119. 122. 126. Tyndaris 132

Hallen 14. 41/2. 44. 136. Stoa Basileios 53
Hemikyklion 288. 296. in Thyroma von Ephesos 289. Malereistil 316. bei Rudensinszenierung 290
Hemistrophion 290. 296
Heroen Orts-, a. d. Bühne 290. 333
Heroische Landschaft 315/6
Hintergrund in Naturtheater (Ovid) 213, 2. von dram. Handlung gefordert 76. 212. Frontbildung 220. Vgl. Sken.-Hintergründe, -Malerei
Holz akustische Eigenschaften 301/2. Vergänglichkeit 164. 180/6. 300, 1 u. ö. Anstrich 175. 177. 181. 183
Holz-Koilon etrusk. Estrade 209, 1. Athen Ikria 70/1. 77. 79. Eretria I 87. zwei d. Curio, zusammendrehbar 251, 1
Holzrahmen-Logeion s. Proskenion
Holz-Sarkophage 303/4
Holz-Sitze Delos 175. 182. 187, in Stein umgebaut 179. 189; ebenso Athen 72. 80. stets geblieben Mykene 259, Tegea 260, z. T. Oiniadai 96. Vgl. Prohedrie
Holz-Skenai ältere s. Sken.-Typen I. Jüngere Delos I 174 f. 180 f. Delos II 176 f. 182 f. Pergamon 255 f. Rom Scaurus 251, 1. fahrbare Meg'polis 101 f., Sparta 109

Holz-Pulpitum Aizanoi, Aspendos 267, 1. Nachahmung von — Termessos 269
Hymettischer Marmor f. Zeitbest. wertlos 53
Hyposkenion Pollux 295. 301. Charoneinstieg Eretria II 91. Holzfußboden Segesta 130, vgl. 139. unbetretbar Akrai 201

Innenraum in Neuer Komöd. 285. auf Wandgem. 318, 1. auf Bühne s. Sken.-Hintergr. b 6, c 5; 7; 9

καταβαίνειν 227
Katablemata s. Kulissen
καταληπτῆρ 179. 189
κατασκευή = Fertigstellung 179. 180. 189. 204. 261
κατατομή Felswand Athen 74. 295
Keraunoskopeion 295. periaktenartig 291. 296. als Fallbrett 291, 1
κερκίδες = Pfeiler 179. 190
Klassische Skene b. Pollux 295. Vgl. Sken.-Typen
κλίμακες, κλιμακτῆρες 1. Stufen zwisch. Orchestra u. Skene 223. 227/8. 231. 295. 2. Innentreppen 116. 119. 127. 139. 187. 3. Leiter (Bühnenrequisit) in Komöd. 228, 1; vor Prosk. (Standleiter) 229 Anm. inschr. Delos 177. 182. 186/7. 338. 4. Trittstufen s. Versatzstücke
κλισίον = Nebenhaus 286. 288. 295
κλισιάδες = Schuppen (klass.), Sklavenwohnung (Mittl. Kom.) 295
Koilon I gradliniges. minoische Treppen 209. altkretisches in U-Form (Lato) 210. mit gekrümmten Flügeln Thorikos 10. 14. 210. — Tegea 259/60. — Telesterion Eleusis, Buleuterien 210. Demeterbezirk Pergamon 210
Koilon II halbrundes (vgl. Holzkoilon). Schräge Stirnen mutterländ. u. östl., grade westl. 276. — Futtermauer Athen 65/8. 80, Magnesia 263. — Obere Eingänge (Psalis 294) Thorikos 14, Segesta 113, Sikyon 295. — Obere Ringhalle Tyndaris 133. 142. — Erdstufen Delos 181. Vgl. Holzsitze
Komödie *Alte*, Szenerie 295. *Mittl. u. Neue* chorlos, fordern erhöhte Bühne 235(1). 241. 332. Reliefhaftes Bühnenbild 235. 240. Innenszenen 285. nicht mehr als 3 Hintergr. 286. Amphitruo (Mittl. Kom.) auf Segesta-B. 240. Rudens (Diphilos) auf Lykurg-B. 286, auf Thyromata-B. 285
κράδη s. Flugkrahn
Kraterbildung f. Schauzwecke 103. 209. 211
κρηπίδες = Koilonringmauer 178. 188. 338
Kulissen (Katablemata) 288/9. 295. vgl. Sken.-Hintergr. — Seitenkulissen, gestaffelt f. Zimmer 278/9, mit Tür 282, landschaftlich 283. 285

Landschaft s. Raumdarstellung
Latrine 136
Leiter s. Klimakes
Lesche 42/3
λογεῖον inschr. Delos 175. 180. 191. Wortbedeut. 297
Logeion-Bühne verminderte Tiefe 238. simultane Spielörter 240. 273. Exostra 90. 296, 1. Front verhängt 333. als Hintergrund für *παλαιά* 90. 235, 1. 293. Vgl. Prosk.
Löhne Delos 181. 183, 1. Architekt 183

Mastschuhe s. Aiorai
μηχανή s. Flugkrahn, Aiorai
Meergötter auf Periakte 287/8
Mimos 290. 317. 332
Mosaiken s. zu Wandgem.
Mörtel griech. 111. 131. 138. röm. 126. 131. 134. 138
Münzprägungen 13. 86. 130/1. 105. 151. 203

Nägel geliefert 176. 179. 180. an Epistyl zum Aufhängen 190. 338, von Girlanden 329, Vorhängen 333
Nichtszenischer Gebrauch des Th. 6(1). 11. 98. 108. 150. 164. 192. 210/1. 236. 248/9. 301
Nischen an röm. Bühnenfront 208. 268, 1. 271/2. 332

Odeion des Perikles 33, 73
ὄψεως κόσμος (Aristoteles) 213
Optische Rücksichten 92. 131. 143/4. 146. 264/5
Orchestra Entstehung 75. 211. Raumverhältnis zu klass. Skene 234. zu Logeionbühne (Steinring) 96. 174. Lehmestrich 133, 1. 177. 187. 204

παλαιά im hellenist. Th. 90, 1. 235, 1. 293
Panstatuen Segesta 117/8. -grotte 111/3
Pantomimos Niobiden 329. Parisurteil 289
Papposilen 238
Paraskenia Flügelteile d. klass. Skene 295. an Lykurg-Segesta-Typ geöffnet 238. optische Nachteile verbessert 144. 166. Vorraum veränderlich 122. 152. 166. 238. 329. = Außenfelder der Flachwand-Sk. inschr. Delos 176/7. 182/5. = Nebenseiten der Sk. 182. 184. 187
Parodoi Th. ohne —, Akrai 201/2, Mykene 259, Tyndaris 135. 138. 150. offene an früröm. Th. 267. Auftritte aus den — 228. 295; vgl. 285/6
Parodos-Tore (Pylis) 268. 294. Segesta 117. Epidauros 168. Pergamon (Vorhang) 257, 1. Patara, Selge 268
Periakten 271, 1. an Magnesiatyp 262. 286/7. 296. Oropostyp 287/8. Maschinenarten 289/90. Stil d. Malereien 316
περίοδος = Ringmauerabschluß 180. 190
περιοικοδομία 175. 181 (Lattenzaun). 180. 190 (Zinnen d. Ringmauer)
Perspektive architekton. s. Skenographie; landschaftl. s. Raumdarstellung

Phaidrosbema 16 f. ähnl. Segesta 114, Sikyon 193. 199, Tyndaris 136
Phlyakenbühne auf Vasen 302, 3. hölzerne Syrakus 159 f. 164. ihr Podium an Pompejusth. übernommen 272
Phrontisterion (Aristoph. Wolken) 286
Platzinschriften Priester (Athen, Taormina) 61 f. 70. 207. Diener (Athen) 60. 68. 70. Phylen (Meg'polis) 106/7. Freilassungsurk. als —, Oiniadai 96
Pinakes inschr. Delos 174/7. an Holzskenai 181/6. 301, figürlich bemalt 186. 301 (in d. Werkstatt 181). an Halbsäul.-Prosk. als Bildträger u. Dauerschmuck 295. 301/2. auch zweizonig (Wandgem. Kertsch) 304, 1. nicht m. Türmotiven 301, 4. akust. Bedeutung 301/2. Proportionen 299/300. Riegel, Falze, Anpassungen; abnehmbar wegen Vergänglichkeit 300
Polygnotische Malerei an Prometheusbühne 223/4. perspekt. Architektur 219. Geländestaffelung 309
Primitivität angebl. d. klass. Bühne 224.
Prohedrie verliehen 6. 253. -Sessel, hölzerne 2. 11. 14. 61/2. 70. 204. 205/6. marmorne 1/2. 5. 251, 2. 260
Proskenion (s. auch Logeion) inschr. Delos 174/5. 181. Wortbedeut. 297, 2. nicht Vorhang od. Kulisse 296, 1. Grundrißbildung 295. 297. vorgekröpfte Endjoche Ausnahme, erst bei Vollsäul.-Prosk. typisch 297/8. Höhen- u. Sehverhältnisse 299. 269. 94

I. Holzrahmenlogeion abnehmbar, *4./3. Jh.*, 299. 300. Assos I 255. Athen Lykurgb. 239. 241. 297, 2. Delos 185. Epidauros 172. Eretria II 88/9. 173. Oropos I 256. Pergamon I 257. Pleuron I 157, 1. Priene I 250. Segesta I 128. 269. Sikyon (eingefalzte Halbsäul.) 197. 199. 298/9. Syrakus I 155. 163/4. Tyndaris 150

Pfeilerproskenion 300. Holz: Mantinea 298. Orchomenos 248. Pergamon 257. Stein: Segesta II 129. Syrakus II 157/8

II. Halbsäulen-Proskenion mit Pinakes, *3./2. Jh.*, 299. 300. Akrai 201. Assos II 253. Babylon II 246. Delos 188. 191. Elis 300. Epidauros II 172. Eretria III 91. Oiniadai II 91/5. Oropos II 256. 269. Pergamon II 257. Pleuron II 157, 1. 245. 269. Priene II 250/3. Thespiae 259. Tyndaris II 149/50. — Holzfüllungen s. Pinakes. Stein-Holz-Wand monumental u. akustisch 302. Steinverschluß selten, ungünstig 302. Statuen vereinzelt, meist spät 301. Türen 300. Dekorativer Charakter, Sockelwand 237/8. 304. Entstehung in Alexandria 303/4

III. Vollsäulenproskenion, *seit Mitte 2. Jhs. v. C. bis 1. Jh. nach C.* Athen IV 24 f. 45 Magnesia(?) 264. Meg'polis 107/8. Piräus 203. Sikyon II 195. 199. Thasos 265. Thera II 245. — Halle mit Architekturproport, keine Pinakes 26. 107. 203. 265. 299. 305. meist zu Vollsäul.-Sk. gehörig 298. 303. 305
Psalis 294, s. Koilon II
Pulpitum Vitruv 271. 296/7. Höhe 75. 129. 209. 269. aus Holz 267, 1. Nachahmung in Stein 269
Pylis 294 s. Parodostor

Rampen 298. Elis 247. Epidauros 167/9. 173. 242. Eretria II 89. Meg'polis 106. 108. Sikyon 197/8. Oropos 298
Raumdarstellung in d. Malerei aus sachl. Anlässen 306. Architektur (kubisch) u. Landschaft bei Agatharch., Polygnot., Apollodor 217/9. 309. neuer Raumbegriff seit Apelleszeit 220. optische Zwitterhaftigkeit d. Bühnenbildes 306. 329/30. Einfluß desselben auf Bildmalerei 306. 317. 327. 329/30, Befreiung davon in Bildkompositionen 314. 315/6, in der Landschaft: heroische, hellenist. Rokoko, röm. Prospekte (Ludius) 315/6. 330
Regale 50/2. 198
Relief Akrai, 'Santoni' 203. d. Archelaos 333/7. v. Ariccia, Kulttanz 304. Campana, Kom.-Sz. 264/5. Gjölbaschi 218. Herakles angbl. Melite 218. 'Incantada' Salonik 118. Komöd.-Rel. Neapel 284. Nereid. Mon. Xanthos 218. Niobidendiskos Br. M. 334/5. d. Numitorius 265. Pan Segesta 117/8. Parthenon 309. Pergam. Gigant. Fries 309
Rhabduchoi 95, 1. 280
Römische Bühne s. Sken.-Typen
Rudens (Plautus) auf Lykurg.-B. 286, Thyrom.-B. 285

scaena ductilis, versilis 98, 1. 290
scaenae frontes auf Wandgem. 332
Schalldach röm. 268
Schallgefässe ins Koilon eingebaute (Aristoxenos) 270. Donnermaschine 291
Schutzstege an Fugen 35
Sesselplätze 2. 5. 11, s. auch Prohedrie
Shakespeare-Bühne 233
Sikyon Malerschule 313. 319
Simultane Spielörter Logeion-B. 240. 273. Phlyakenbühne Syrakus 163
siparium 285, 1
Skanothek f. Rollbühne Meg'polis 105/7. 242. Sparta 109. -graben Syrakus 159/60
σκηναί innere Felder der Sk. inschr. Delos 174. 176. 177/8. 182/5
Skene Entstehung aus Altar 220/1. nicht aus Kleiderbude, Lagerzelt, Einzelbauten 76. 213/4. Verhältn. zu Orchestra 227/8. 234. 295
Skenen-Hintergründe *seit 4. Jh.* a) freie Skenenwandarchitektur des Segestatypus (Niobege-

mälde) 327/9, — des Magnesiatypus (Campanarelief) 264. — b) Kulissenmalerei der Lykurg-Segesta-B., in Bildmalerei erkennbar: 1. Reihe: Felswand, Versatzblöcke (Nikiasbilder) 309/11. — 2. R: Berg, Baum, Mauer als Flächenbild 311/3. — 3. R: Felswand praktikabel = Distegia 313/4. — 4. R: Architekturen, betretbare Tür, vorgesetztes Treppchen 314/5. — 6. R: Innenraum hergestellt durch gemalten Hinterraum mit betretb. Tür 318/20. — c) Thyroma-Einbauten 5. R: Zimmerwände über Eck 280. 317/8. — 7. R: Haus-, Palast-, Peristylfront mit praktikabler Vorhalle, auch als Innenraumhintergrund 320/7. Sonderfall Vorderbrüstung, Hinterraum mit Pfeilern (Alkestisbild) 284. 320/1. — 8: Halbhoher Vorderabschluß, Fernprospekt, praktikable Tür, Fenster, Balkon (Boscoreale-Prosp. = tria genera scaenarum Vitruvs) 273/7. 327. — 9: Gestaffelte Seitenkulissen, Soffiten, Podium mit Treppe (Zimmer, Straße, Felslandschaft auf Dioskuridesmosaik, Ikarosbild) 277/9. 279/80. 282/3. 284, 1. 316

Skenen-Malerei älteste 218. des Agatharch s. Skenographie. — jüngere s. Sk.-Hintergründe b, c. — Einfluß auf Bildmalerei s. Raumdarst.

Skenographie = perspektiv. Architekturmalerei bei Agatharch 79. 215/9. 224. 330. = perspektivische Darstellung Demokrit, Anaxagoras 216/7. bei Polygnot 219. von Apollodor fortgebildet 219, später nicht mehr 220. auf Dkm. *5. Jhs.* 218, auf jüngeren 317/8

Skenen-Typen und -Zeiten. — I. Ältere Holzskenai:

1. Thespisbühne, altarartig, zweistufig 76. 79. 220/1

2. 'Altarbühne' des Aischylos (Hiketiden, Perser, Sieben) dreistufig 222

3. Prometheusbühne (Agatharch); dreistufig, Paraskenien, Flugkrahn, offenes Theologeion 223/4

4. Orestiebühne ebenso, aber Giebeltheologeion 225. 234, 1. 338

II. Steinskenai: 5. Klassische Paraskenienbühne (vgl. Parask.) *seit 458 v. C.* 226. 236. 295. Athen I 64/9. Athen II 47/55. 72/4. 226/8. 232/6. Eretria I 81/7. 226/30. Oiniadai I 95. 230. Campanische Holzbühne 230/2

6. Lykurg-Segesta-Typus *4./3. Jh.*: offene Paraskenien, erhöhtes Holzrahmenlogeion (vgl. Log.), Halbsäulengliederung d. Sk.-Wand 236/8. 246. 286. — Alexandria 337. Athen III (Lykurg *um 330*) 238/41. Larissa 237. Pompeji I 165. Rhegium 236. Segesta 117/29. Syrakus 156. Thasos(?) 237

7. Sondergruppe jüngerer Parask.-Bühnen *3. Jh.* 242. 246. Babylon 246. Pleuron 242/5. Thera 245

8. Mischform mit Flachwandskene Epidauros *4./3. Jh.* 241/2. 247. Meg'polis(?) 242

9. Flachwandskene mit Logeion, mutterländ. *3. Jh.* 247. Elis 247. Eretria II 87/91. Mantinea 248. Orchomenos 248. Sikyon 199

10. Flachwandskene östl. *3. Jh.* 247. 249. Pfeilergliederung der Sk.-Wand(?) 254/5. Assos I 253. Delos Holzskenai 180/6, Steinskene *seit 250 v. C.* 187/91. Ephesos I 253/4. Priene I 250/1

11. Thyromataskene (vgl. Thyroma) *2./1. Jh.* 255. 296. Akrai 262. Assos II 253. Delphi 257/9. Ephesos II 256. Oiniadai II 97. 256. Oropos 255/6. Pergamon 256. Priene II 252/3. 273. Tegea 259/60

12. Vollsäulenskene 260/1. Magnesiatyp (Thyromaflügel) 261/5. 271, 1. 272. 287. 296, vgl. 245. Delos III(?) 191. Mytilene 271/2. Piräus(?) 203. 266. Thasos 265

13. Frührömischer Typus 265. 267. 271/2. 296. 332. Termessos u. Verw. 267/9. Pompejustheater 271/2. Scaurustheater 251, 1

σκοπή 295

Sofakapitell 123/5

Soffitten 279. 282. 284, 1

Sprechdrama chorloses 234. 235, 1

Stadtmauer, -türme 9. 14. 86. 125. 131. 242/3. 248/9

Steinring um Orchestra 96. 174

Stropheion 288. 290. 296

στρωτῆρ 182

Tanz a) Kreistanz um Altar Urform 211. äolisch-ionische Kunstform, *seit 600* in Korinth, *um 560* in Athen 75. 212. daraus Kreisorchestra 76. 212. b) Viereckschema dorisch, für att. dramat. Chor übernommen 212

Techniten 91. 333, 1

Telamon-Satyr 238/9

Telephos Taten aufgeführt? 333

Tempel 3. 5. 12. 118. 125/6. 128. 148/9

Teppich auf Thyromatreppe 279, 1

Terrakotta St. Angelo 146. 225/6. 282, 2

θέα Festspiel 333

θέατρον nichtszenisches 3. 4. 7. 210. im athen. Stadion 74

Theologeion 1. Freie Oberstufe: Prometheusbühne 223. Eretria I 85/6. 229. — 2. offener Giebel: klass. Skene 225. 295. Lykurg-Segesta-Typus 48. 126/7. 237. 334. in Meg'polis Thersiliongiebel 103. — 3. Exostra in geschlossenem Giebel: Tyndaris 148. 240. viell. Syrakus 156. — 4. Dachaustritt: Priene II 252/3. — 5. Exostra auf Logeion: Eretria II 90. 296, 1

θεωρία Festspiel 333, 1
Thymele 295
Thyroma (vgl. Skenentypen 11). Wortbedeut. 252, 2. Anzahl 286. Durchschnittbreite 277, 1. unter Einfluß d. Mimos entstanden 332/3 aus älteren Pfeilerfeldern 255. aber Zwischenflächen glatt 255. 286. Kanten bisw. abgeschrägt 278. Kragsteine für Holzarchitrave 94. 158. 254. Podiumeinbau mit Treppchen 279. Vorhang 279. 284/5. sind gerahmte Einzelspielörter 240. 255. 273. Raumtiefe, Realistik, Illusion 286. Lichtwirkung 280. 282. auch nichtszenisch mit Bildschmuck 255. Einbauten s. Sk.-Hintergründe e).
Tisch Schauspieler auf — 209. Versatzstück 295
Tonrelief Campana (Magnesiabühne) 264. — des Numitorius (röm. Bühne) 265
τόρνος, τορνίσκος s. Flugkrahn
Tragödie klass., Konstanz der Form 233. — des 4. Jhs., stereotyper Charakter 241, Abstoßung des Chors 234. 235, 1, Anpassung an Logeionbühne 235, 1. 241
Treppe s. Klimakes

Velum 266. 292. vgl. Aiorai
Versatzstücke Altäre 177. 182/3. 185, 1. 187. 275/7. 285. 295. 338. Bänke 277. Brüstung 276. 320. Brunnen 276. Felsen 311. 314. 334. Rampe 334. Tische 295. Treppe, Trittstufen, auf Segesta-B. 279, 1. 314/5, 338. vor Phlyaken-B. 161. 163, im Thyroma 279, vor röm. Skenenfront 279, 1, als Theatersymbol auf Wandg. 279, 1
versurae (*ἄνω πάροδοι*) Seitenauftritte f. Logeion b. Flachwandsk. 298. — 1. schräge Rampen Epidauros 173. 242. Elis 247. Sikyon 197/8. Meg'polis 106. — 2. Horizontalrampen b. tieflieg. Orch. Eretria II 89. Oropos 298. — 3. Flankenversuren a) Treppe mit Podest Priene I(?), II 298. b) Flankengasse Magnesia 286/7. 296. Assos II 253. 298. c) Seitenterrasse Elis II 242. 247/8. Pergam. 256. Oiniadai II 95. d) rudimentär Termessos 268. 271
Vorhang Teilvorhang klass. 159, 2. Thyromaverschluß 279. 284/5. in Kulissenwand 322/4. vor Proskenion 333. röm. s. aulaeum, siparium
Vorhangskanal röm. 155. 160/1. 193

Wandgemälde, Marmorgemälde, Mosaiken. 'Achill' 318/9. Achill auf Skyros 327. Admet-Alkestis 284. 285, 1. 320, 1 (1). Adonis gepflegt 314. A.' Geburt 311. Alexandermosaik 309. 313, 1. 330. Andromeda 311. Aphrodisia-Stele 317. 327. Aphrodite-Ares 313. 318. 320. Ariadne 313. 314. Artemismythos 308. Auge 311. Bakchische Szene 313. Bellerophon 315. 324. 'Bittgang' 313. Boscoreale-Prosp. 273/7. 316. 320. 327, -Antigoniden 329. 'Bramarbas' 95. 280/2. 'Brautschmückung' 319. Briseis 306. 330. Dionysos 313. 314. 333. Dionysoskind 315. Dioskurides-Mosaiken 277/80. 282. 290. 321. 329. Dirke 309. 311. Eros bestraft 311. — und Pan 314. Erotenverkauf 324. Europa 311. Flötenspieler 319. Götterverein 314. Hahnenkampfmosaik 284, 1. Hediste-Stele 325/7. Helena-Paris 320/2. 324. 327. Hephästs Schmiede 324. Herakles u. Auge 311, u. Nessos 311, schlangenwürgend 320. Herkulaner Stucktafeln 318/20. Hetärengelage 318 (1). Hyllas 315. Jason-Pelias 315. Ikaros' Sturz 283. 285. 316. Jo 309 (2). 311. Iphigenie Opfer 338. taurische 231/2. 307/8. 315. 321, 1. 323. Ixion 315. Knöchelspielerin 309. Komödienbild 280. 317. Kyparissos 309. Leda o. Nemesis 315. 323, 1. Liviahaus 332. Marsyas 316. 332. Medea 315. 322/3 (1). Mikon-Pero 318. Minos-Skylla 319. Musikanten s. Dioskurides. Musikszene 318. Nemesis s. Leda. Nessos 311. 321, 1. Neoptolemos 315. Niobe 327/9. Niobiden 316. Odysseebilder 305. 315/6. 330. Pagasae-Stelen 317/9. 325/7. Palladion 315. Pan-Nymphen 311. Paris auf dem Ida 315. P.' Urteil 311. Pasiphae 320. Peirithoos 319. Pelias-Jason 315. Penelope-Odysseus 323/4. Pentheus 309. Phaidra 323. 327. Pharmakeutria s. Dioskurides. Roms Ursprung 316. Satyrchormosaik 284, 1. Schauspieler 318. 320. 'Sühnopfer' 311. Theseus 308. 314. Tibervilla 317. 332. C. dei Vettii 332. 'Zephyros' 314
Wandmalerei 1. Bildkompositionen. Quellenwert 306/9. Verhältn. von Raum u. Figur als krit. Maßstab 307. originaltreue Kopien als Werkstattvorlagen 280 (Dioskurides), 324 (Penelopebild), 306. 330 (Briseis). handwerkliche Abwandlungen 307/8. 311, 1. 313, 1. 321, 1. 322. 323, 1. 324, 1. 330. — 2. Wanddekorationsstile. Griech. Ursprung; Einfluß des Bühnenbildes 331
Wasserzufluss Trinkwasser 113. 136. 137. 154. 178, 189. 198. Automaten, Wasseruhr 193
Wasserabfluss-Kanäle 55/60. 91. 96, 114 f. 178. 189. 194/5. 207/8. 266. 293. vgl. Charonstiege
Wandstuck griech. 95. 101
Weihinschrift für Dionysos 2, an Prosk. u. Skene 93. 96. 179. 188. 256. 297, 1, an Bänken 104/5. f. Statuen 131
ὑπομνήματα (commentaria) der Architekten 215/7

Zerstörungen an Ruinen 16. 81 f. 88. 91 f. 132. 192

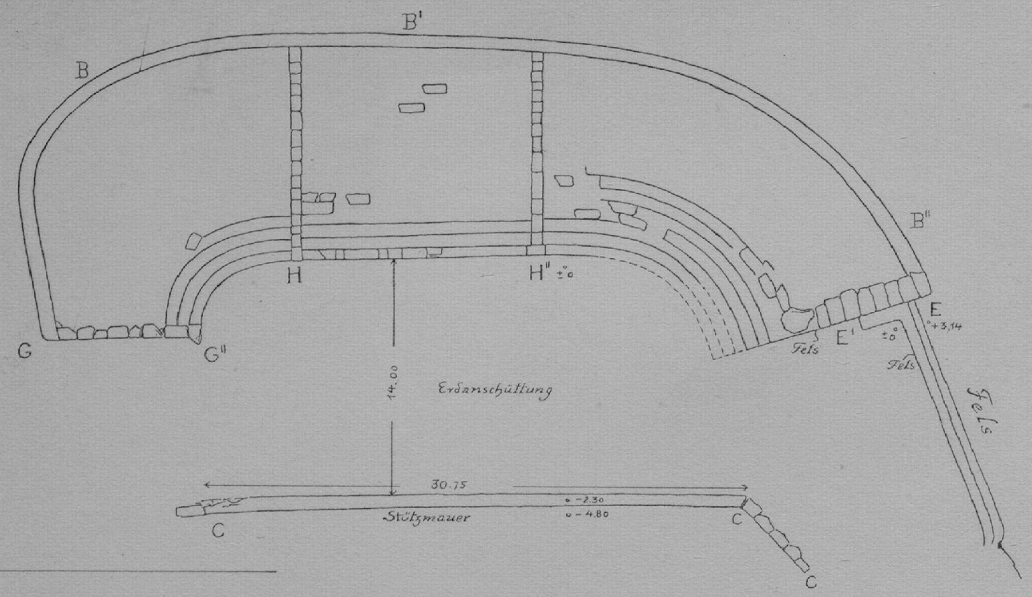
III. Namen.

Agatharchos 219, 2 s. II. Skenogr.
Agathon 234. 241
Aischylos 223. 229. 286, 1. 295. 302, 3
Alexander Ätolus 243
Alexander d. Gr. (ehernes Prosk.) 302
Alexandria 303/4. 317. 333, 2. 336/7
Alkibiades 219, 2
Amphitruo 240
Anaxagoras 217
Antiochos Stifter Meg'polis 105
Antiphanes (Mittl.Kom.) 215, 235, 1. 240/1. 297, 2
Apelles 330
Apollodor 219
Archelaos (Rel.) 290. 333/7
Archimedes 156. 164
Ariobarzanes 49
Aristodemos Tyr. v. Meg'polis 106
Aristophanes 5. 6. 7. 234
Aristoxenos (Musiktheoret.) 270. 302
Aristoteles 213, 1. 215, 1. 220/1
Arsinoë III 335/6
Astydamas 74
Attalos I 256. 258. 333
Bakchylides 220
Chairestratos Bildh. 4
Curio 251, 1
Demokopos gen. Myrilla 164
Demokrit 217
Dionysios d. Ä. 152. 164
Diphilos 285/6
Dioskurides s. II. Wandgem.
Epicharmos 152. 302, 3
Eumenes II 256/8
Euripides 6. 72. 225. 321
Heortios Bildh. 32
Heron 193. 291 (1)
Hieron I 152 f. 164
Homer 290. 333/7
Juba 228. 294, 2
Kalates 280
Ludius 316
Lykurg 48. 74. 239. 241. 295
Mithridates 291. 333
Nannion 297, 2
Nikias (Maler) 309/11. 313. 316
Nikias (Staatsmann) 53
Numitorius Hilarus (Rel.) 265
Ovid 213, 2
Pergamon 291. 333. vgl. I
Perikles Odeion 33
Persaios (Bildh.) 32
Phalakros Stifter Segesta 123/4. 130
Philopoimen 106. 108
Plautus 240. 285/6
Poliorketikoi 102/3. 229 Anm.
Pollux 147. 227/8. 287. 294
Polybios 98. 296, 1
Polygnot 219. 224. 309
Pompejus 271/2. 333
Ptolemaios II 203. IV 335/7
Quirinus, Tempel 149
Scaurus 251, 1. 272
Sophokles 7. 8. 215, 1. 236
Sophron 164
Sopolis Stifter Segesta 123/4. 130
Sackur 102. 109. 229 Anm.
Thespis 2. 76. 79. 209. 221/2
'Theron'grab 123. 153
Thersilios 97. 104
Timomachos 307. 315. 323
Velasquez 318, 1
Vitruv 114. 138. 150. 270/4. 294/6

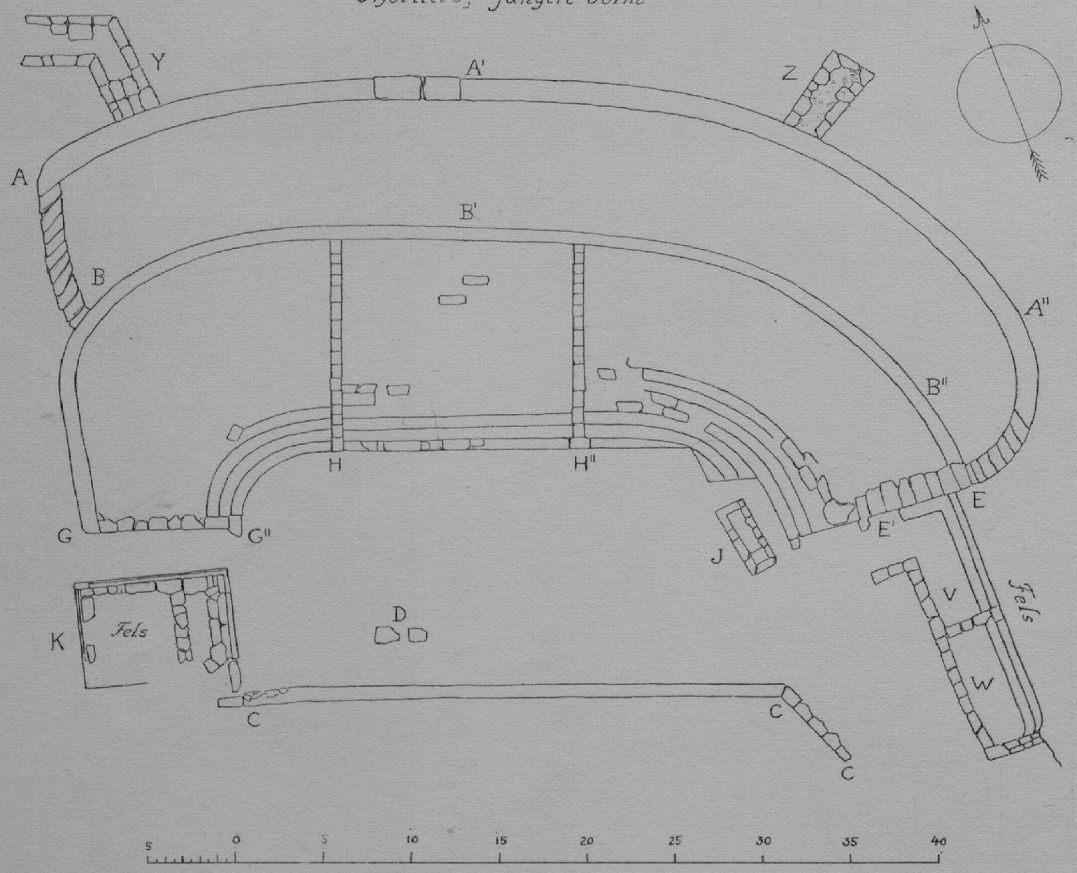
Druckfehler und Berichtigungen.

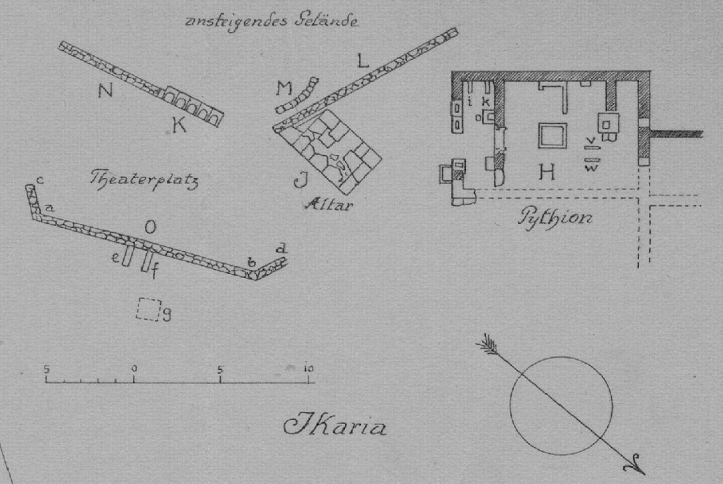
Seite 33 Z. 3 v. o. lies 88 v. C. statt 86 v. C.
„ 47 „ 16 „ „ 88 „ „ 86 „
„ 80 „ 23 „ „ 88 „ „ 86 „
„ 141 „ 15 v. u. „ eingestoßen statt eingelagert
„ 160 „ 2 „ „ Tf. 47, 3 statt 7, 43
„ 190 „ 7 v. o. „ Abschnitt 23 statt 21
„ 190 „ 2 v. u. „ fünfundzwanzigjährig statt vier . . .
„ 192 zu 16. Sikyon Tf. 42 füge hinzu Tf. 17 c; d.
„ 255 Z. 7 v. u. lies Syrakus III statt II
„ 271 „ 8 „ „ S. 287 statt 285
„ 282 „ 1 lies Tf. 16 statt 15
„ 286 „ 20 v. o., Ende, lies: in Ephesos und vermutl. Syrakus sogar sieben
„ 292 „ 3 v. u. lies Pompejus statt Sulla
„ 300 „ 20 v. o., Ende, lies: und Holzfüllungen in Syrakus II (S. 157)
„ 300 „ 12 v. u. lies Oropos II statt I
„ 300 „ 12 „ streiche: Mantinea

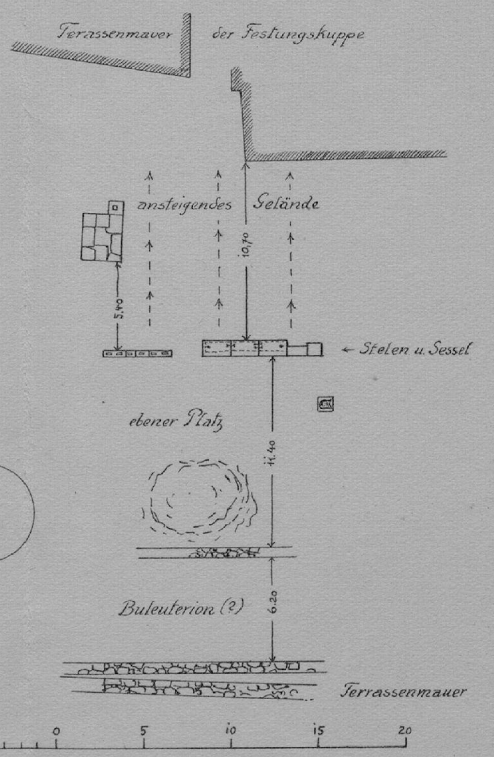
Thorikos, archaische Periode

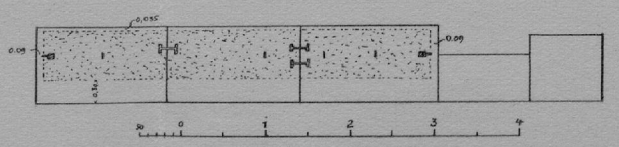


Thorikos, jüngere Form









H Wirsing 1925



a) Theatron von RHAMNUS.



b) THORIKOS. Sitzhaus von Südost.

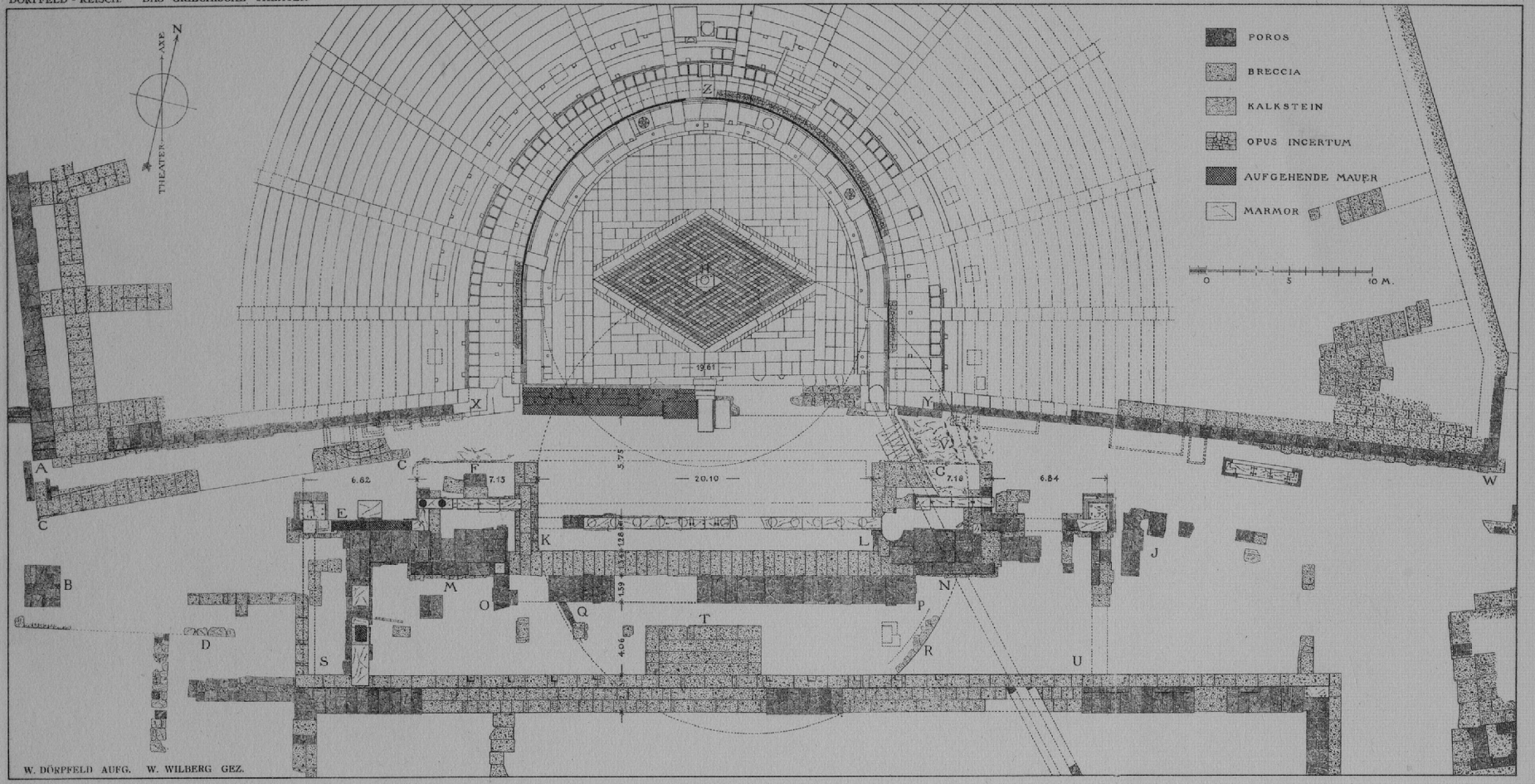


c) THORIKOS. Ältere und jüngere Ringmauer, Ostseite.



d) THORIKOS. Jüngere Ringmauer, Nordwestseite.

DÖRPFELD - REISCH. DAS GRIECHISCHE THEATER.



W. DÖRPFELD AUFG. W. WILBERG GEZ.

SKENE UND ORCHESTRA DES DIONYSOS-THEATERS IN ATHEN.

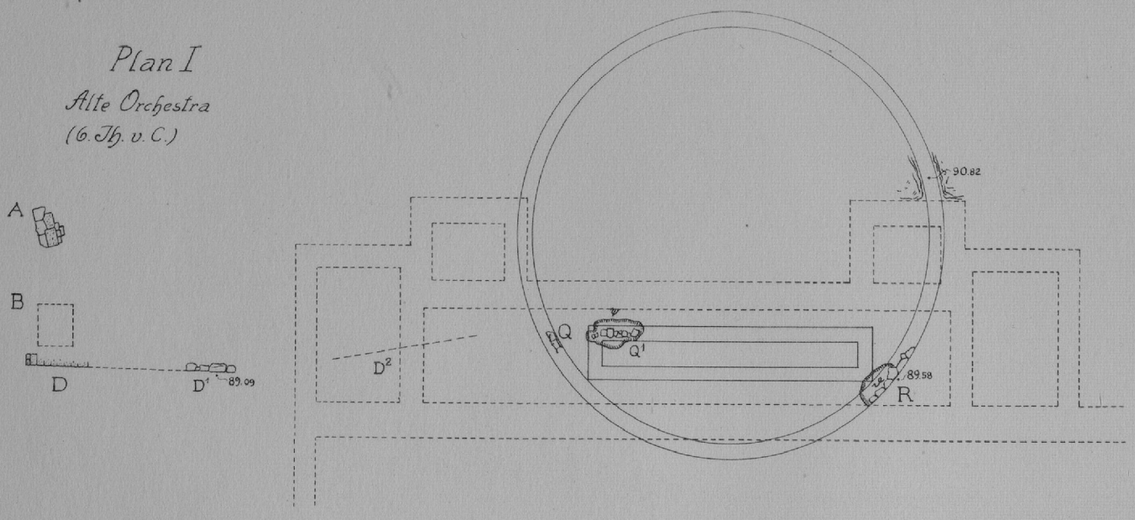
JETZIGER ZUSTAND.

Athen, Dionysostheater

Tafel 4

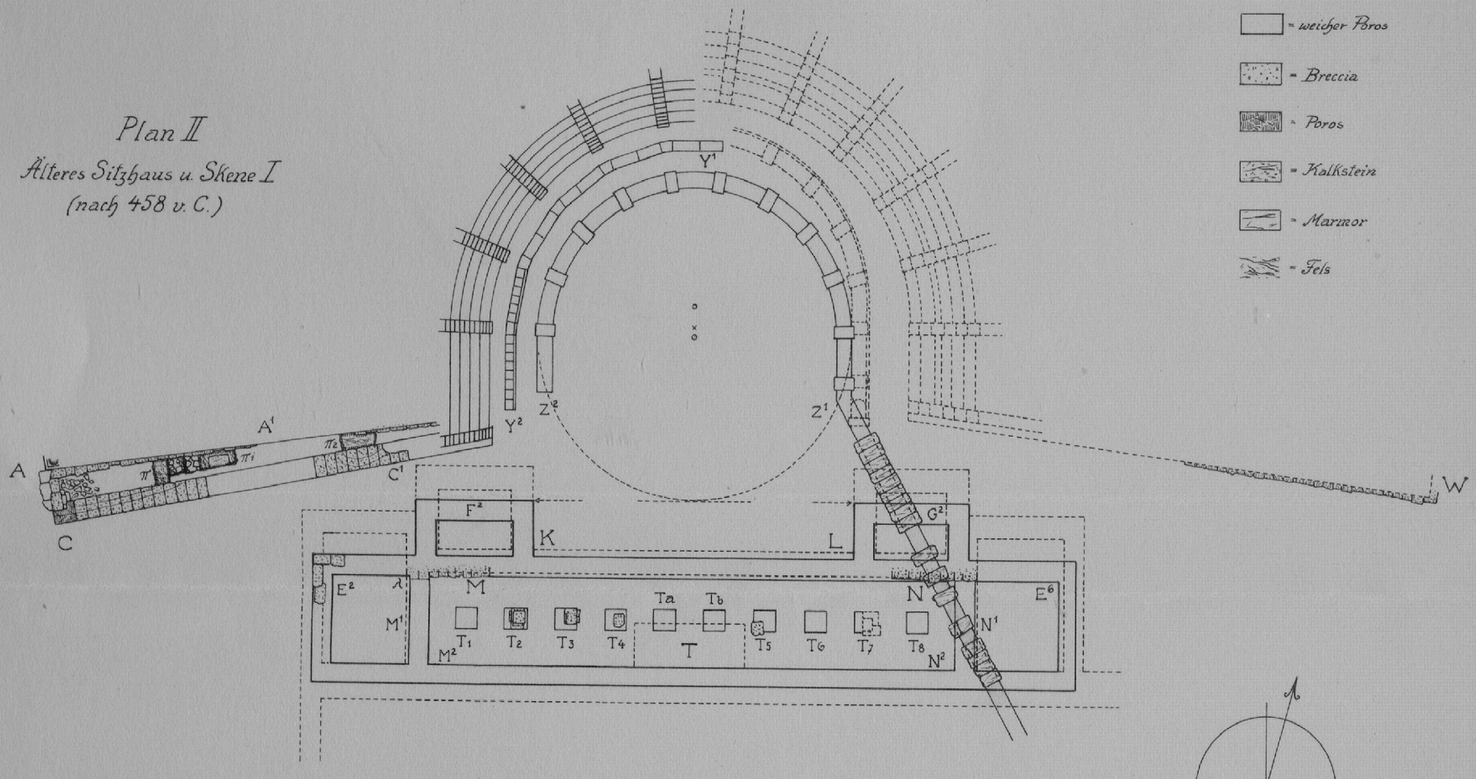
Plan I

Alte Orchestra
(6. Jh. v. C.)



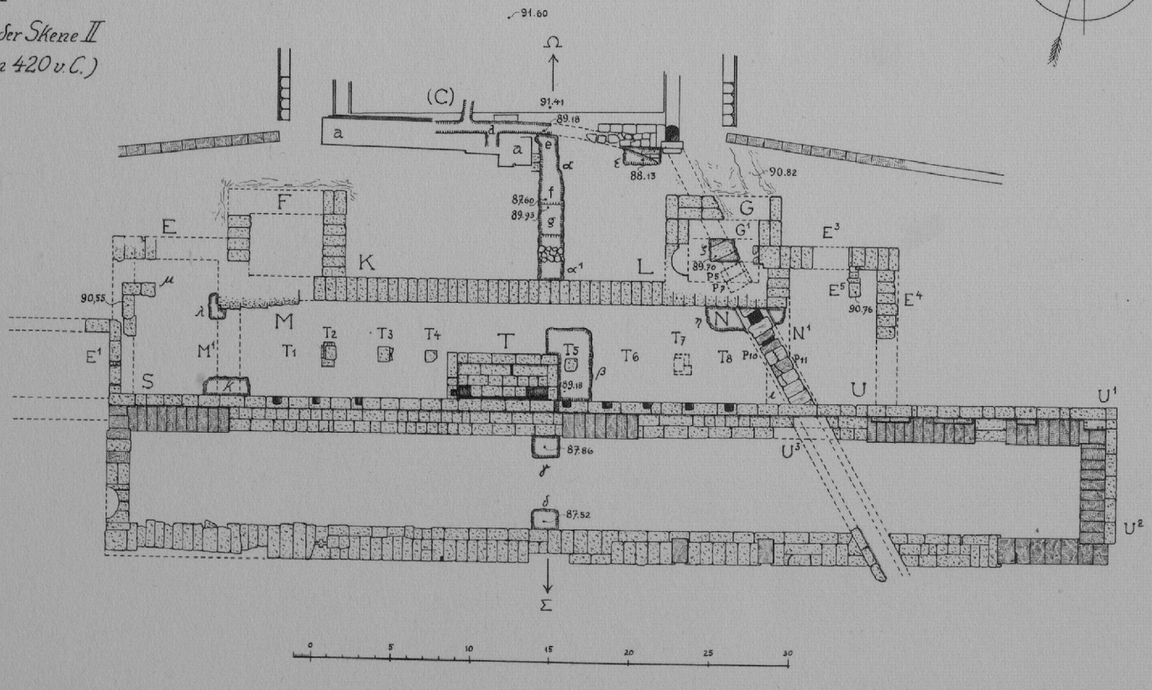
Plan II

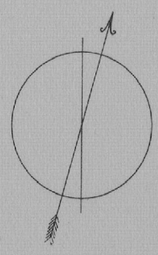
Älteres Sitzhaus u. Skene I
(nach 458 v. C.)



Plan III

Brecciafundament der Skene II
und der Halle (gegen 420 v. C.)
Phaidrosbema
(4. Jh. nach Chr.)





H. Wirsing 1923-1925

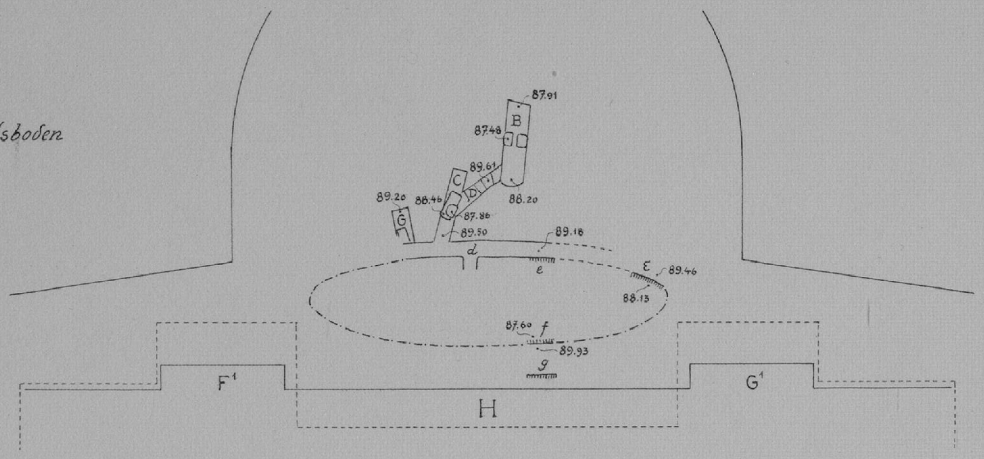
Athen, Dionysostheater

Tafel 5

= Breccia
= Poros
= Kalkstein
= Marmor

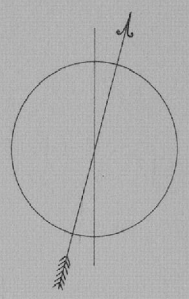
Plan IV

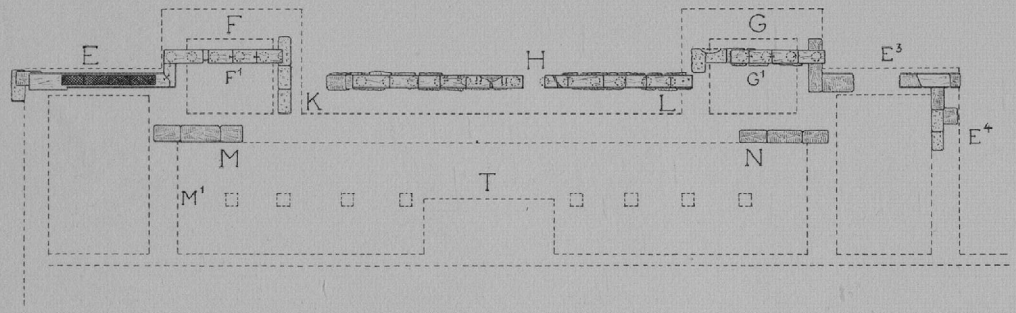
Gräben und Wasserbecken im Felsboden
(2.–1. Jh. v. C.)



Plan V

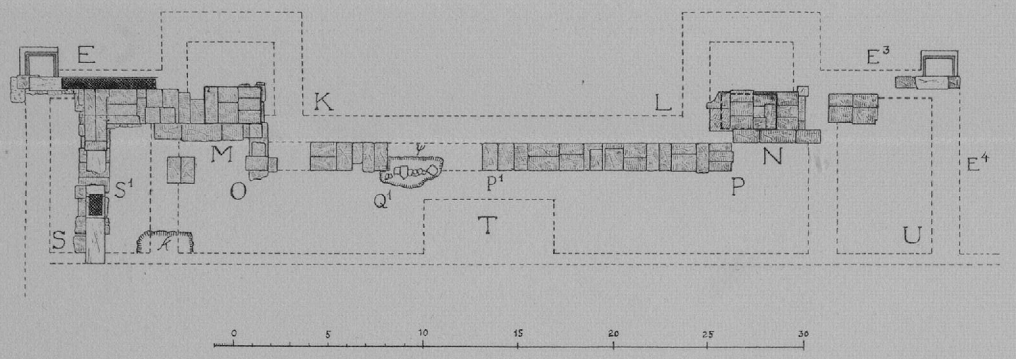
Hellenistisches Proskenion
(nach 86 v. C.)



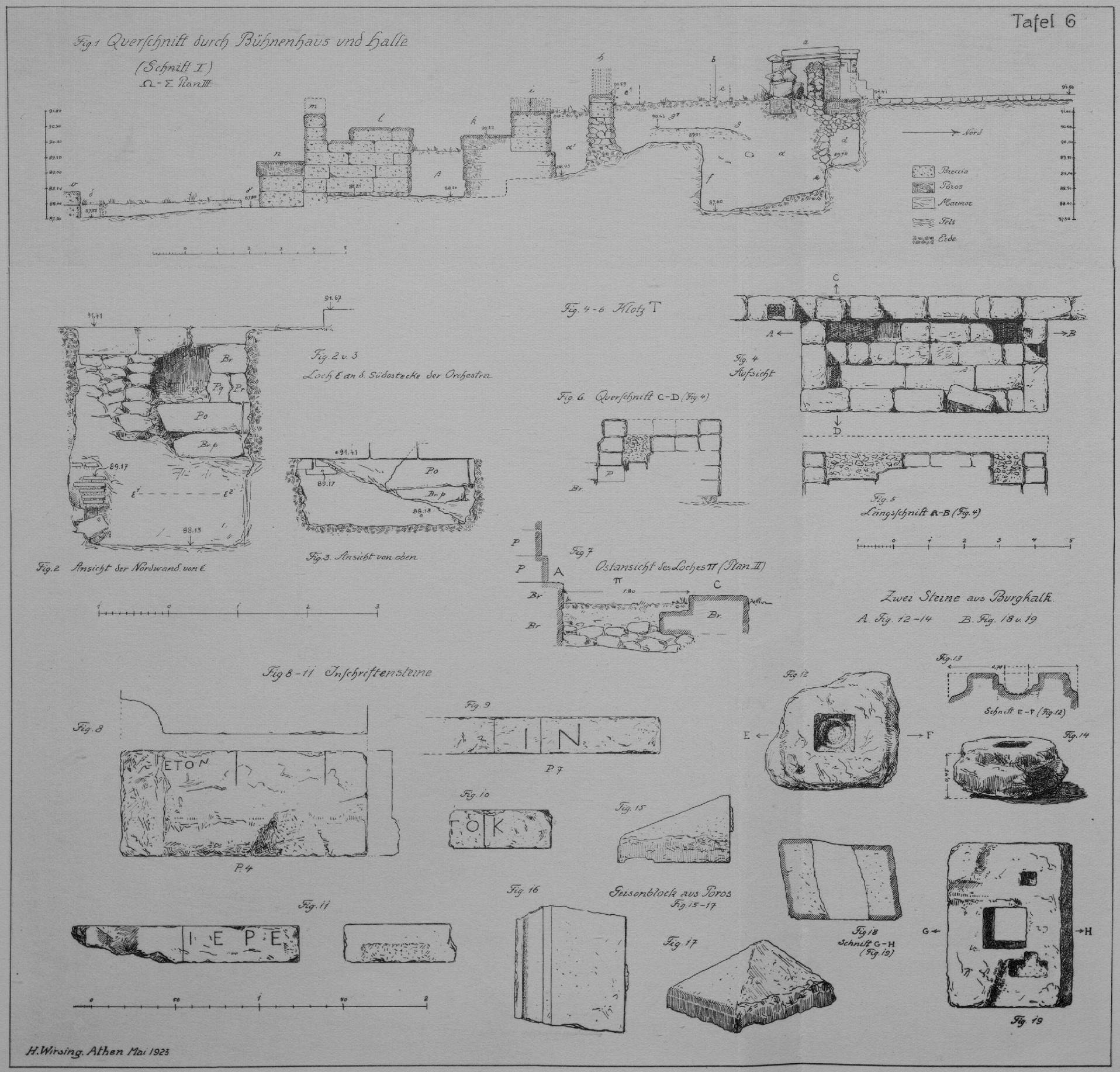


Plan VI

Fundamente des Neronischen
Bühnengebäudes
(um 60 nach Chr.)



H. Wirsing 1923-1925


Tafel 6
Fig. 1 Querschnitt durch Bühnenhaus und Halle
(Schnitt I)
Ω - Σ Plan III
Nord
Breccia
Poros
Marmor
Fels
Erde
Fig. 2 u. 3
Loch ε an d. Südostecke der Orchestra
Fig. 2 Ansicht der Nordwand von ε
Fig. 3. Ansicht von oben
Fig. 4-6 Klotz T
Fig. 4
Aufsicht
Fig. 5
Längsschnitt A-B (Fig. 4)
Fig. 6. Querschnitt C-D (Fig. 4)
Fig. 7
Ostansicht des Loches π (Plan II)
Zwei Steine aus Burgkalk.
A. Fig. 12-14 B. Fig. 18 u. 19
Fig. 8-11 Inschriftensteine
Fig. 8
P. 4
Fig. 9
P. 7
Fig. 10
Fig. 11
Fig. 12
Fig. 13
Schnitt E-F (Fig. 12)
Fig. 14
Fig. 15
Fig. 16
Geisonblock aus Poros
Fig. 15-17
Fig. 17
Fig. 18
Schnitt G-H
(Fig. 19)
Fig. 19
H. Wirsing. Athen Mai 1923

Der Entwässerungskanal unter Bühnenhaus und Halle

Fig. 1 Längsschnitt durch den Kanal (Schnitt II)

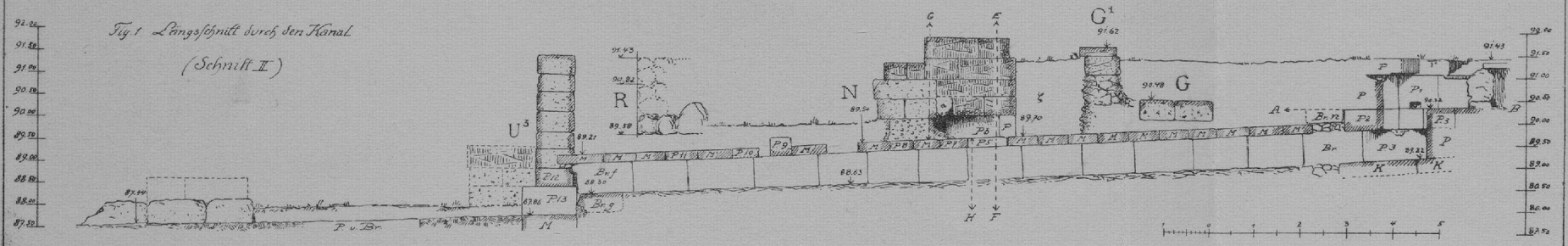


Fig. 2
Schnitt A-B (Fig 1)
Eingang des Kanals von oben gesehen

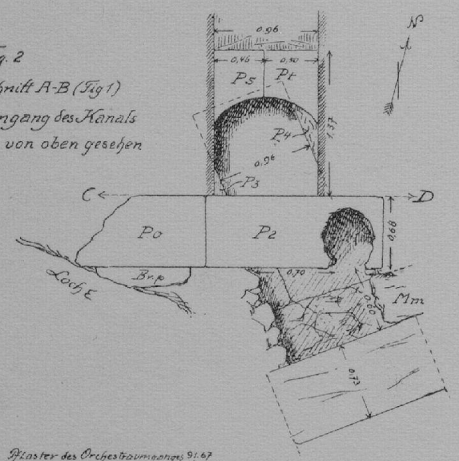


Fig. 3
Schnitt C-D (Fig 2)
Eingang des Kanals von Norden gesehen

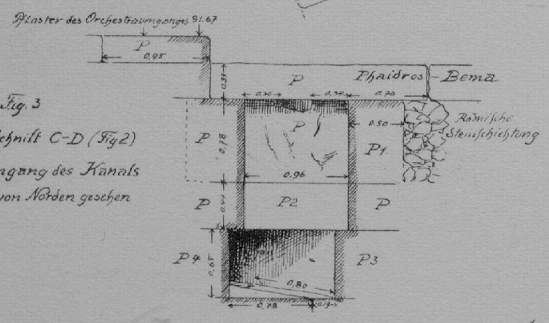


Fig. 4 u 5 Schnitte durch den Kanal unter dem Porosfundament

Fig. 4
Schnitt E-F (Fig 1)

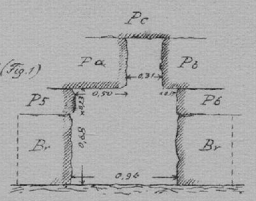


Fig. 5
Schnitt G-H (Fig 1)

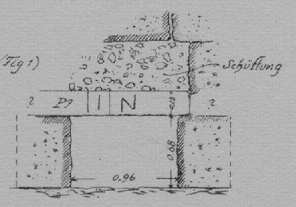


Fig. 6
Deckenansicht bei Schnitt E-F (Fig 1)

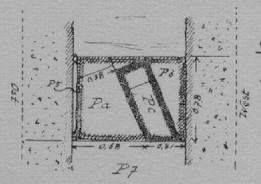


Fig. 7 u. 8. Längsschnitte durch den Kanal bei U³ (Fig 1)

Fig. 7
Ostlaibung

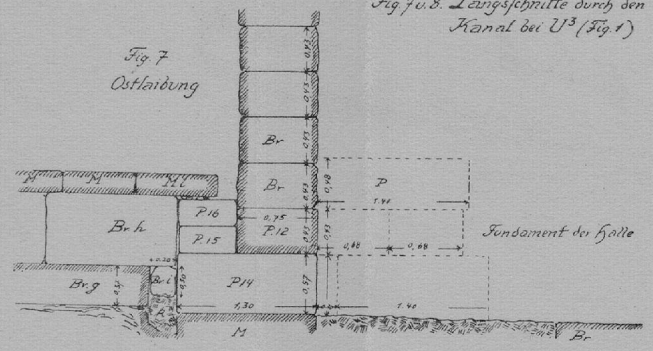
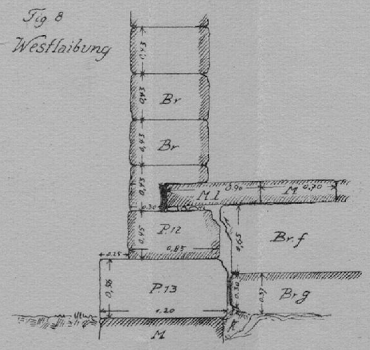


Fig. 8
Westlaibung



Br = Breccia
P = Poros
K = Kalkstein
M = Marmor
= Fels
= Erde

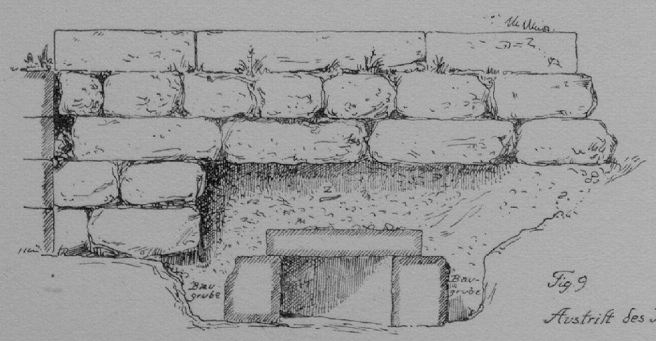


Fig. 9
Austritt des Kanals bei N (Fig 1)

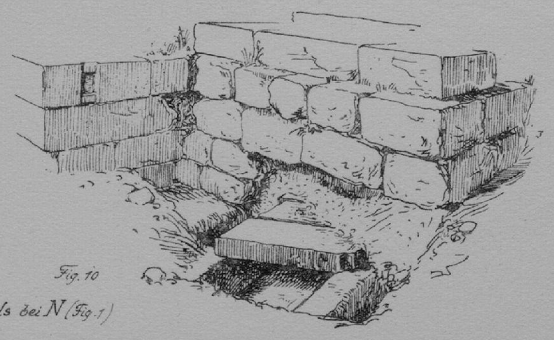
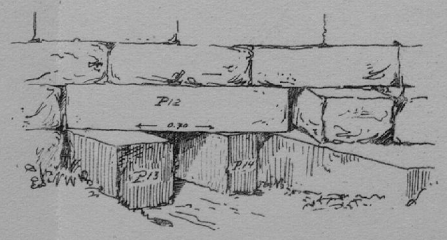


Fig. 10

Fig. 11
Austritt des Kanals bei U³ (Fig 1)

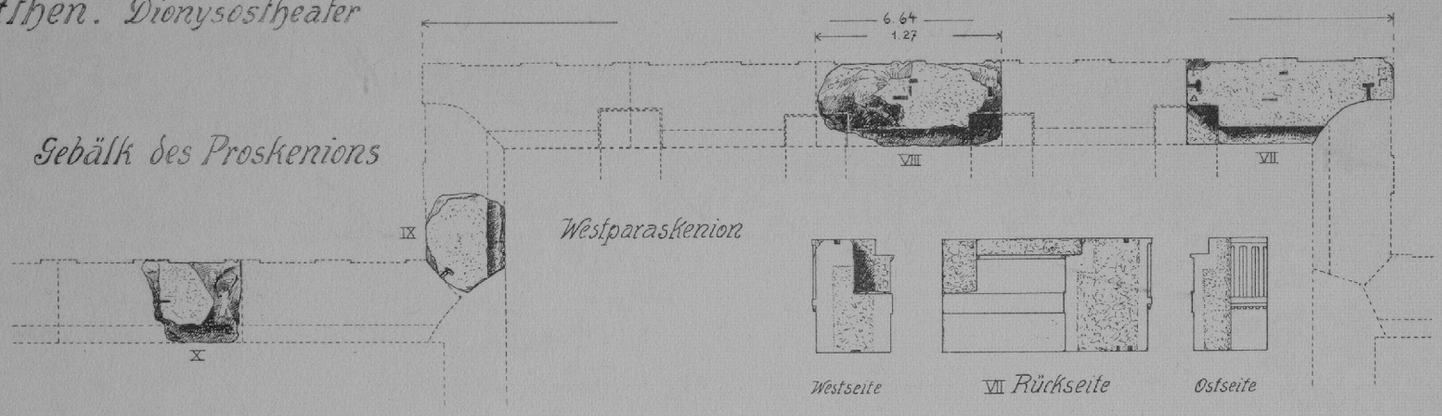


H. Wirsing. Athen Mai 1923

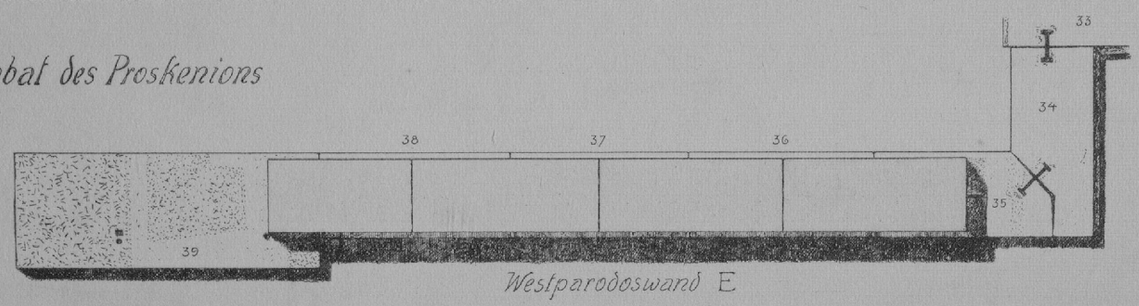
Tafel 8

Athen. Dionysostheater

Gebälk des Proskenions



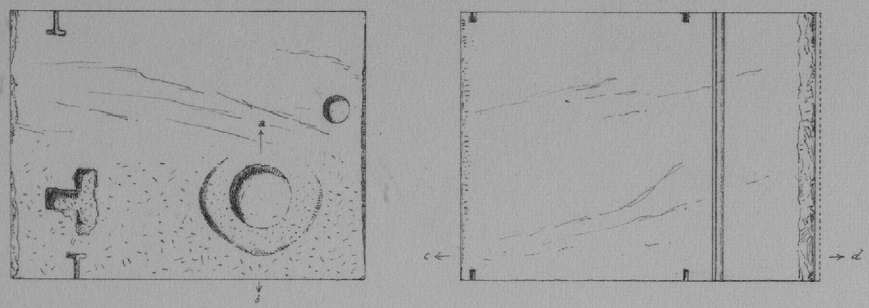
Stylobat des Proskenions



P. Caubalz aufgen.

H. Wirsing gez. 1925

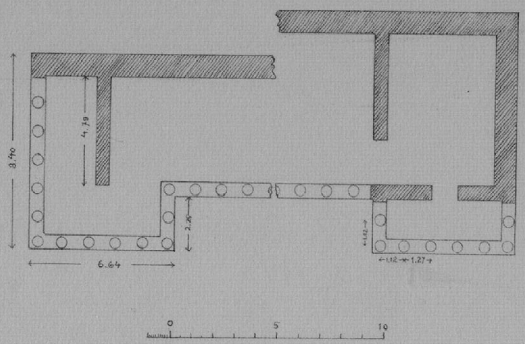
Athen. Dionysostheater



Reliefplatte eines choregischen Monuments

Schnitt a–b

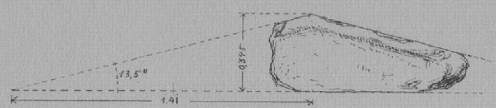
Schnitt c–d



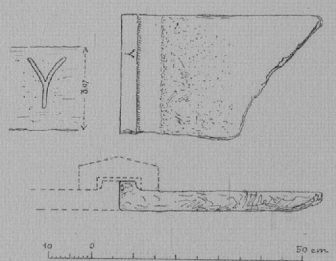
Grundrissmöglichkeiten einer „choregischen Lesche" mit Zungenmauern

Westliche Parodoswand. Rückseite





Porosblock aus einem Tympanon

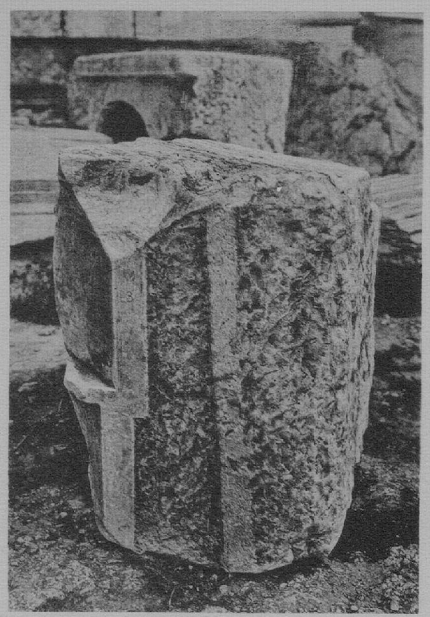


Marmorziegel

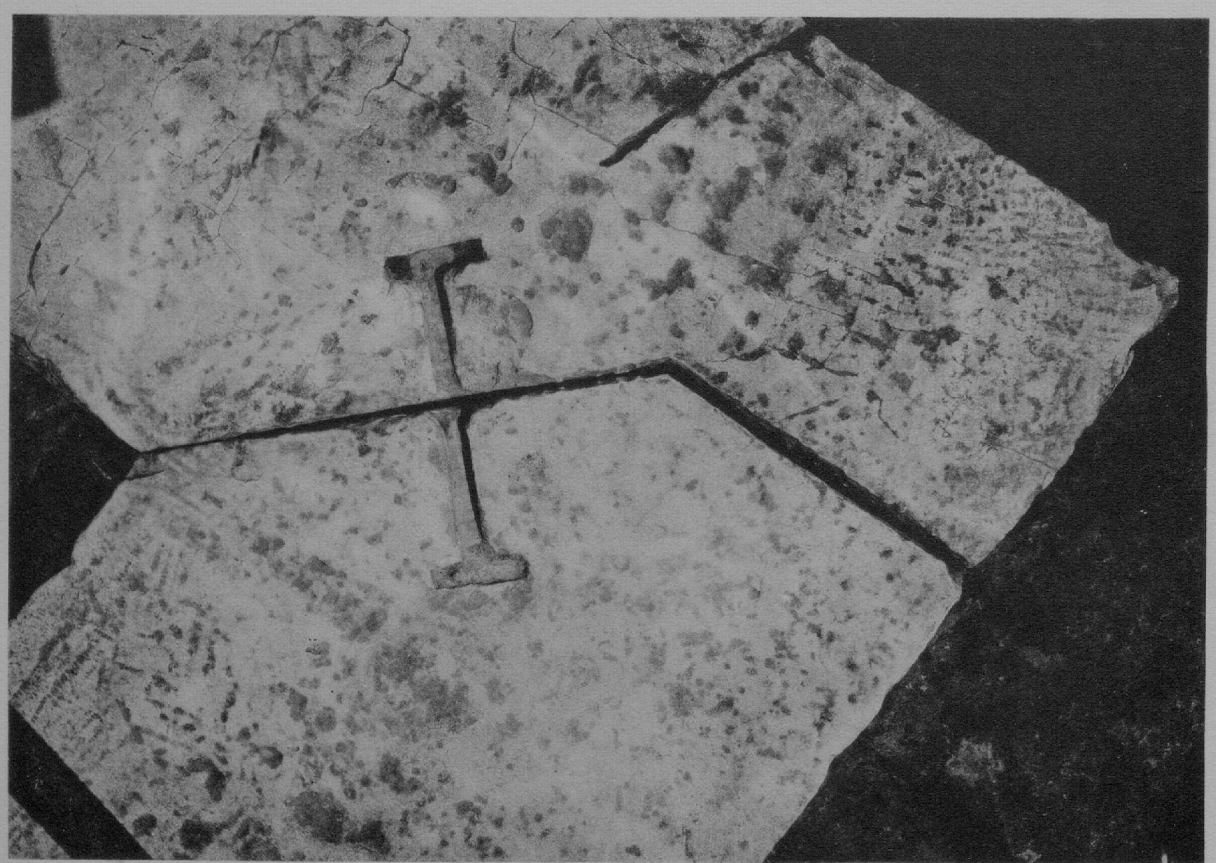
H. Wiesing



a) Parodos-Westwand.



b) Gebälk Stein IX.

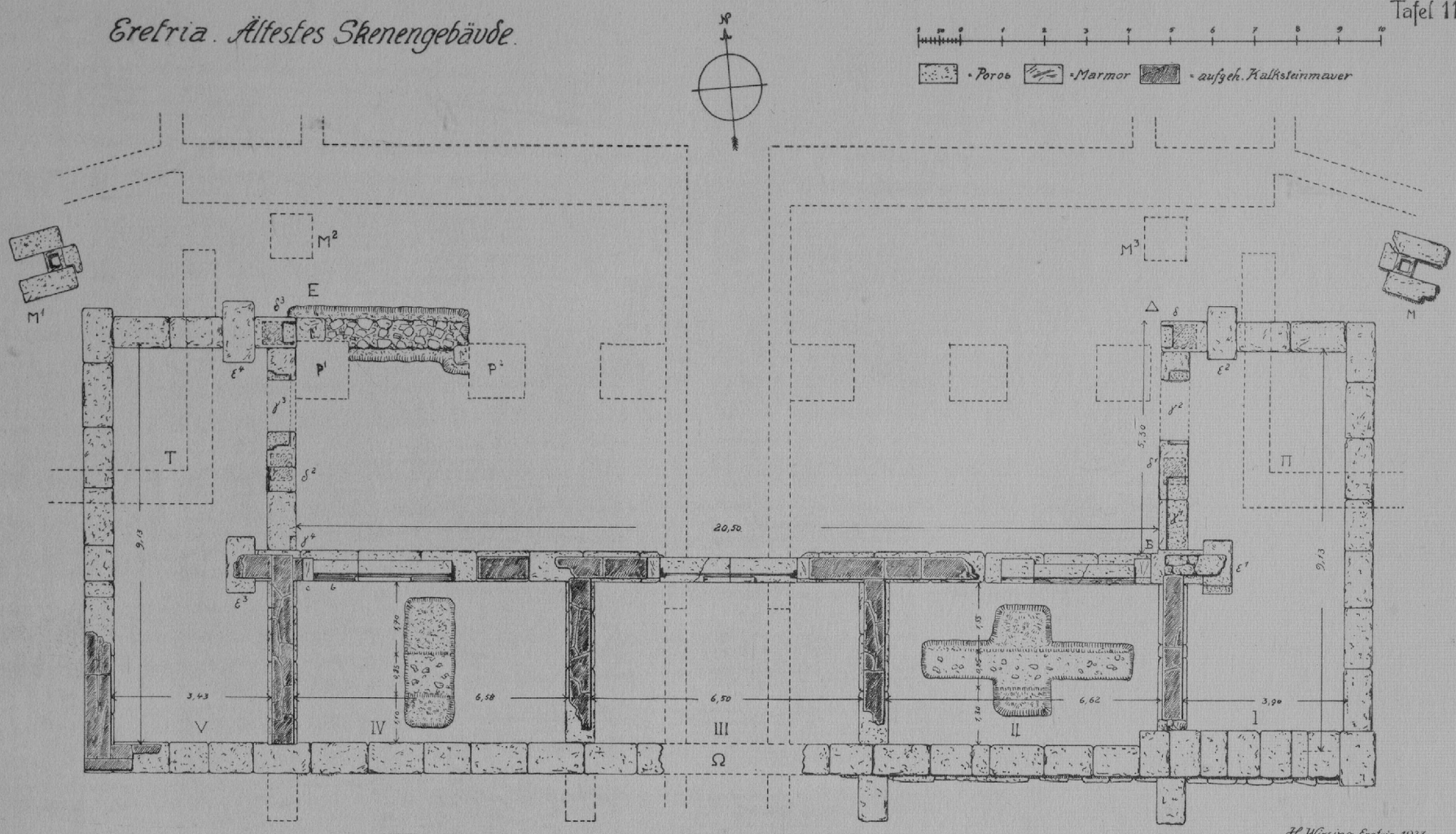


c) Stylobat, Fuge der Steine 34 35.

ATHEN, DIONYSOSTHEATER. PROSKENION.

Tafel 11

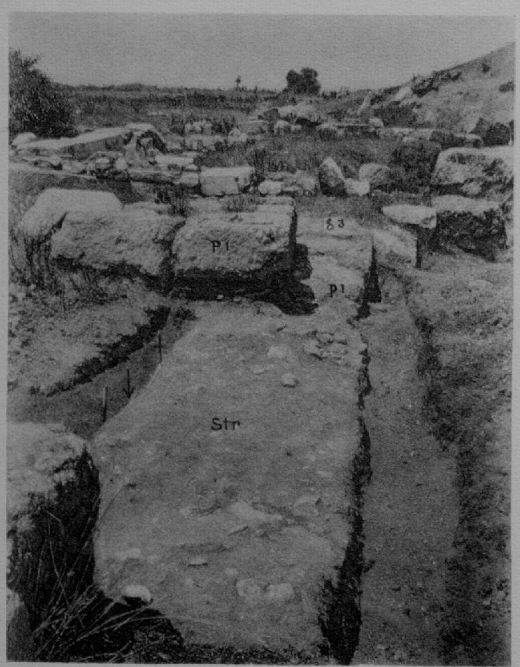
Eretria. Ältestes Skenengebäude.



H. Wirsing Eretria 1923



A) ERETRIA. Alte Skene von Osten.



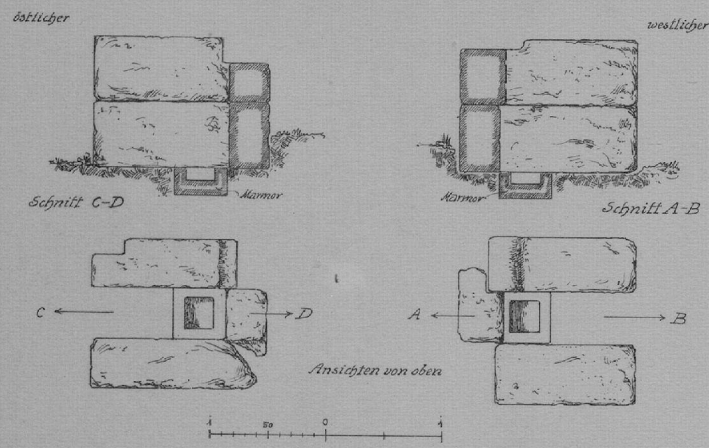
B) Strosis am Westparaskenion E.



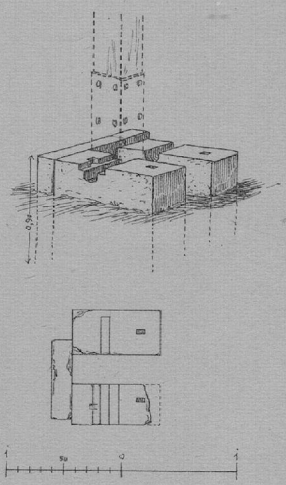
C) West-Innenecke der Skene.

a) Porosfundament. b) Jüngere Porosschwelle.
c) Standblock für Türpfosten der alten Skene (bläulicher Marmor).
d) Wand-Ende der scaenae frons. e) Querwand IV V.
γ^4. Fundament der Paraskenionflanke. E^3. Pfeilerfortsatz.

Eretria. Mastschuhe

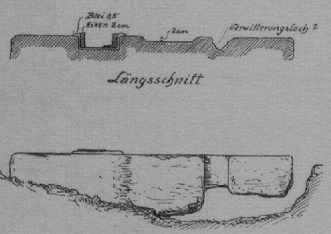


Megalopolis. Mastschuh

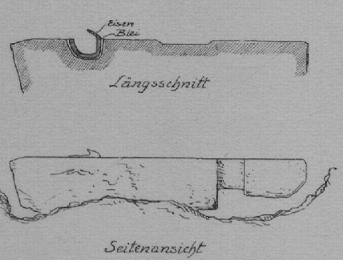


Pompeji. Grosses Theater, Windensteine.

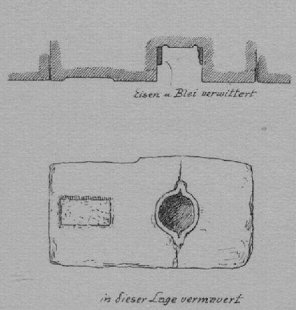
Stein A



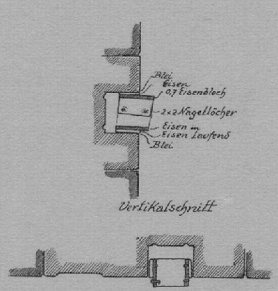
Stein B

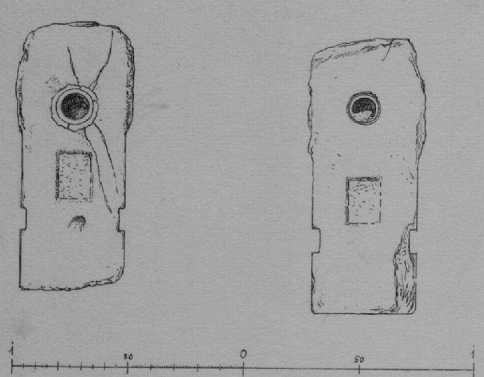


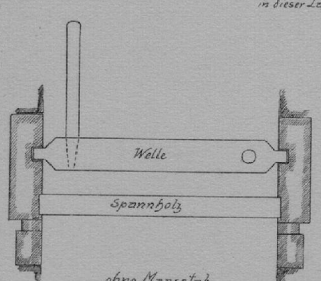
Stein C



Stein D

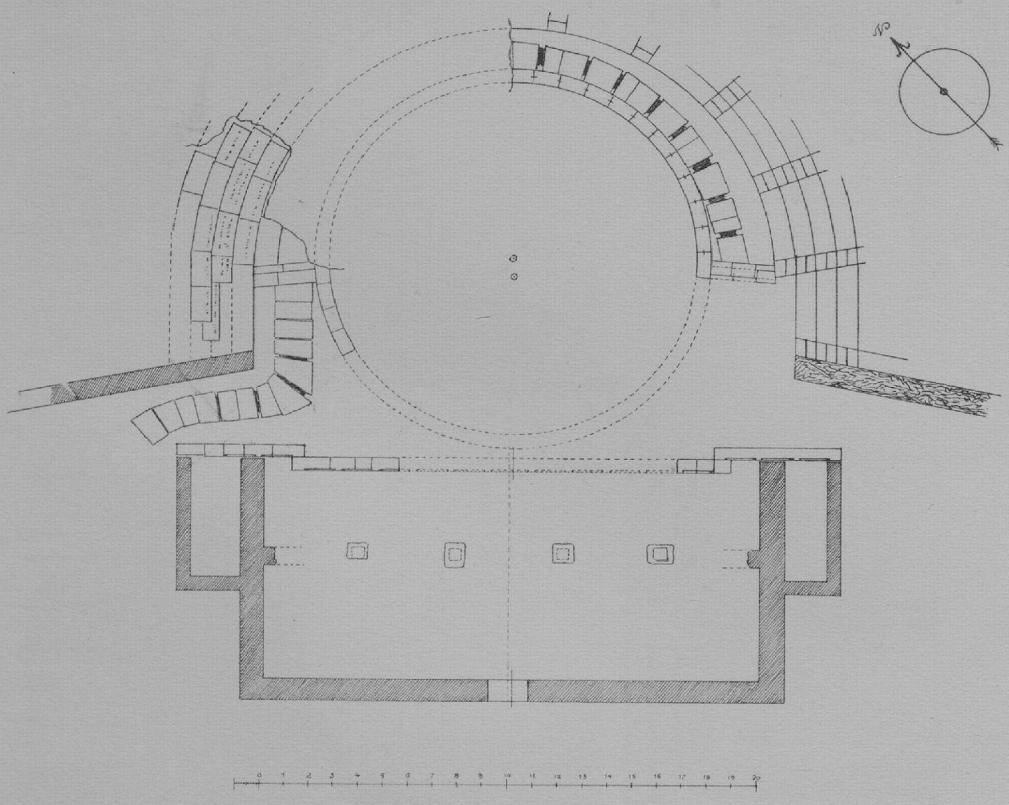


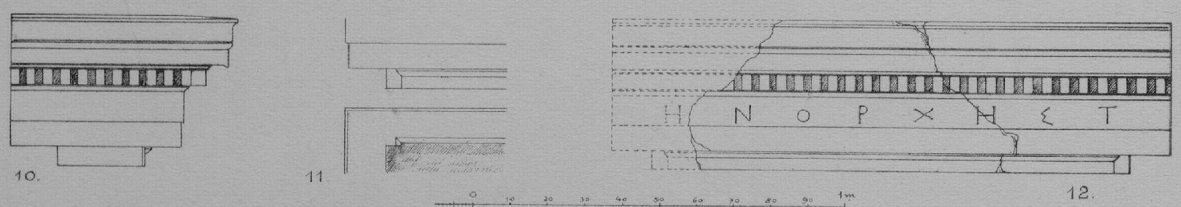




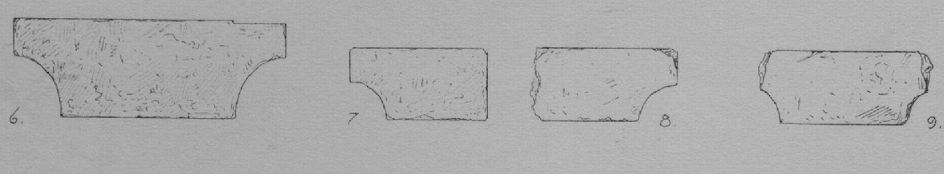
G. v. Teuffel aufgen. H. Wirsing gez. 1926

Oiniadai. Grundplan

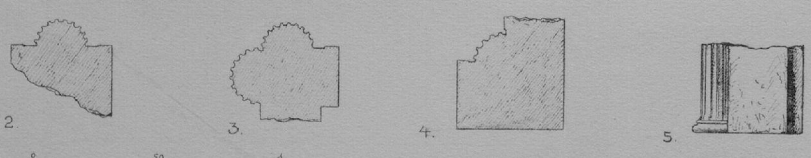




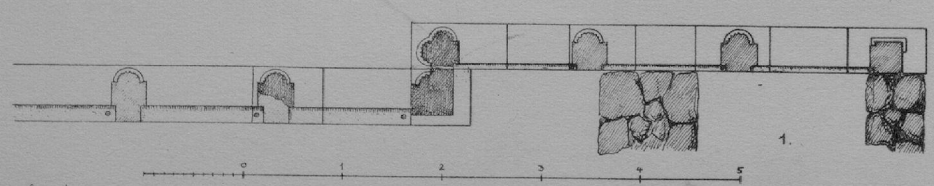
10. 11. 12.



6. 7. 8. 9.



2. 3. 4. 5.



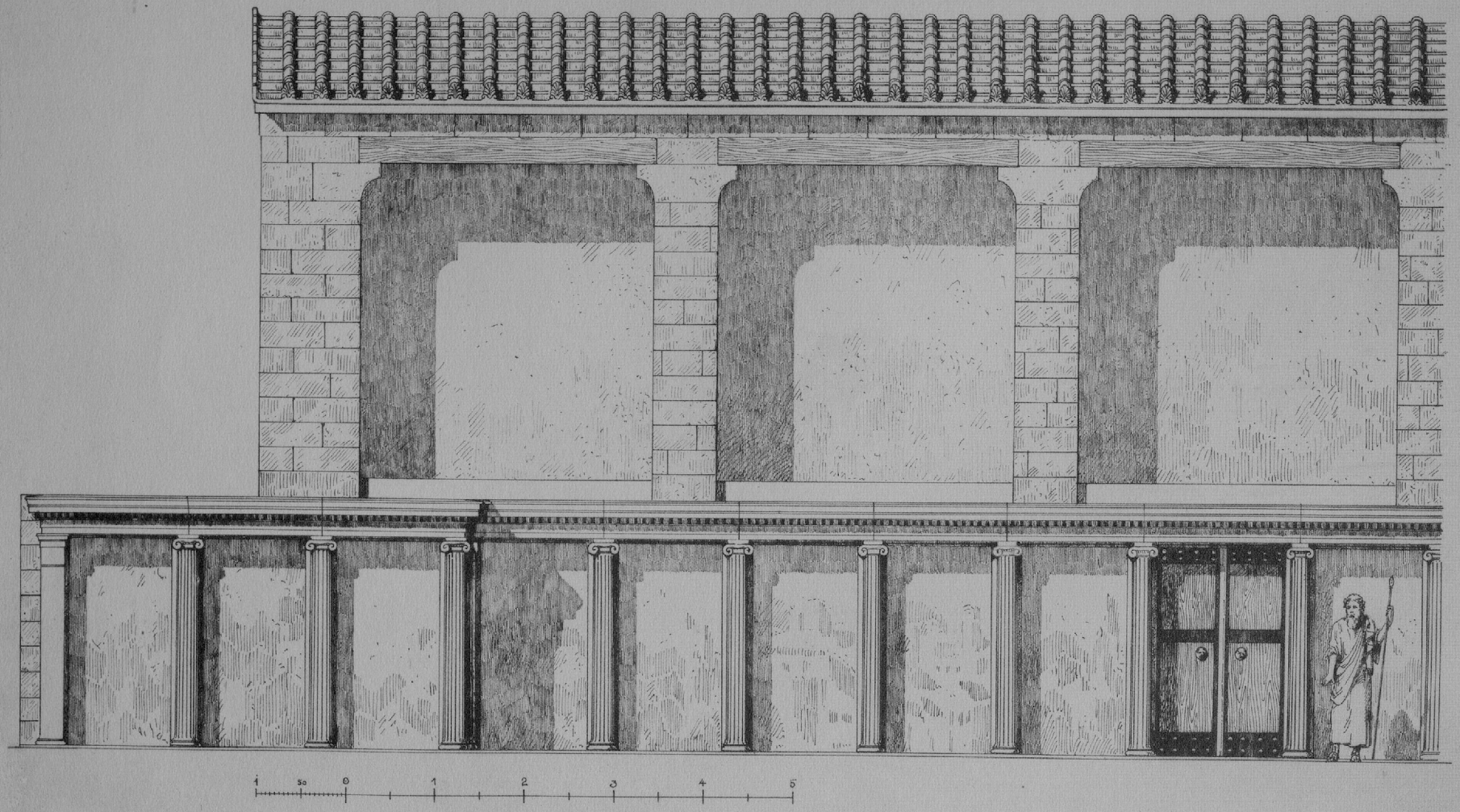
1.

Teile des Proskenion

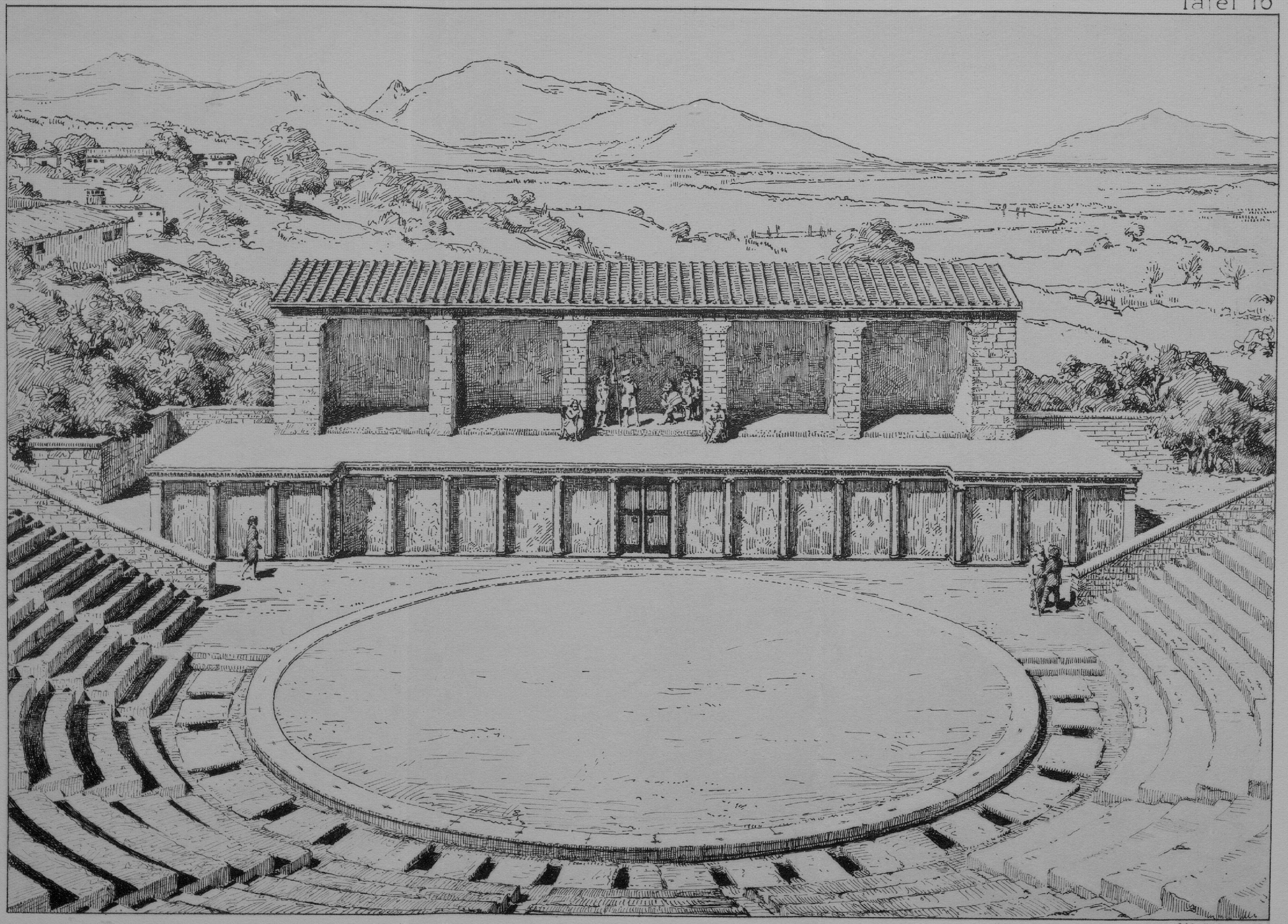
H.Wirsing 1923

Oiniadai. Herstellung des Proskenion.

Tafel 15

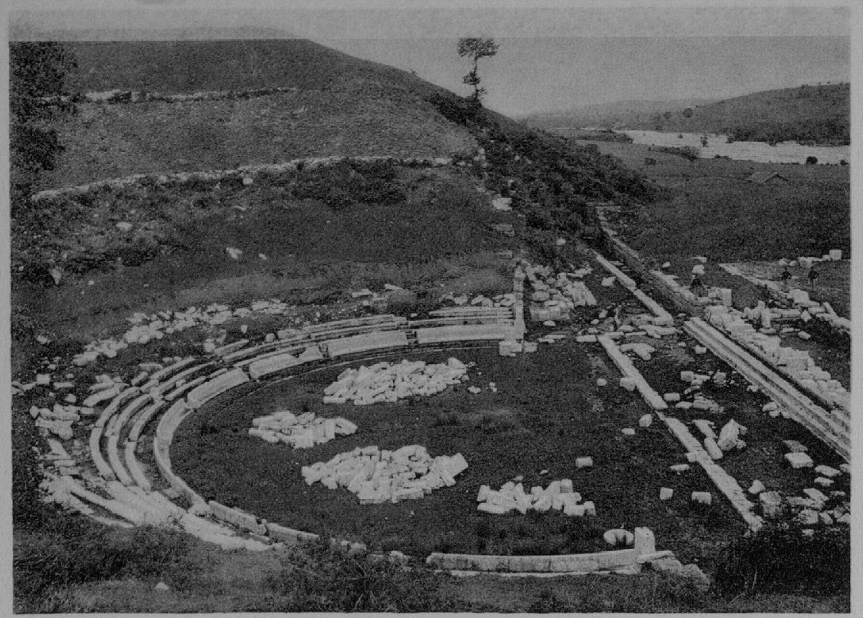


H. Wirsing



H. Winsing. 1923

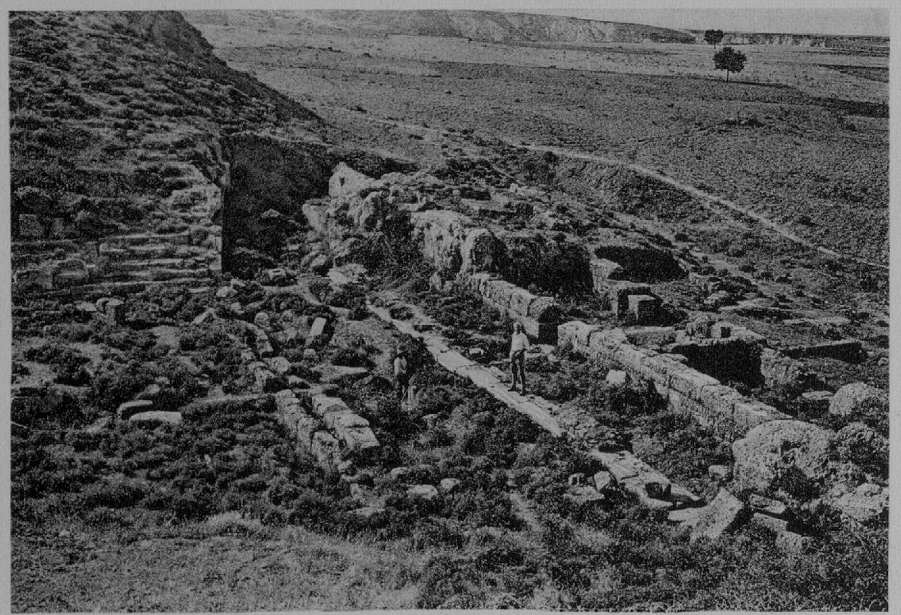
Hellenistisches Proskenientheater von Oiniadai, erbaut um 219 v.C.



a) MEGALOPOLIS von Osten gesehen.



b) MEGALOPOLIS von Süd-Westen gesehen.

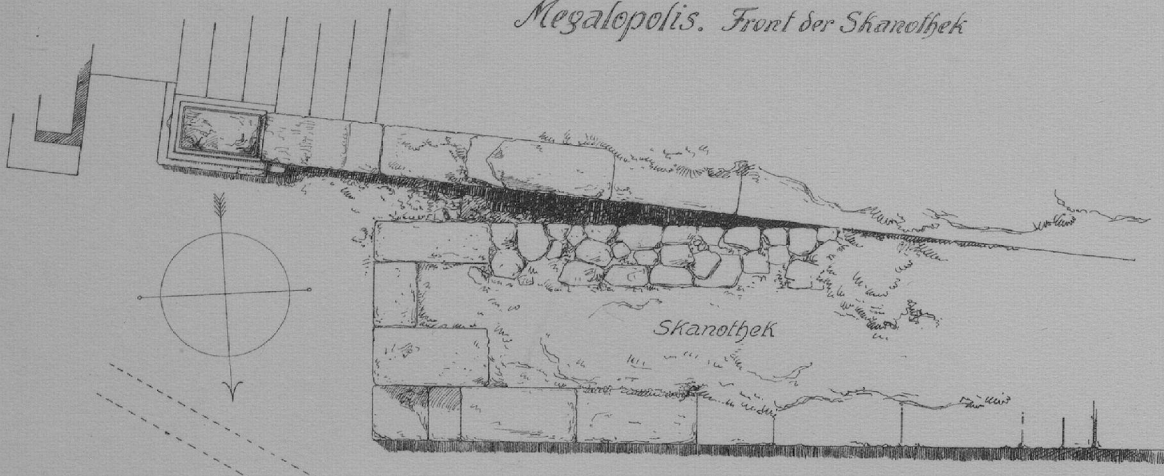


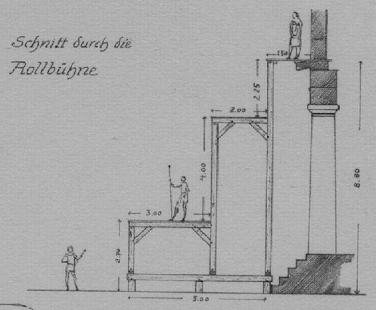
c) SIKYON von Osten gesehen.

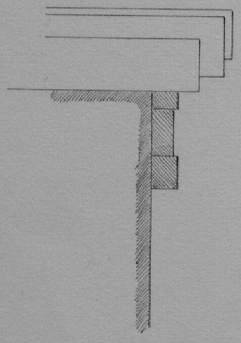


d) SIKYON von Süd-Westen gesehen.

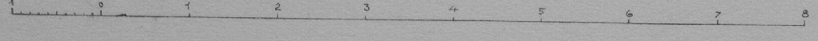
Megalopolis. Front der Skanothek









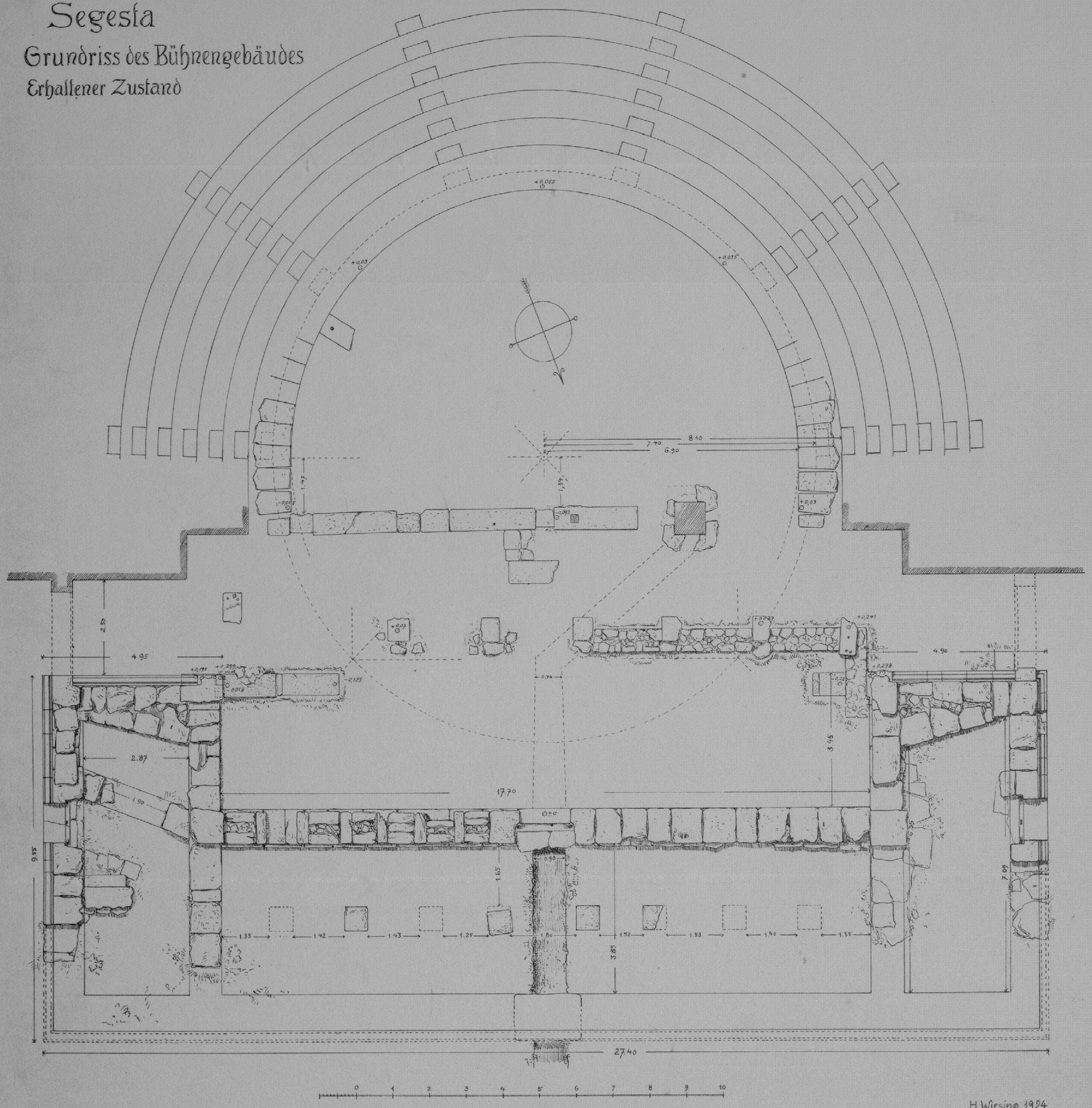


H. Wirsing 1925

Segesta

Grundriss des Bühnengebäudes

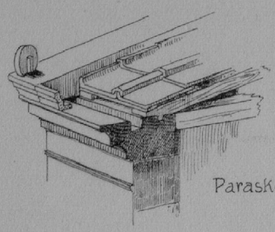
Erhaltener Zustand



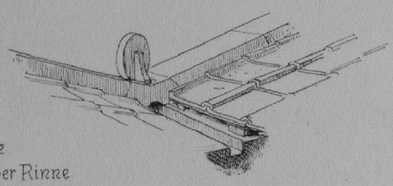
H. Wirsing 1924

Segesta

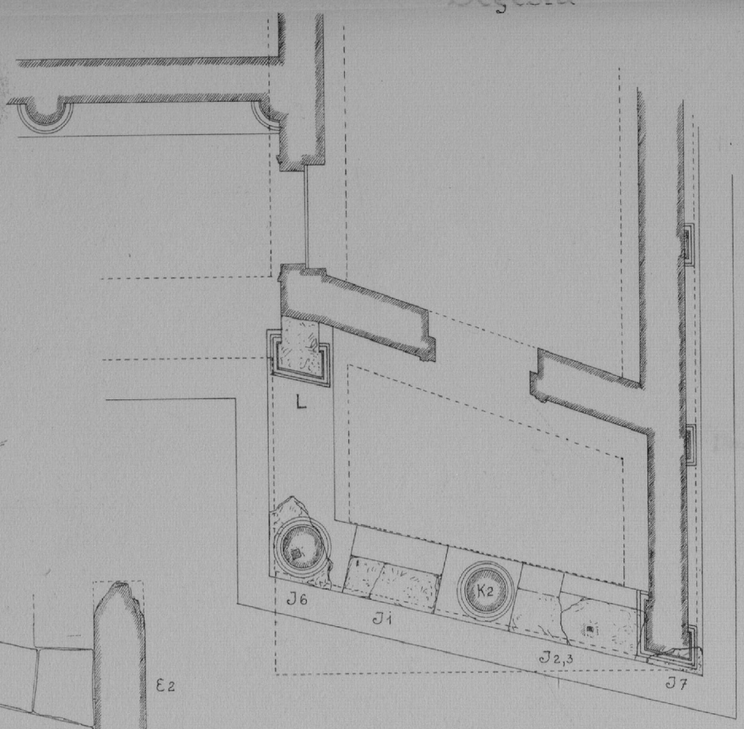
Dachaufsichten
mit Regenrinnen



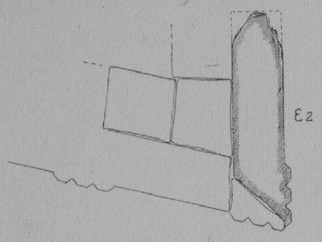
Paraskenienecke



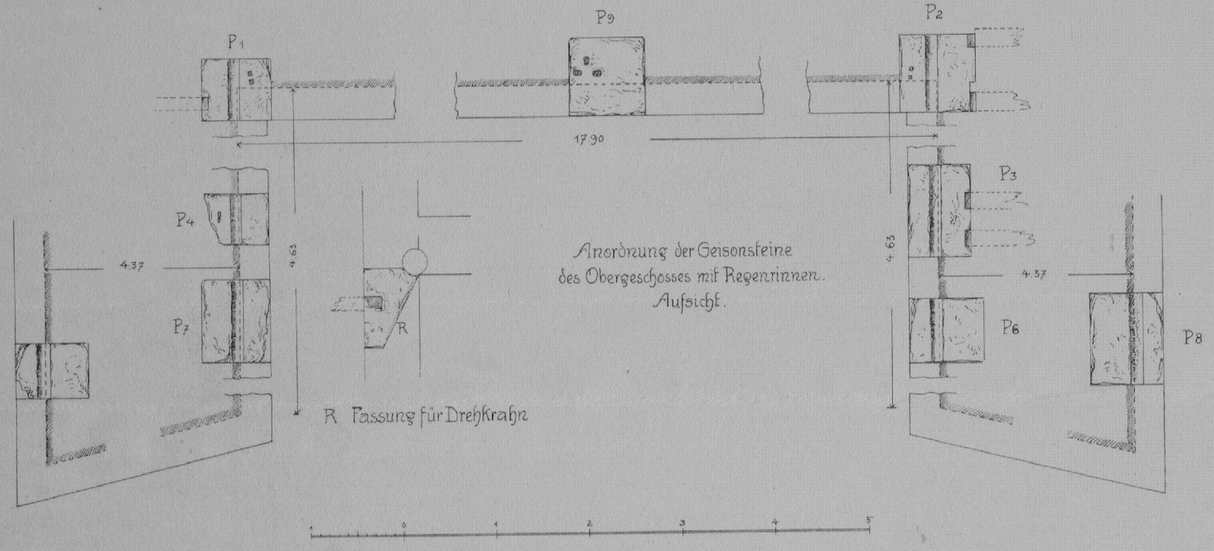
Rückseite
Austritt der Rinne
am Zusammenstoss der Giebel.



Obergeschoss des Ostparaskenions
Hergestellter Grundriss



Ostparaskenion
E2. Ecktriglyph, Oberansicht.

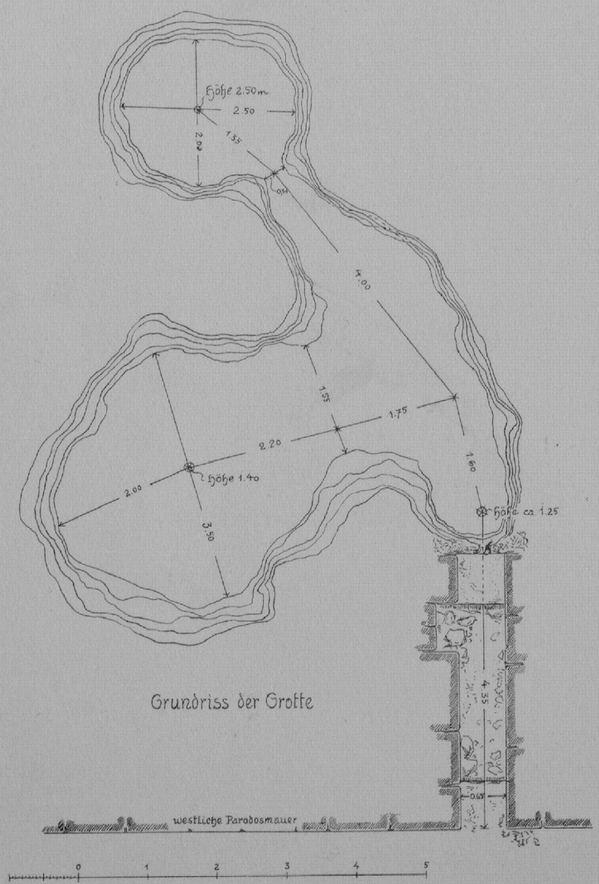


Anordnung der Geisonsteine
des Obergeschosses mit Regenrinnen.
Aufsicht.

R Fassung für Drehkrahn

Segesta. Grotte in der westl. Parodosmauer.

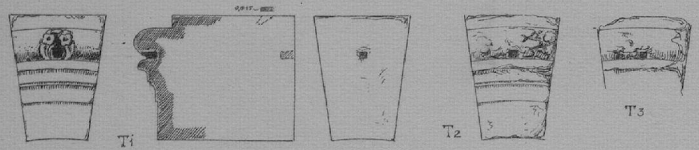




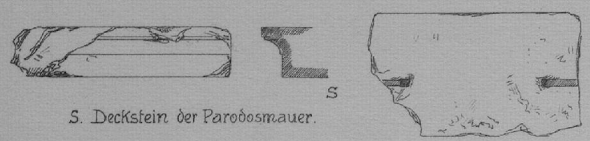
Grundriss der Grotte

H. Wirsing 1925

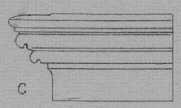
Segesta. Erhaltene Architekturglieder



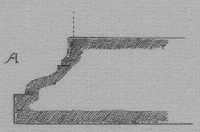
T1-3. Keilsteine von den Bogeneingängen des Koilon. Bogenradius 1,05 m.



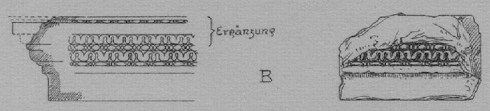
S. Deckstein der Parodosmauer.



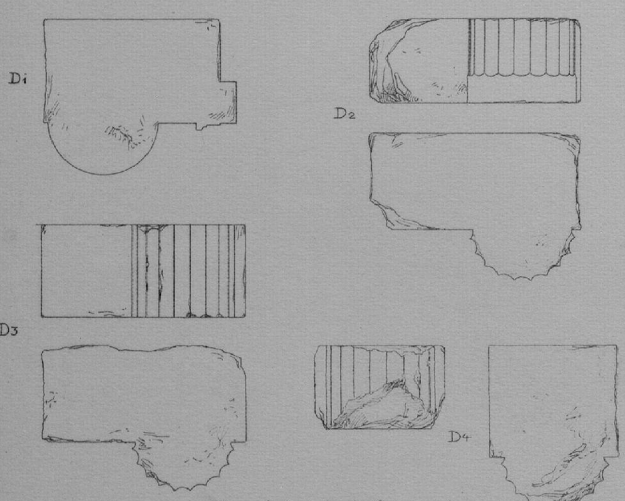
C. Oberprofil des Sockelgeschosses, aussen.



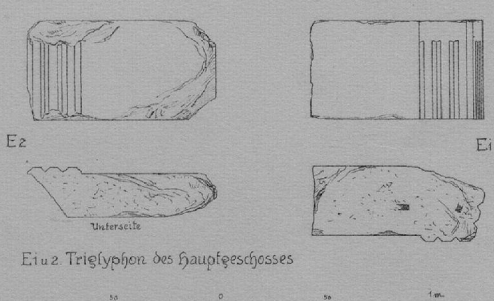
A. Unterprofil des Sockelgeschosses.



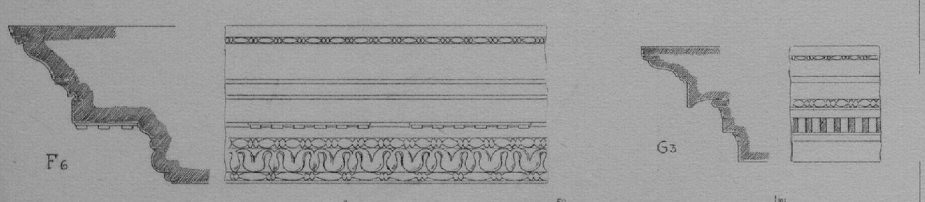
B. Oberprofil des Sockelgeschosses. Paraskenienfront.



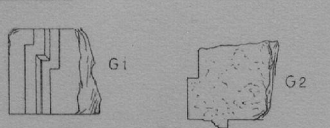
D1-4. Halbsäulen des Hauptgeschosses



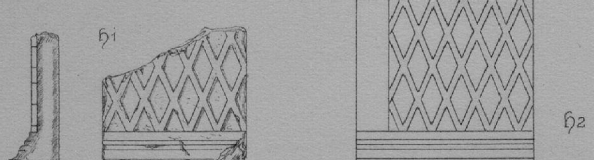
E1u2. Triglyphon des Hauptgeschosses



Gesims des Hauptgeschosses



G1u2. Türleibungen des Hauptgeschosses

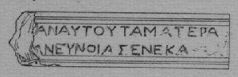


H1u2. Steinbrüstung an den Paraskenien

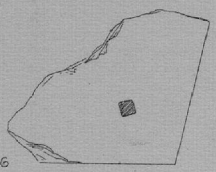
nach Serradifalco I. XV, 5

H. Wirsing 1924

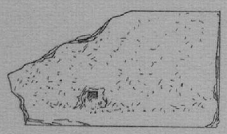
Segesta. Erhaltene Architekturglieder



J3

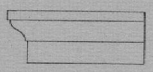


J6

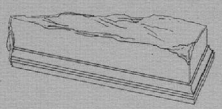


J Basisstufe des Obergeschosses

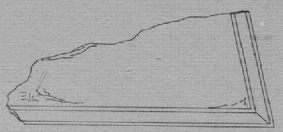


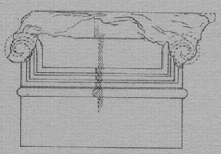


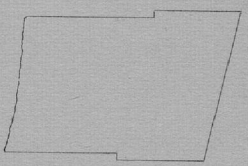
N. Gurtgesims des Hauptgeschosses, aussen

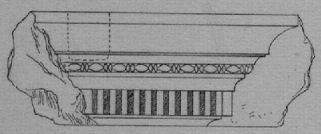


J7

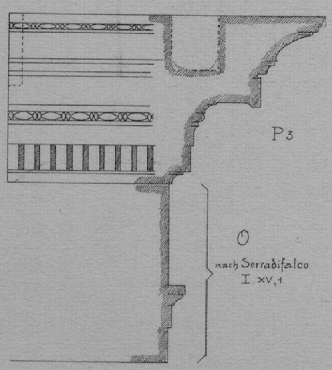


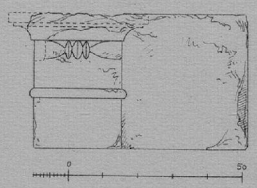




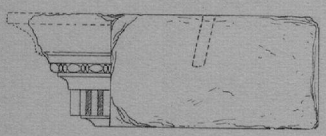


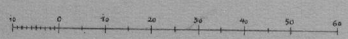
M. Pfeilerkapitell der Aussenseite



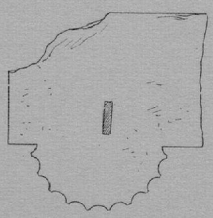


L. Kapitell der Innenante des Ostparaskenions. Obergeschoss



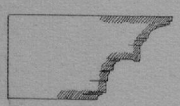


O. P3. Fries u. Geison d. Obergeschosses

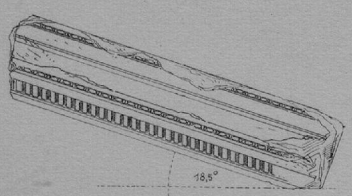


Ki

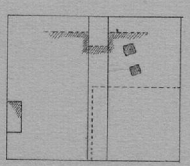
Ki. Halbsäule des Obergeschosses



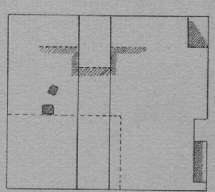
Q1



Q1. Schräggeison des Hauptgiebels d. Rückseite



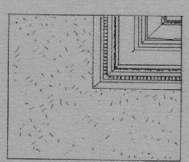
P1

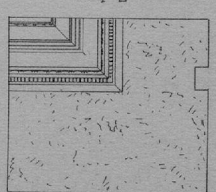


P2



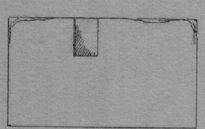
Q3. Paraskeniongiebel

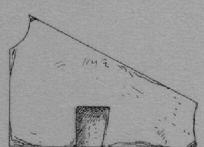




P1 u. 2. Geison des Obergeschosses. Innere Ecksteine. Ober- u. Unteransicht

R



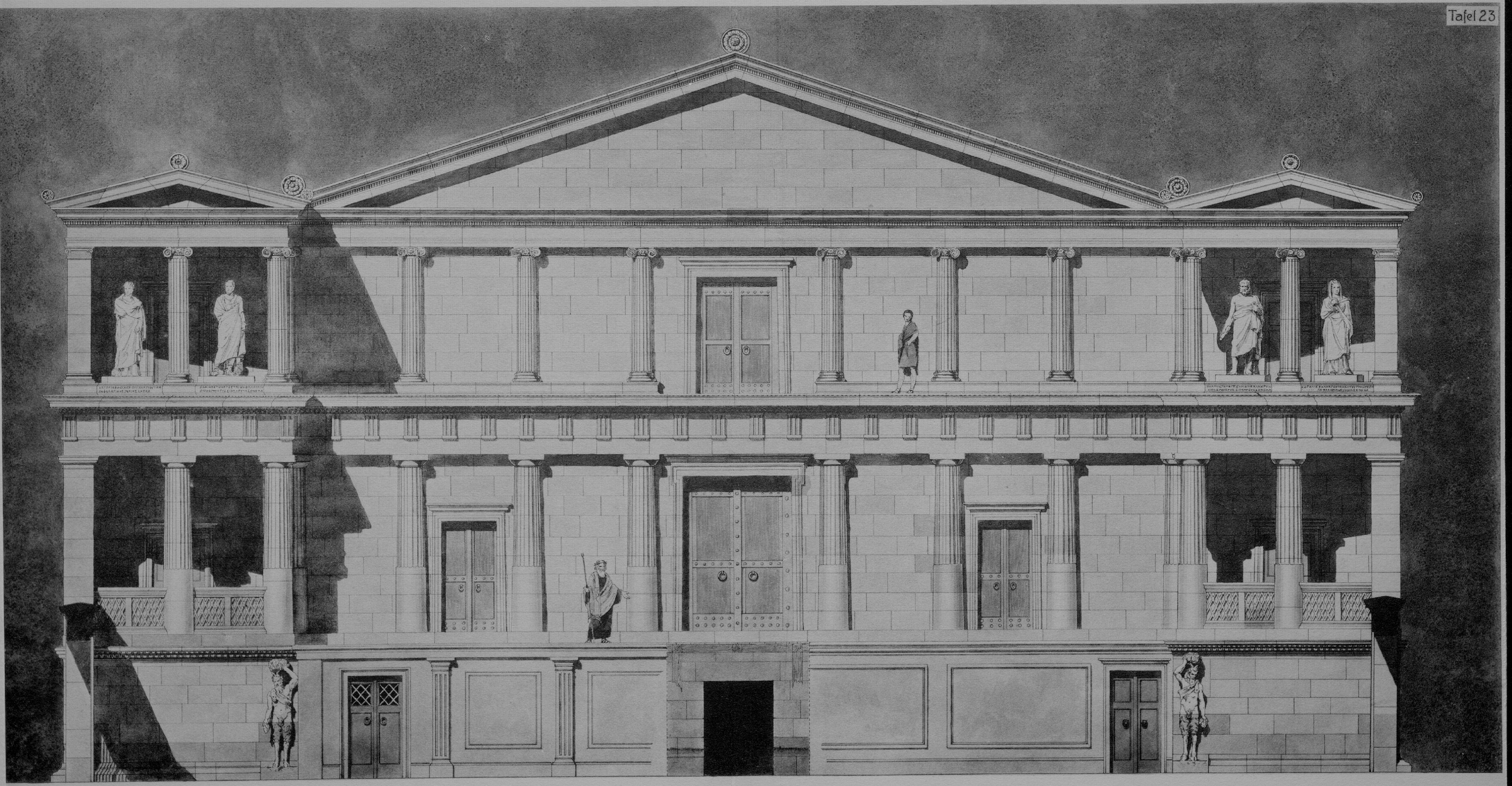


R. Fassung für Drehkrahn



Solunt. Dachgeison mit Regenrinne

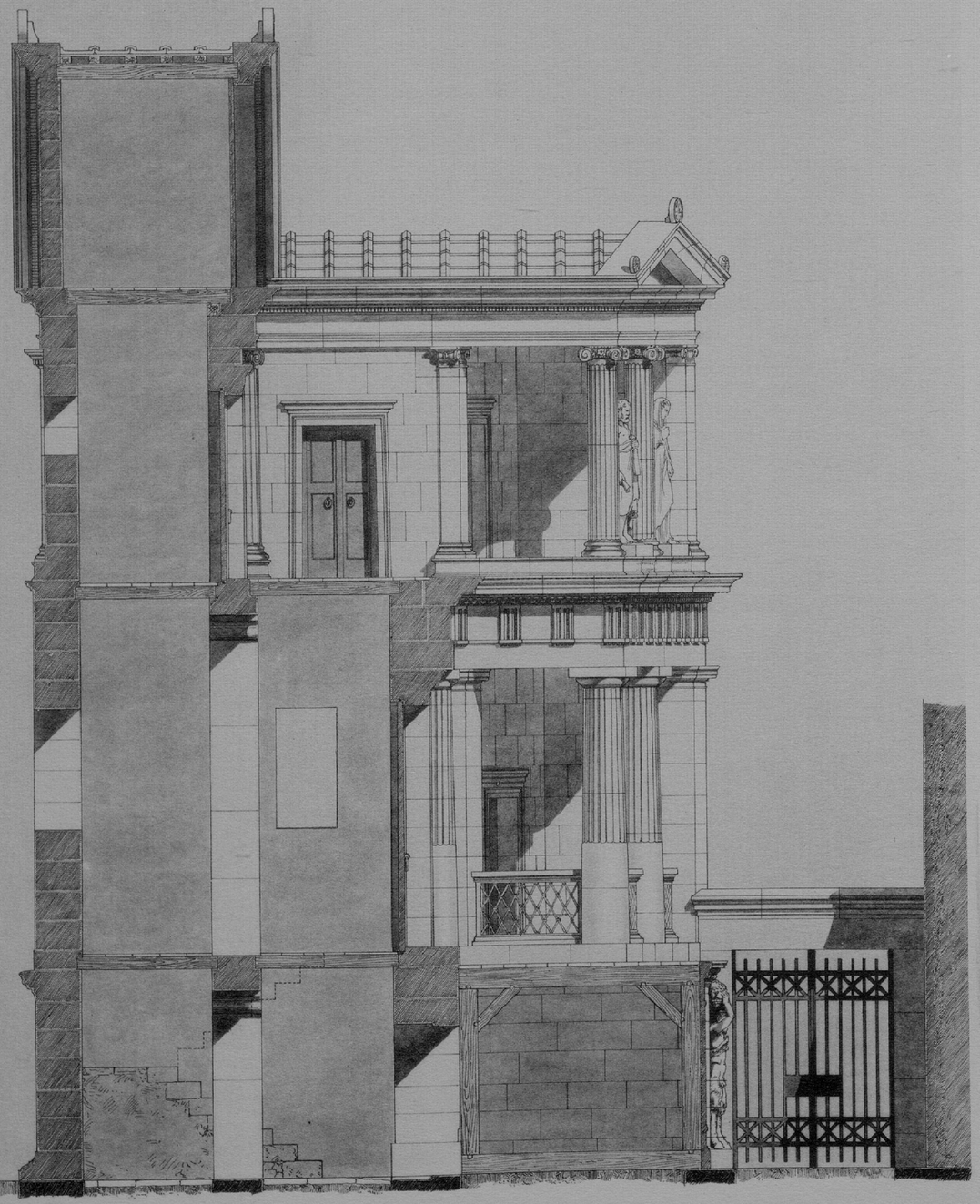
H. Wirsing. 1924



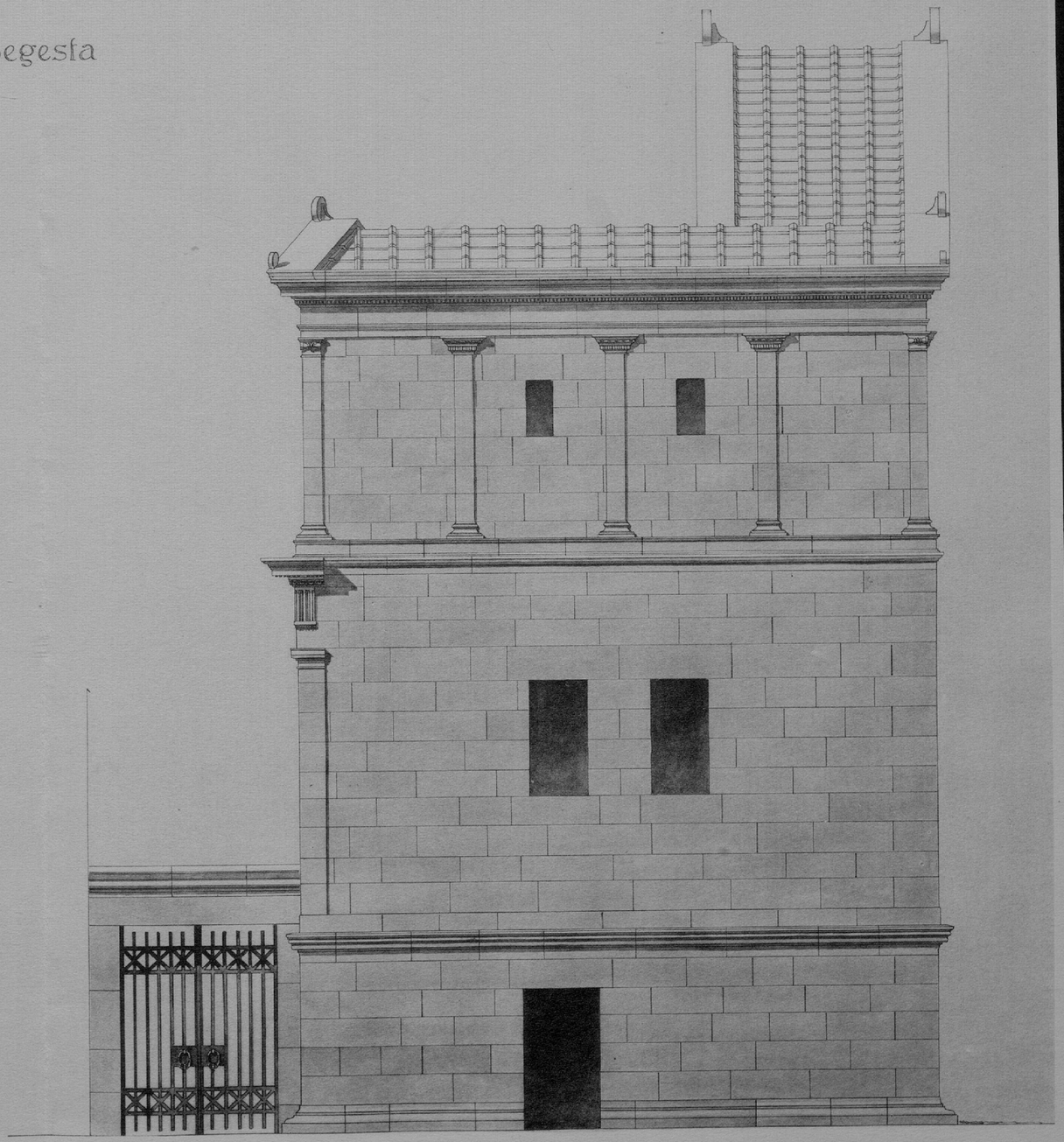
Bühnengebäude von Segesta. — Wiederherstellung.

H. Wirsing 1924

Segesta



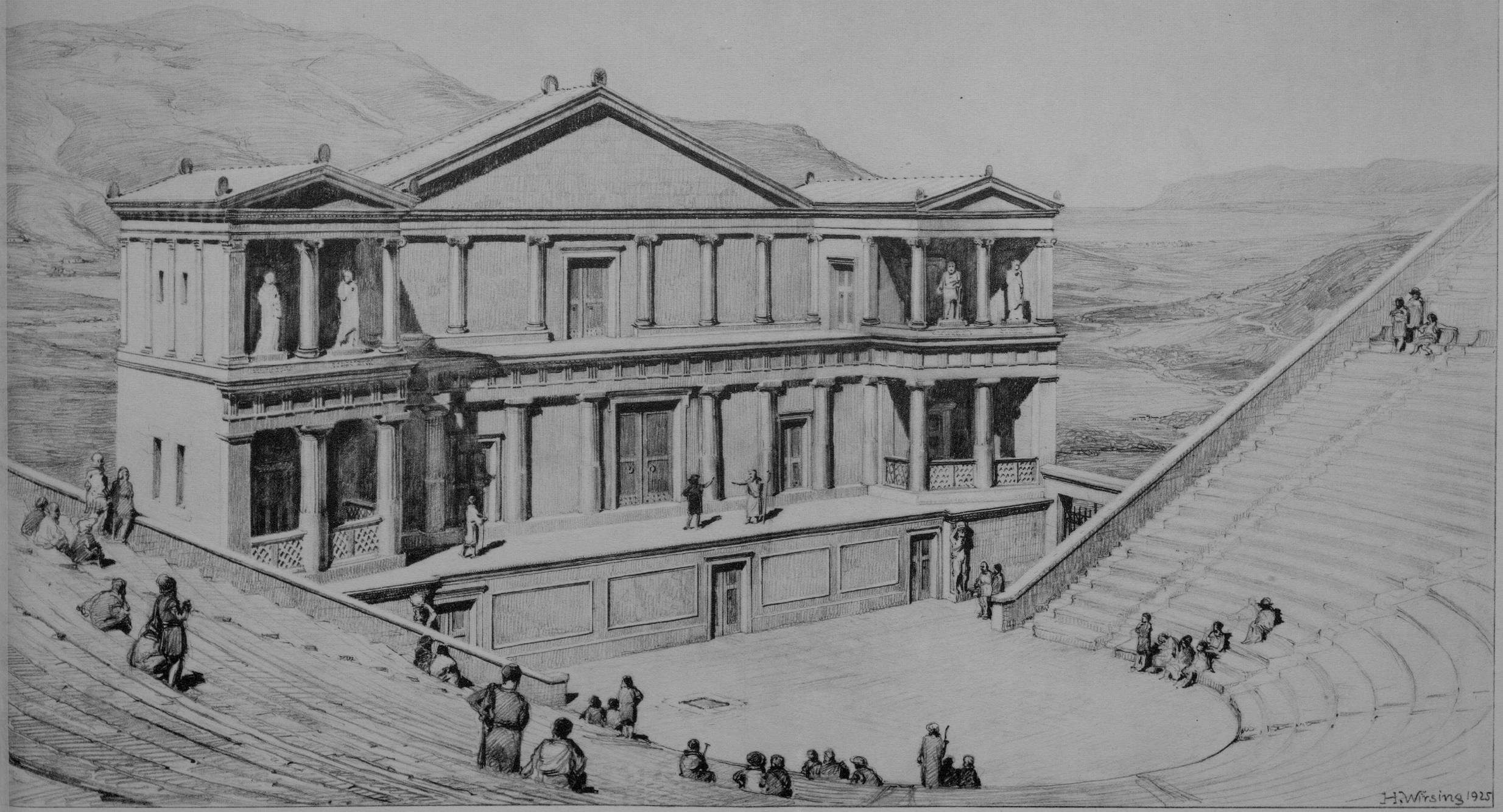
Schnitt durch das Skenengebäude, mit östl. Paraskenion.



östliche Seitenansicht des Skenengebäudes

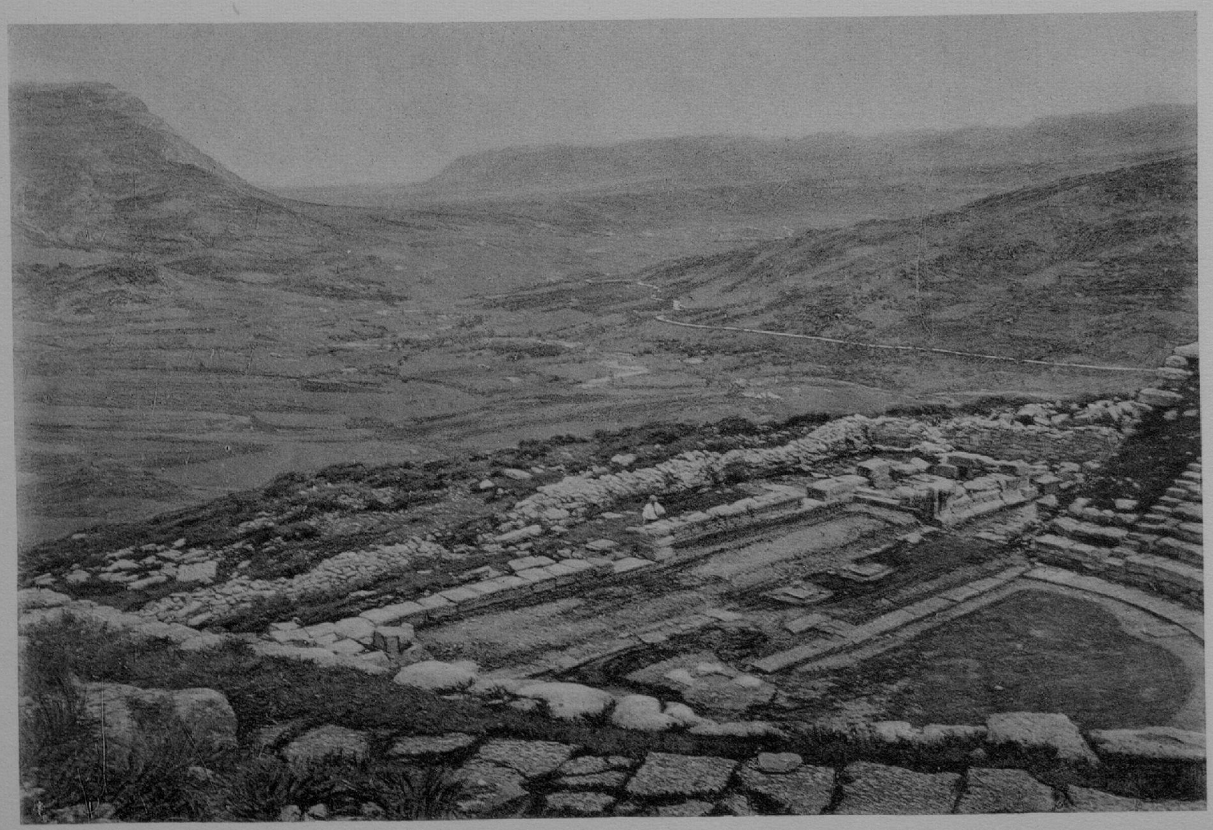
H. Wirsing 1924.

Segesta





a) SEGESTA. Blick nach Westen.



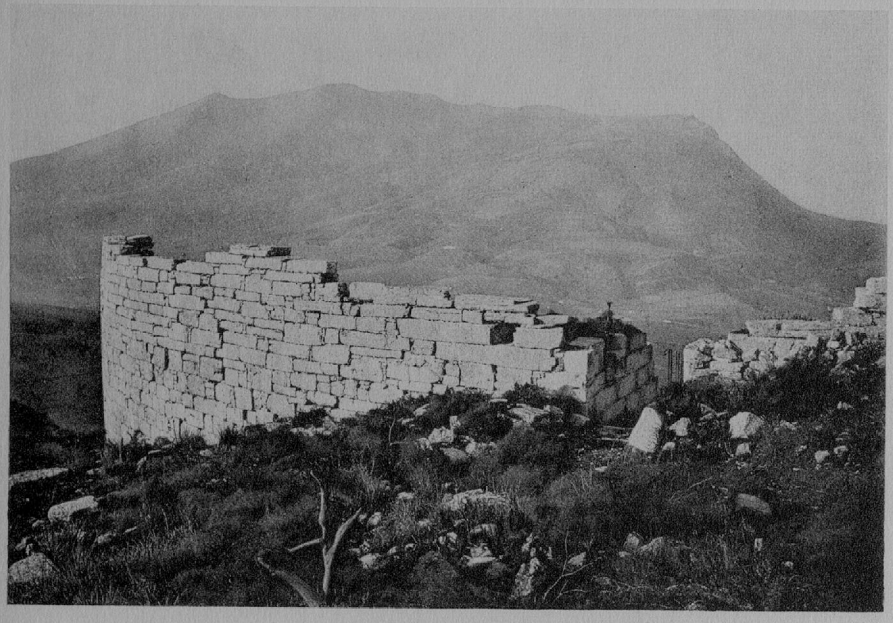
b) SEGESTA. Blick nach Nord-Osten.



a) SEGESTA. Oststirnwand des Koilon.



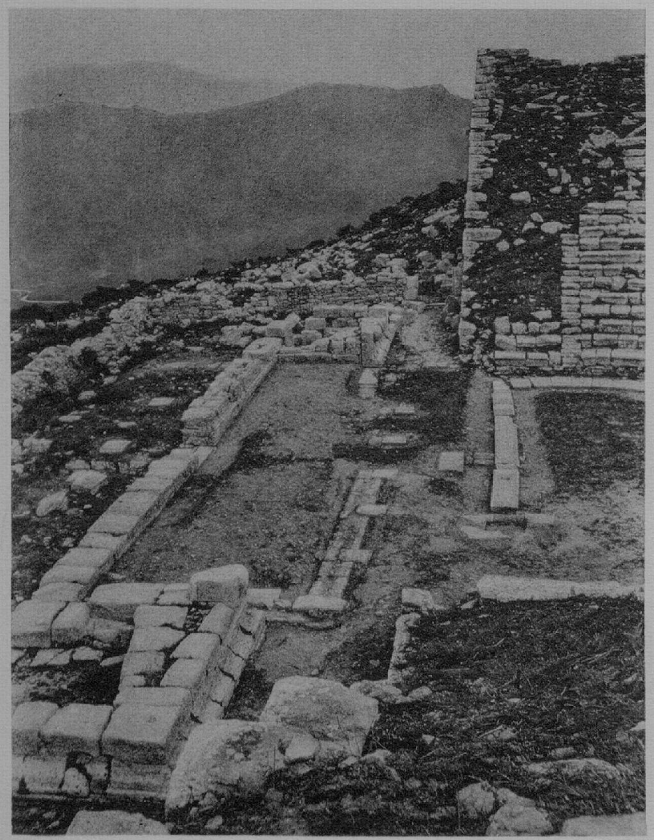
b) Weststirnwand des Koilon.



c) Außenmauer mit Südwesteingang.



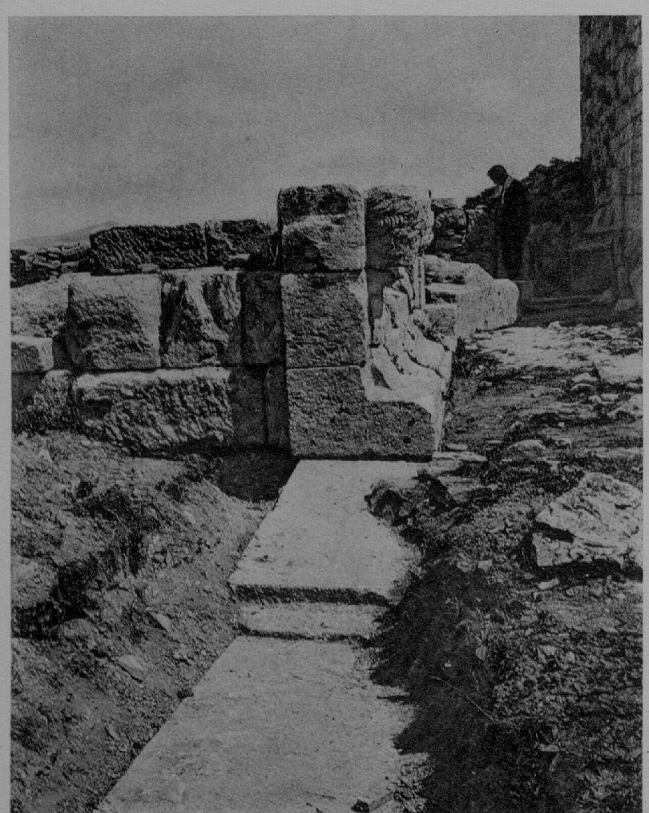
d) Außenmauer, Westseite.



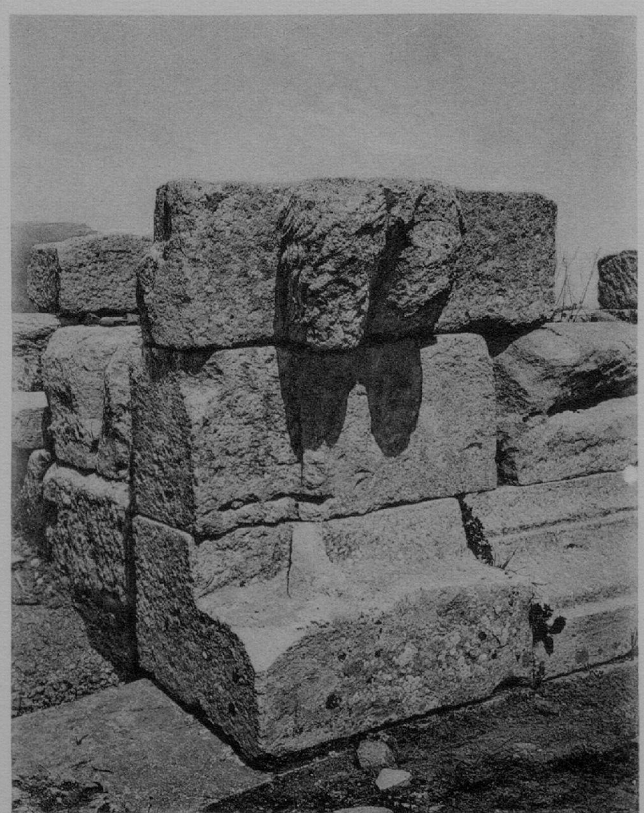
a) SEGESTA. Skenengebäude von Westen.



b) Jüngere Bühnenvorderwand, Westhälfte.



c) Ostparaskenion, altere Bühnenvorderwand.



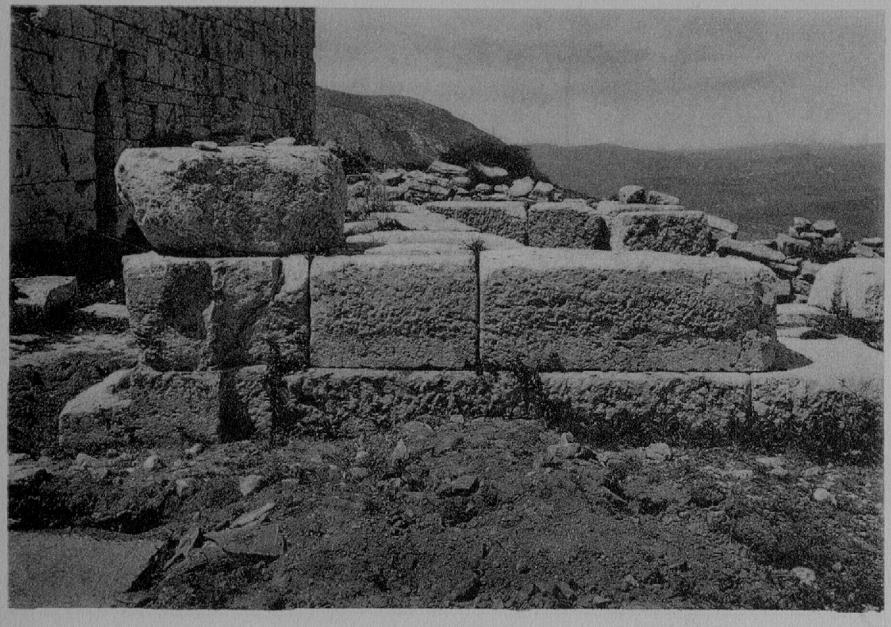
d) Ostparaskenion, Westecke mit Pan.



a) SEGESTA. Westparodos, von Innen gesehen.



b) Westparaskenion und Fundamente der Hyposkenionfronten.



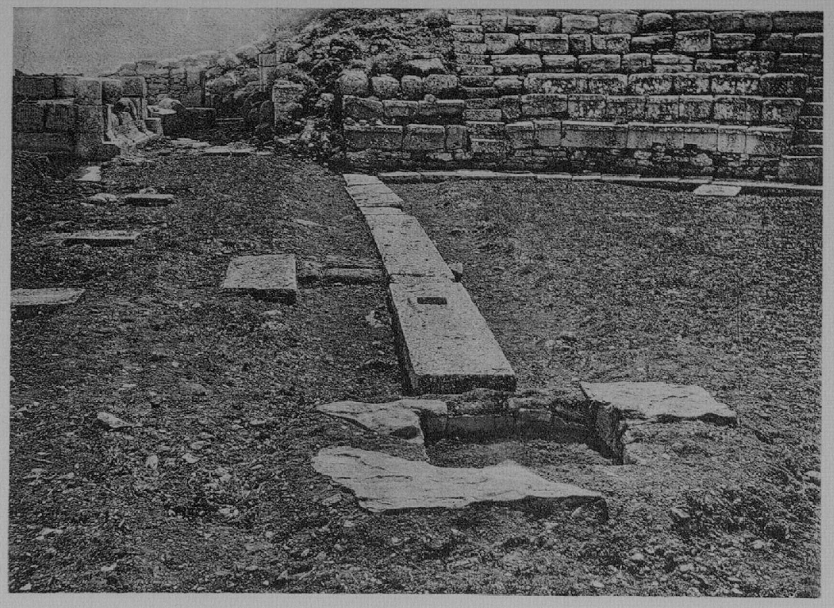
c) Westparaskenion. Innenflanke mit Anschlußspuren.



d) Hyposkenionrückwand, Westteil (Anschlußspuren).



a) SEGESTA. Kanalgang unter der Hyposkenionschwelle.



b) Kanalausstieg.



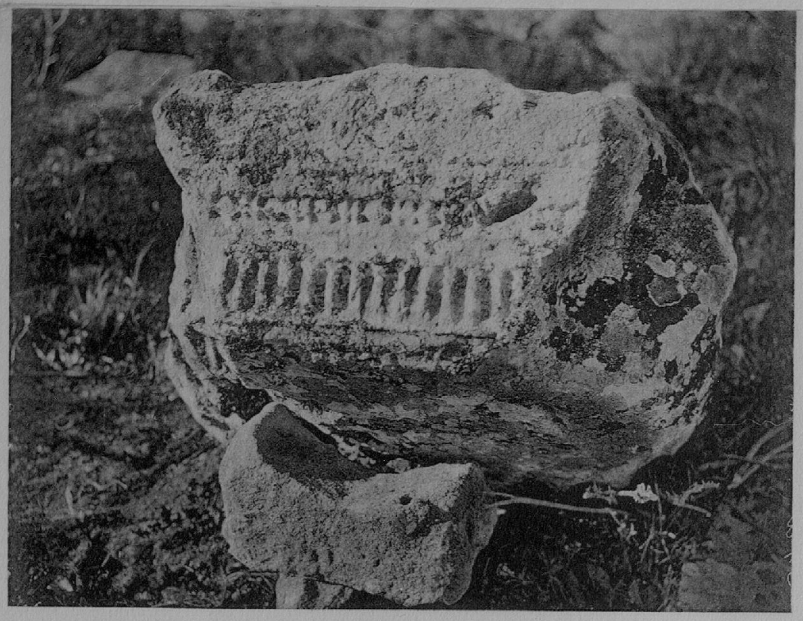
c) Säule und Türgewänd im Kanal.



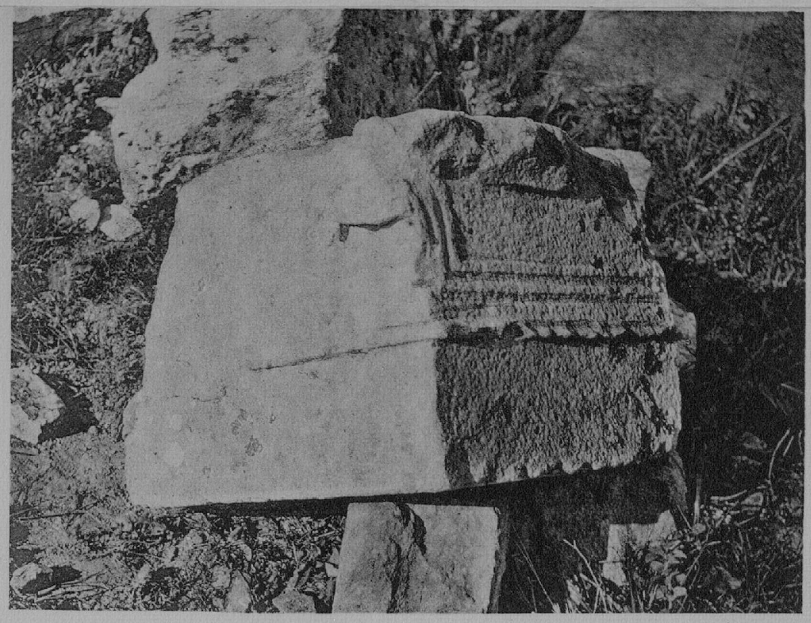
d) Orchestra mit Personen.



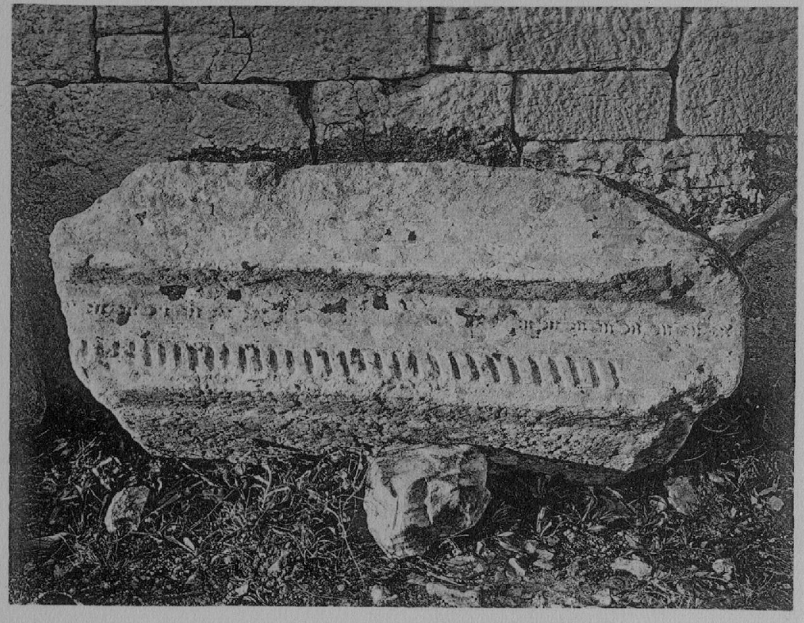
e) Treppe und Tür im Ostparaskenion.



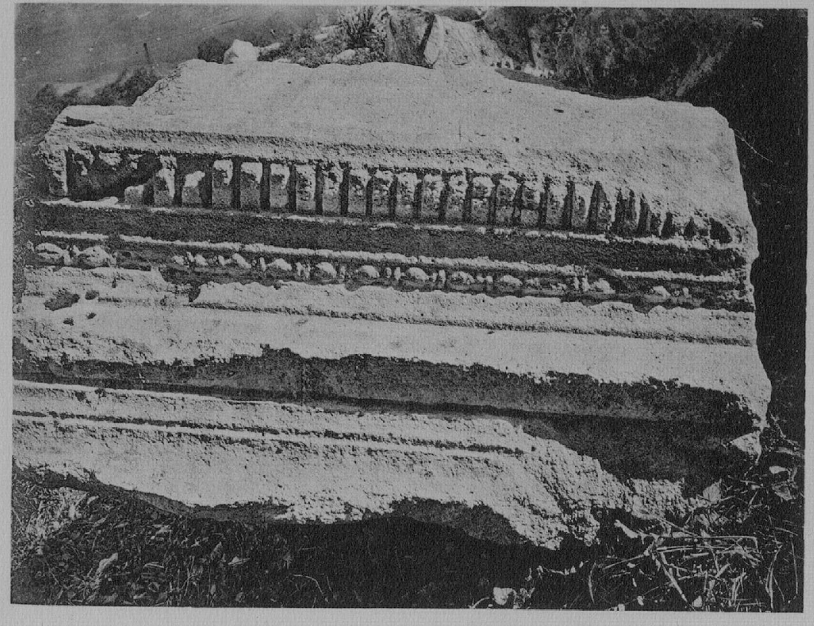
a) SEGESTA. Wandpfeiler an der Außenseite des Obergeschoßes (M).



b) Schräge Ante im Obergeschoß des Ostparaskenions (L).



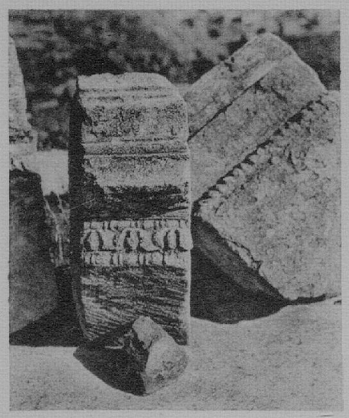
c) Schräges Geison des Mittelgiebels der Rückseite (Q^1).



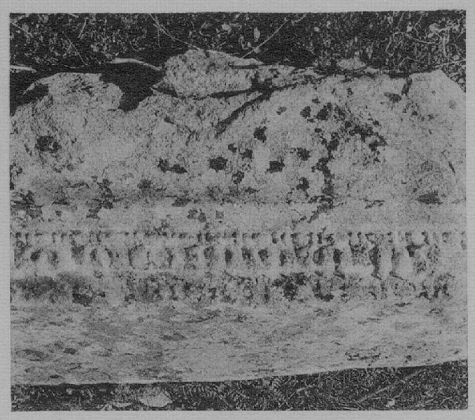
d) Kranzgesims des Obergeschoßes (P^3).



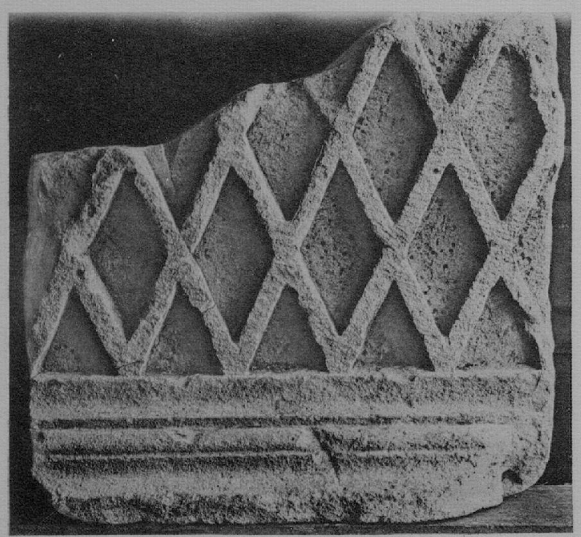
a) SOLUNT. Gymnasion.



b) SOLUNT. Gymnasion.



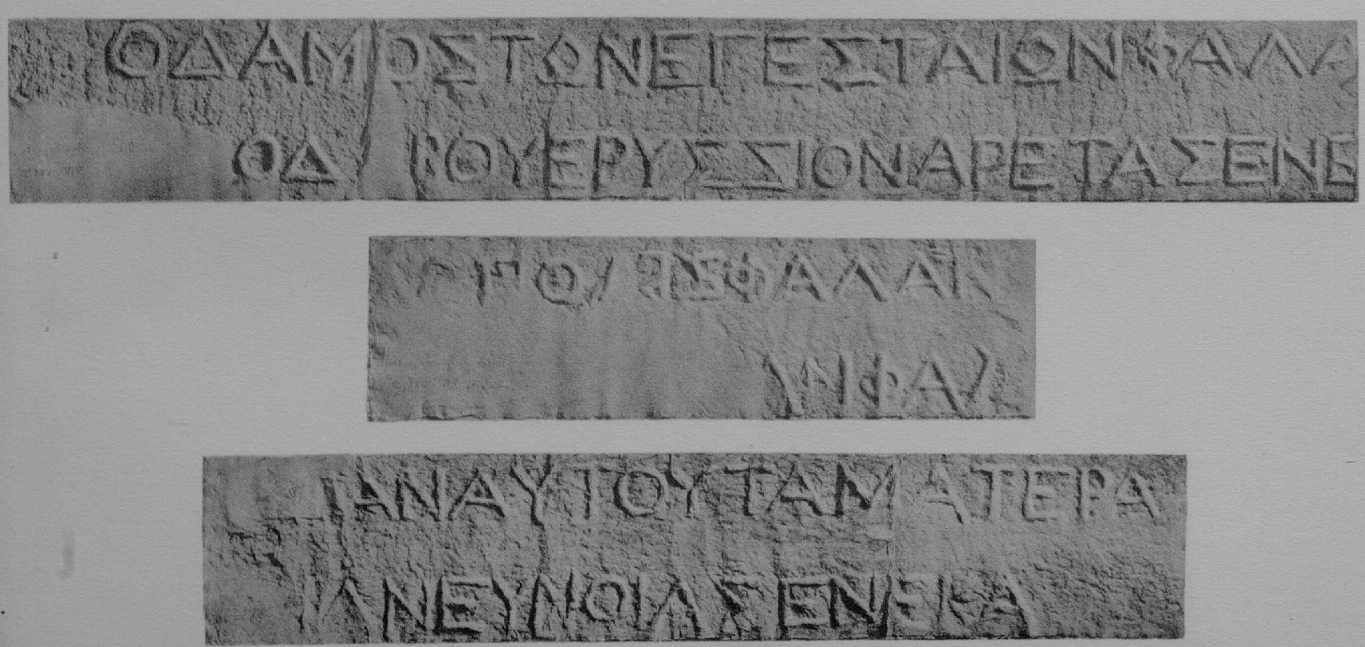
c) SEGESTA. Geison F (Hauptgeschoß).



d) SEGESTA. Schranke am Paraskenion.

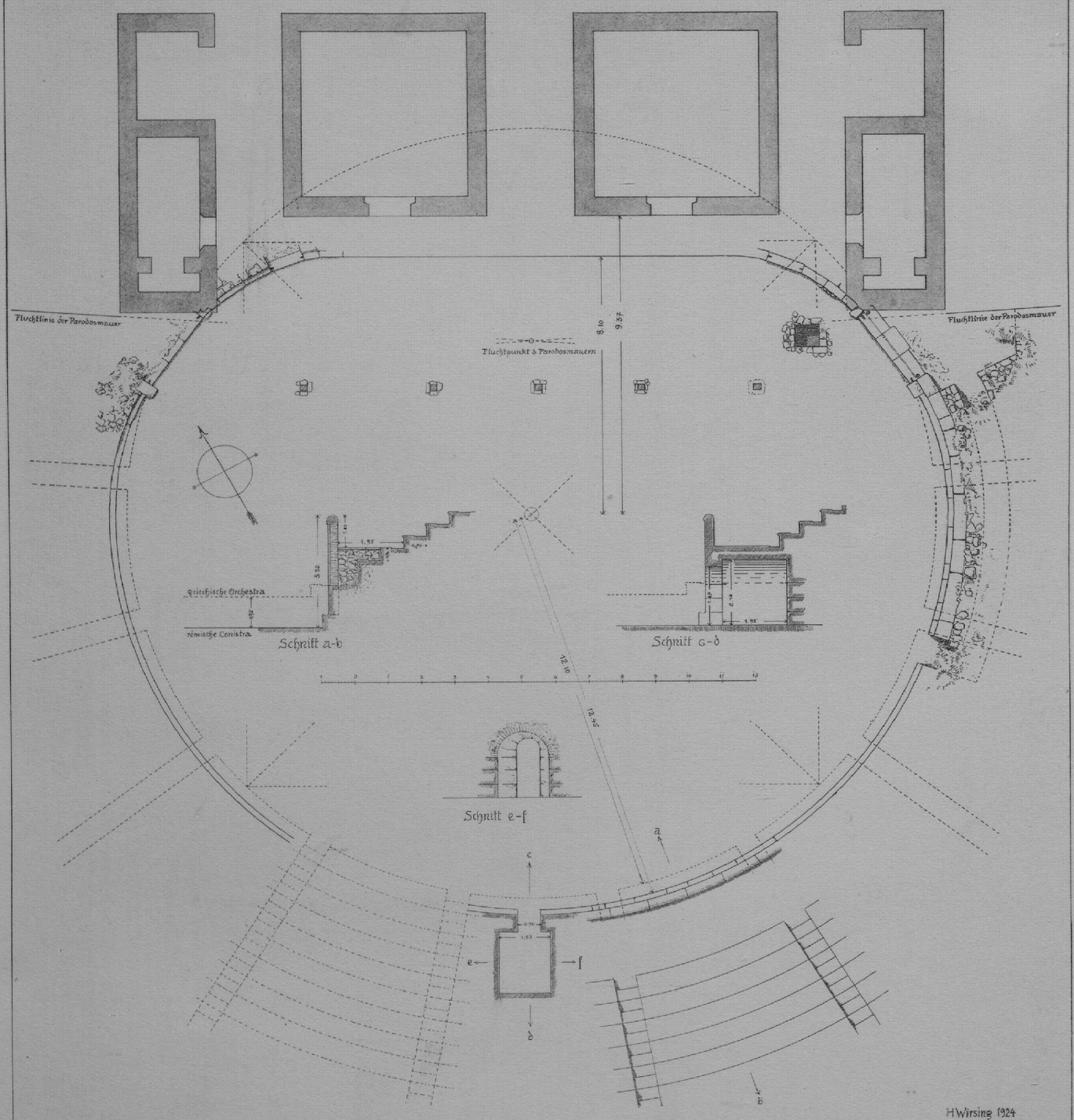


e) SEGESTA. Von einer Panstatuette.



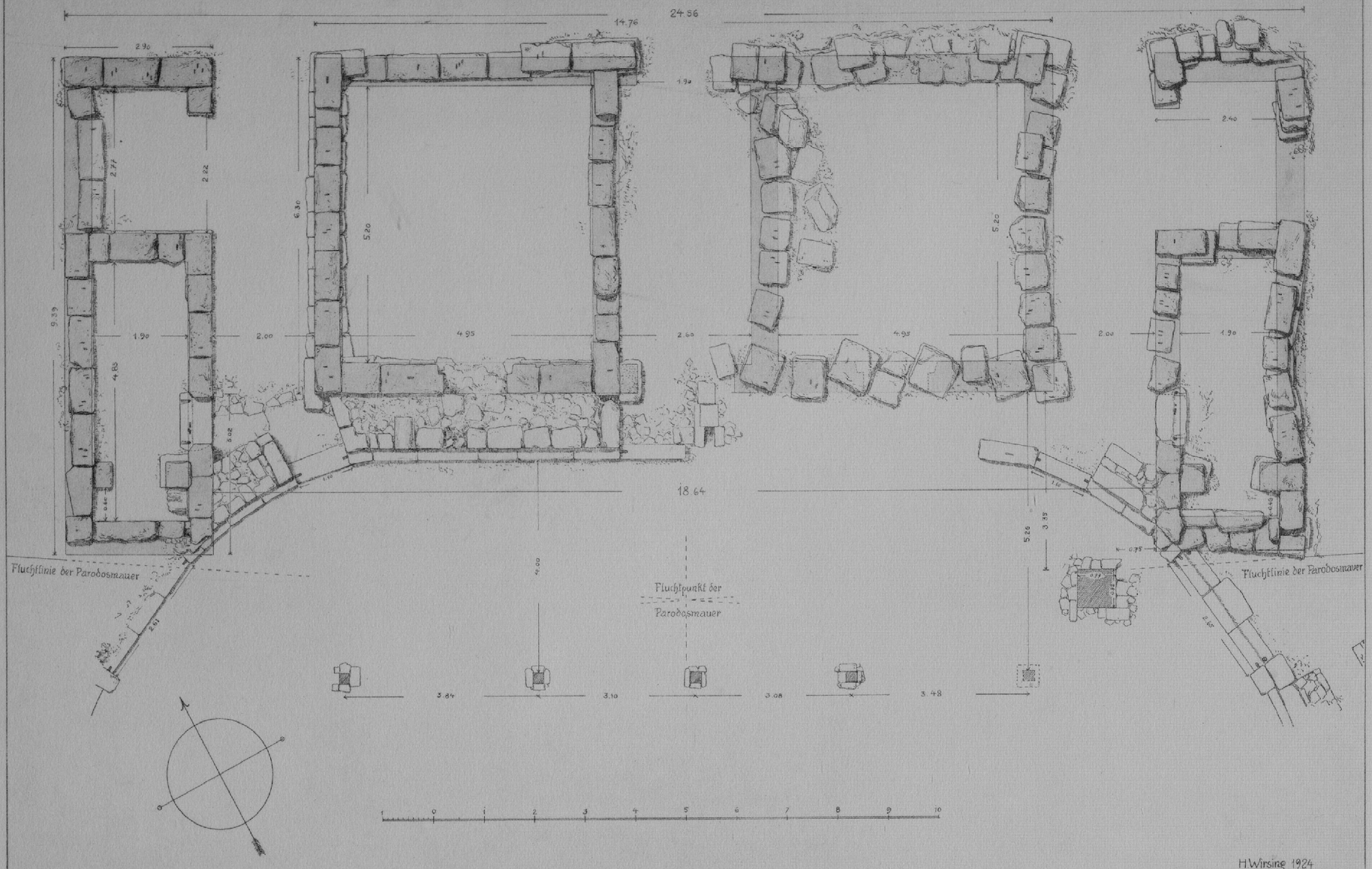
f) SEGESTA. Inschriften vom Ostparaskenion (nach Abklatsch).

Tyndaris. Grundriss der Orchestra

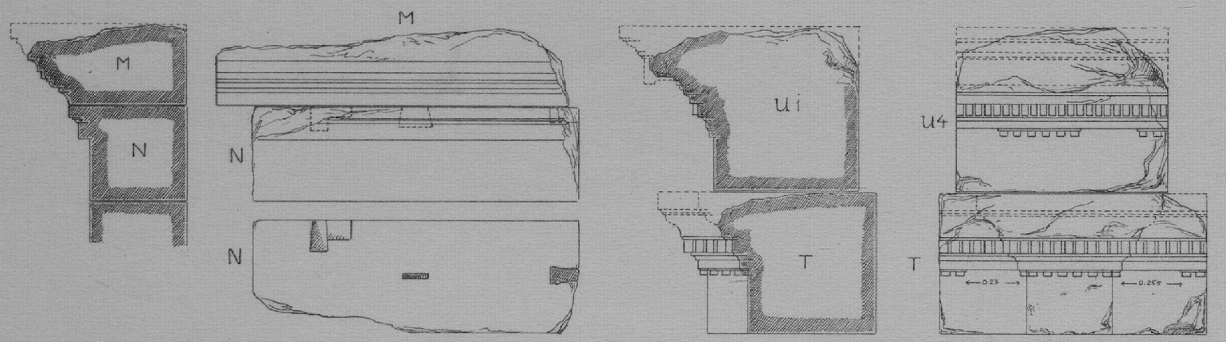


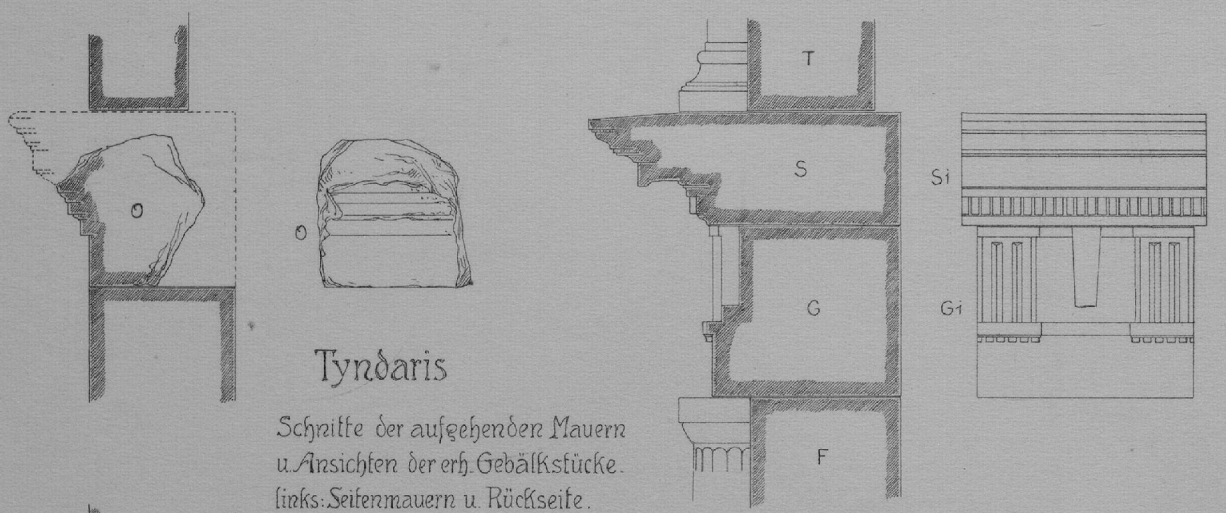
Tafel 34

Tyndaris. Grundriss des Bühnengebäudes. Erhaltener Zustand.



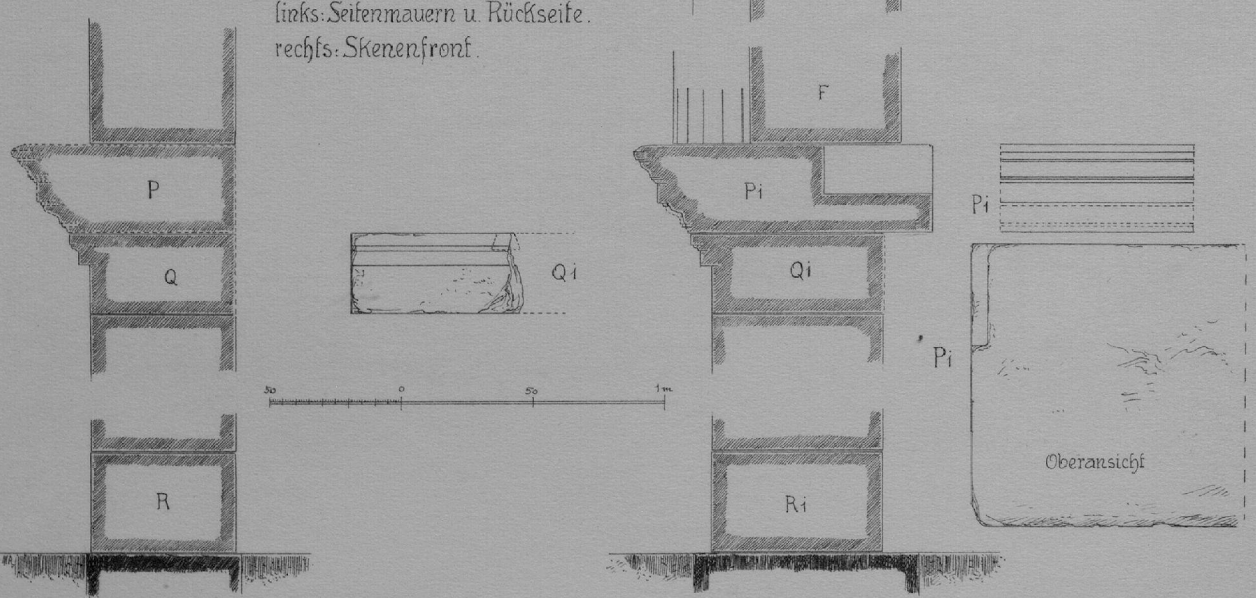
H. Wirsing 1924





Tyndaris

Schnitte der aufgehenden Mauern u. Ansichten der erh. Gebälkstücke.
links: Seitenmauern u. Rückseite.
rechts: Skenenfront.

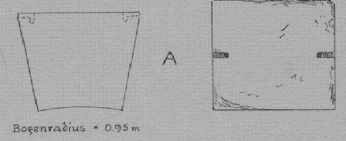


Seitenmauern u. Rückseite

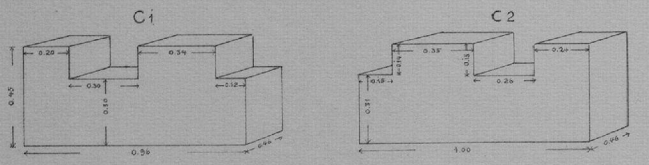
Skenenfront

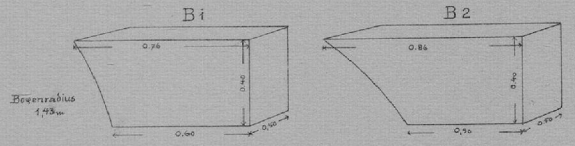
H. Wirsing 1924

Tyndaris. Erhaltene Bauglieder

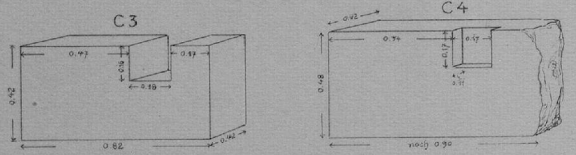


Keilbogenstein

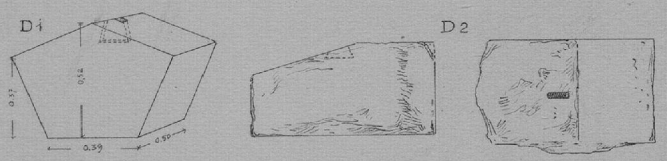




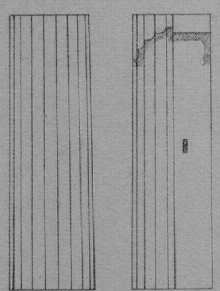
Wandquader mit Bogenanschluss



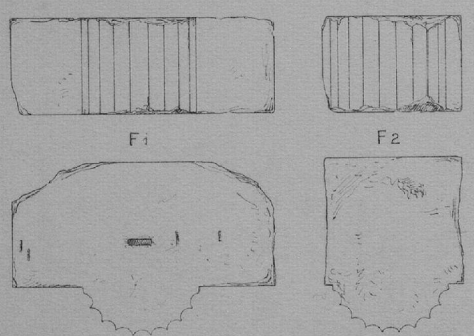
Deckenbalkenträger



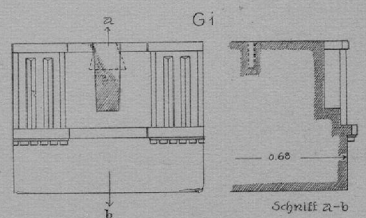
Giebelsteine

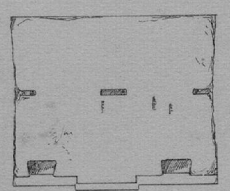


Proskenionsäule

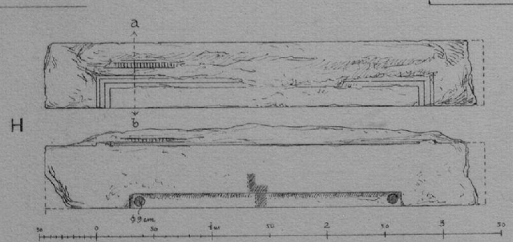


Halbsäulen. Hauptgeschoss

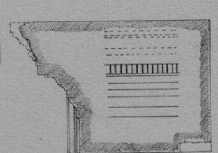




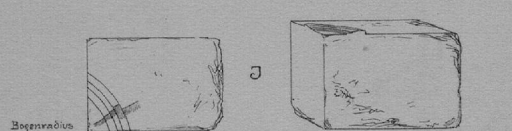
Triglyphon des Hauptgeschosses.

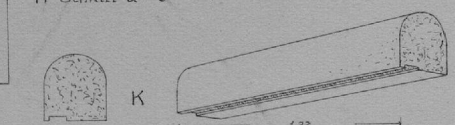


Türsturz am Hauptgeschoss



H Schnitt a-b



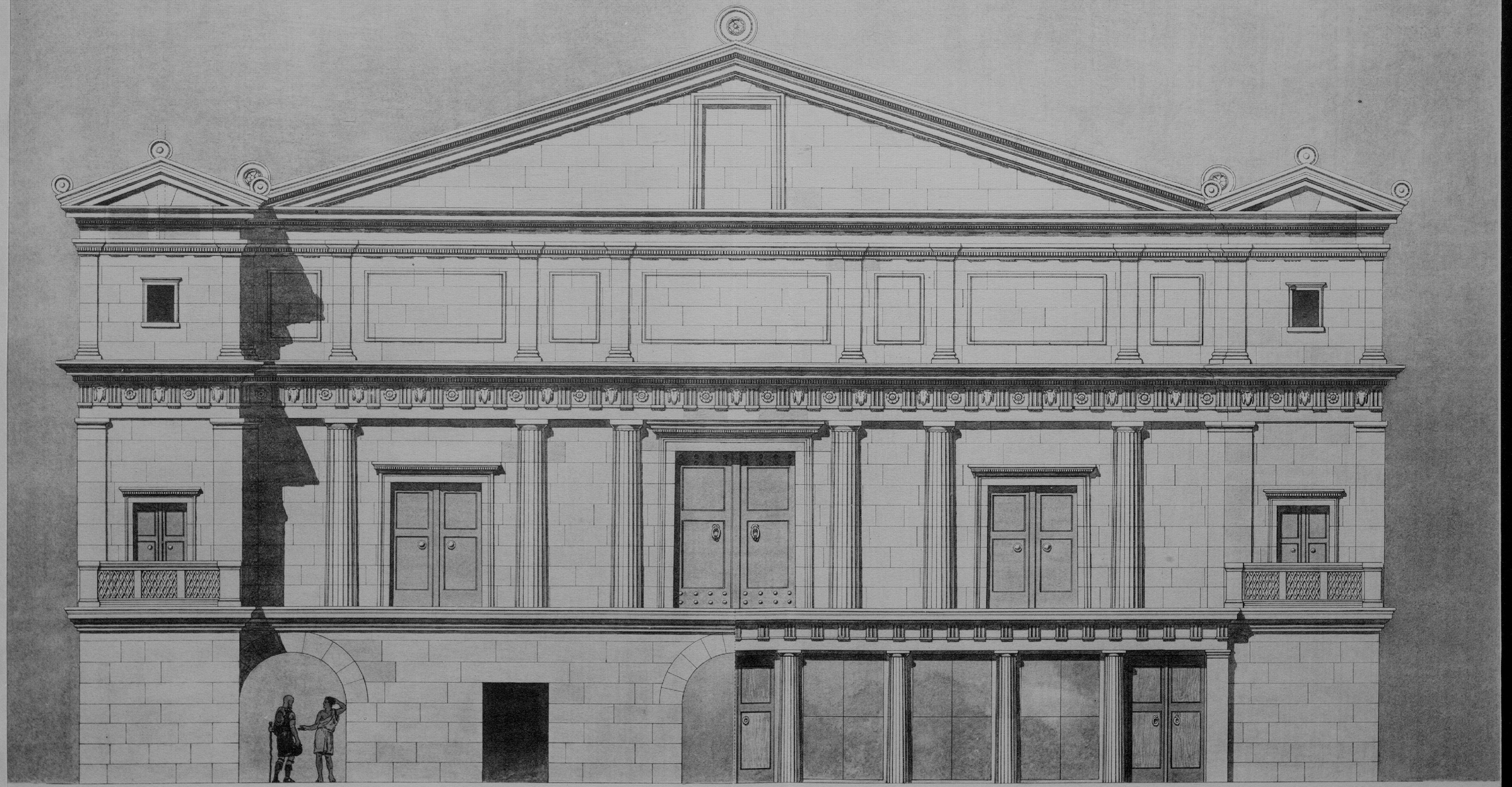


Schrankenbekrönung der Conistra.



Türumrahmung

H. Wirsing 1924



Bühnengebäude von Tyndaris. Wiederherstellung

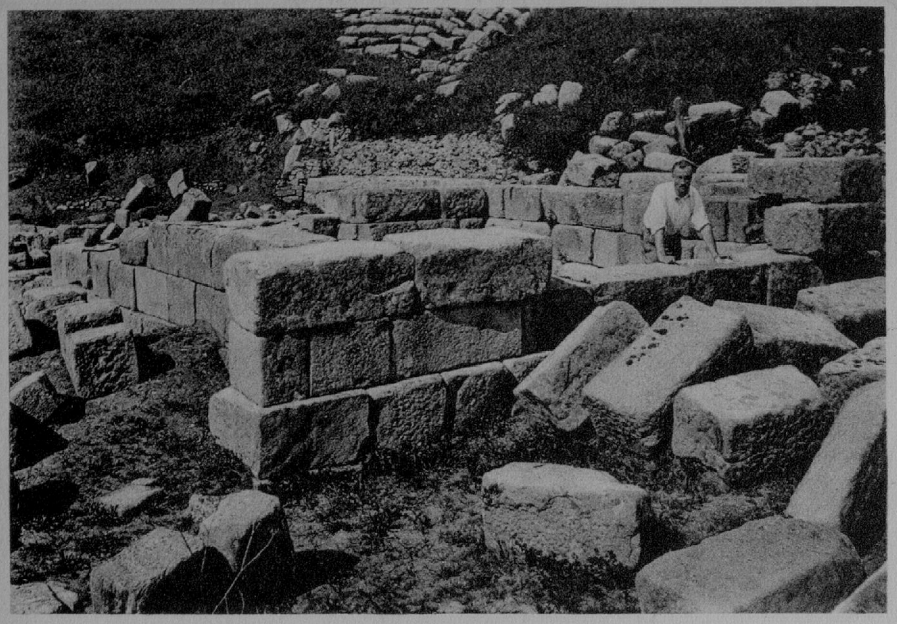
H. Wirsing 1924



a) TYNDARIS, von Westen.



b) TYNDARIS, von Osten.



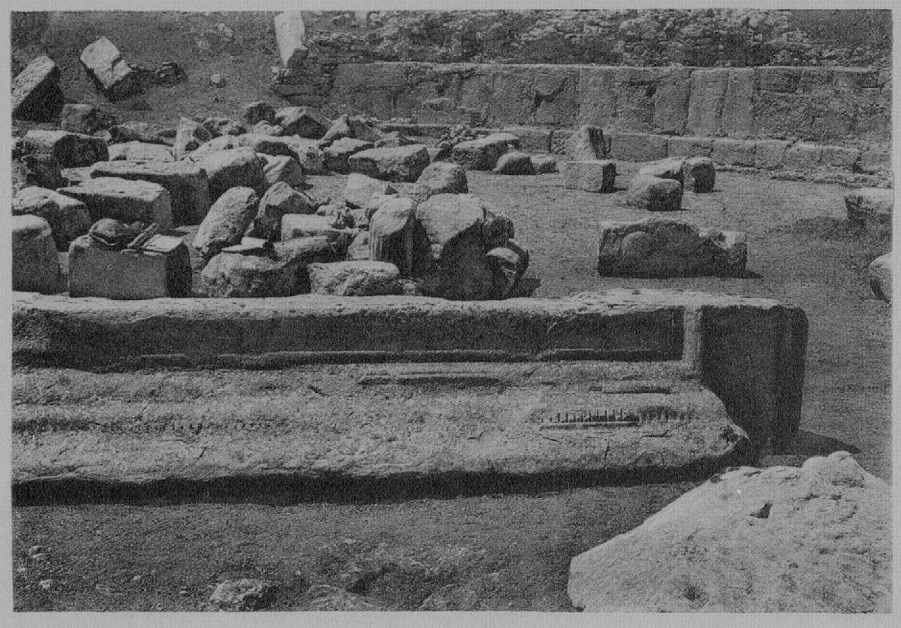
a) TYNDARIS. Skene von rückwärts (Westhälfte). Links der Mitteldurchgang.



b) Sockel der Naumachiewand (West). Inschriftplatten.



c) Naumachiewand. Inschriftplatten.



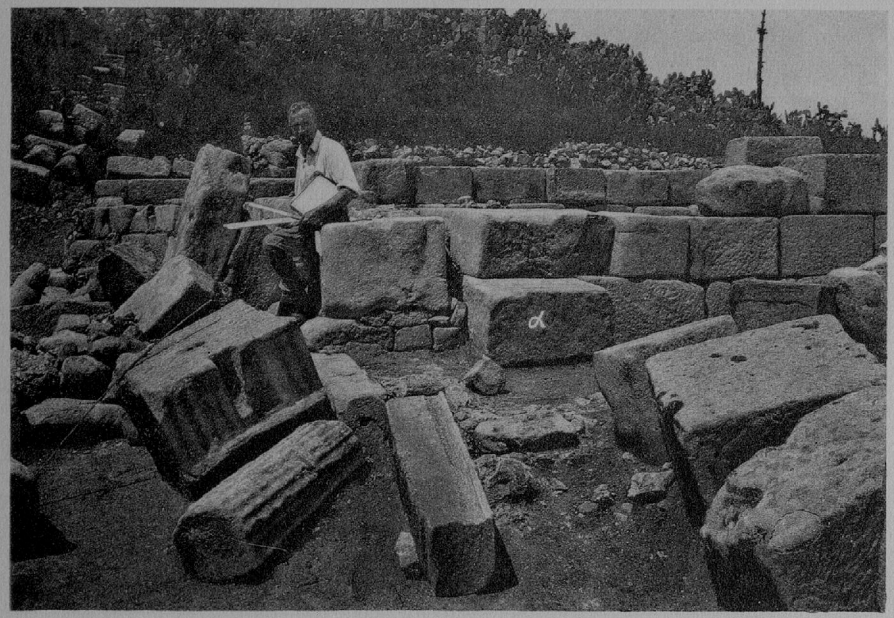
d) Orchestramitte: Türsturz. Hinten Naumachiewand (Inschriften).



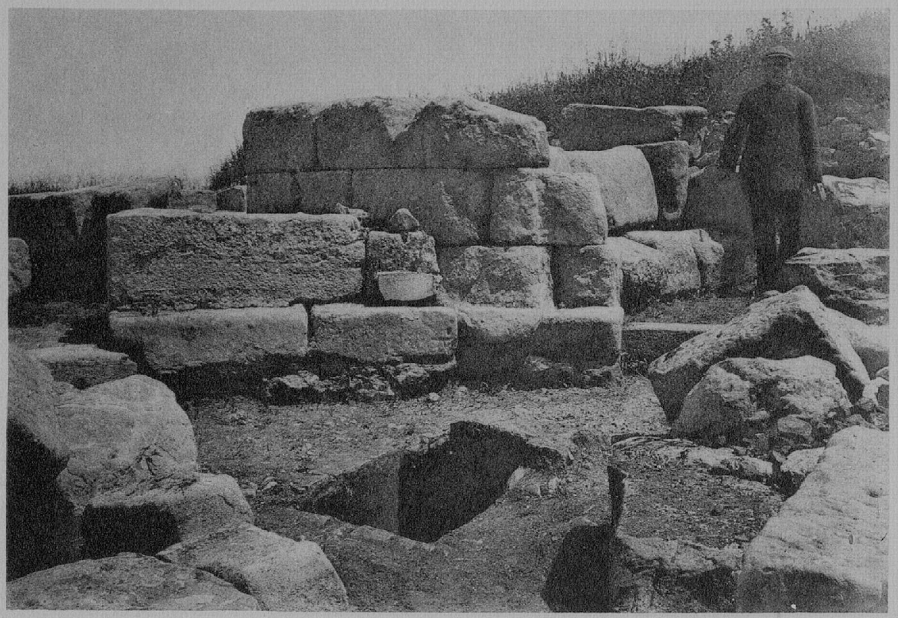
a) TYNDARIS. Westtüren der Naumachie. Dahinter Skene.



b) Westparaskenion mit Durchgang. Westkammer, davor Naumachie.



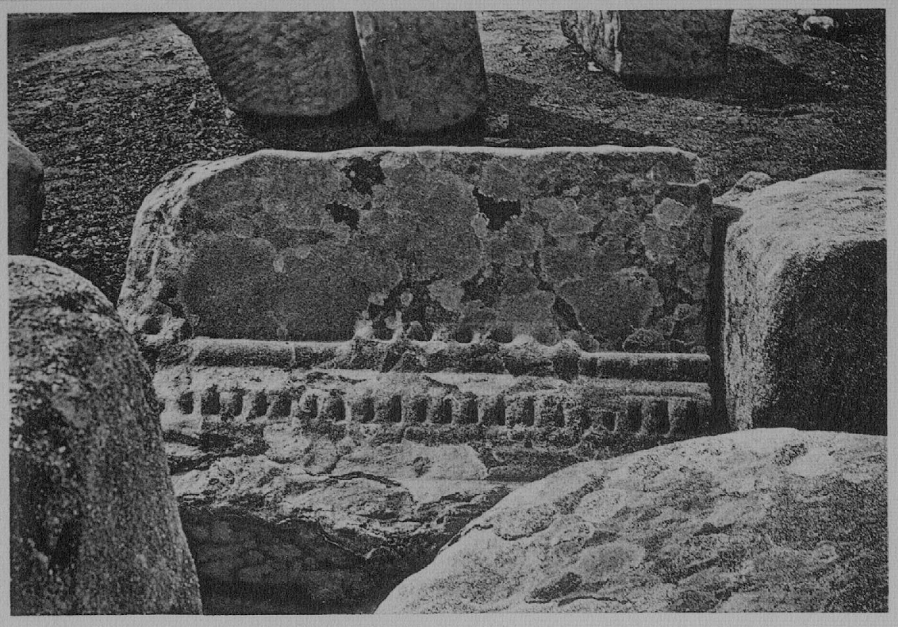
c) Mittelausgang der Skene, von Osten. α Torpfeiler.



d) Osttüren der Naumachie. Ostparaskenion. Wasserbecken.



a) TYNDARIS. Triglyphengebälk des Hauptgeschoßes (G^1).



b) Wandepistyl des Obergeschoßes (U 4).



c) Wandquader mit Halbsäule vom Hauptgeschoß (F^1).



d) Pfeiler und Gesims vom Obergeschoß (T).

Sikyon. Proskenion und Teil der Orchestra

Epidauros. Gurtgesims über dem Sockelgeschoss

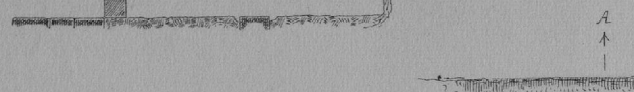
Deckplatte des Tarks

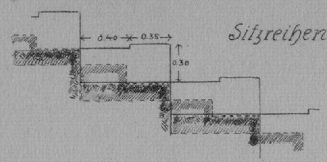
Schnitt durch die Rampen

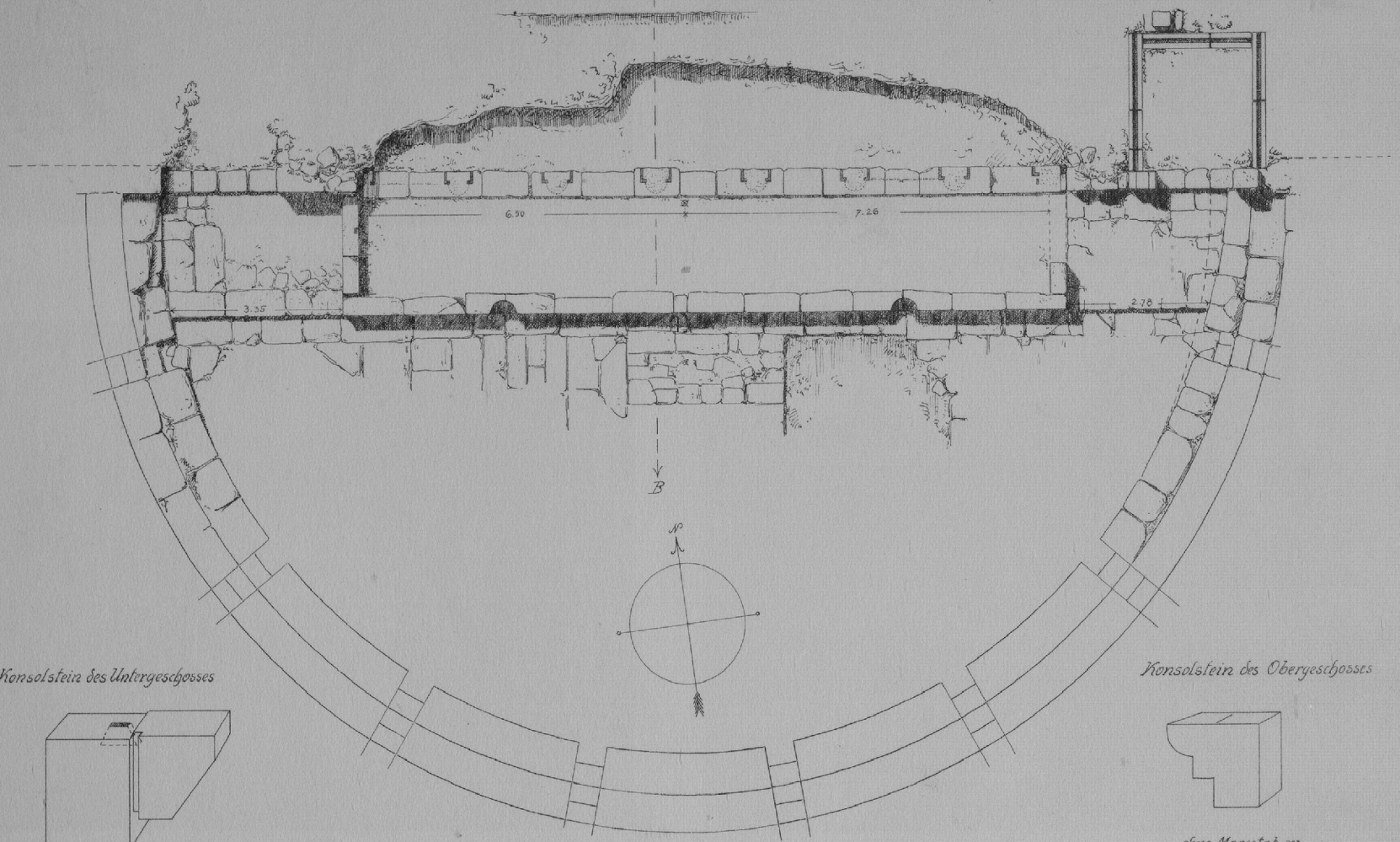
Nordeinstieg in den Hyponomos

H. Wiring 1925

Akrai.







Konsolstein des Untergeschosses

Konsolstein des Obergeschosses

ohne Maasstab gez.



H. Wirsing 1925



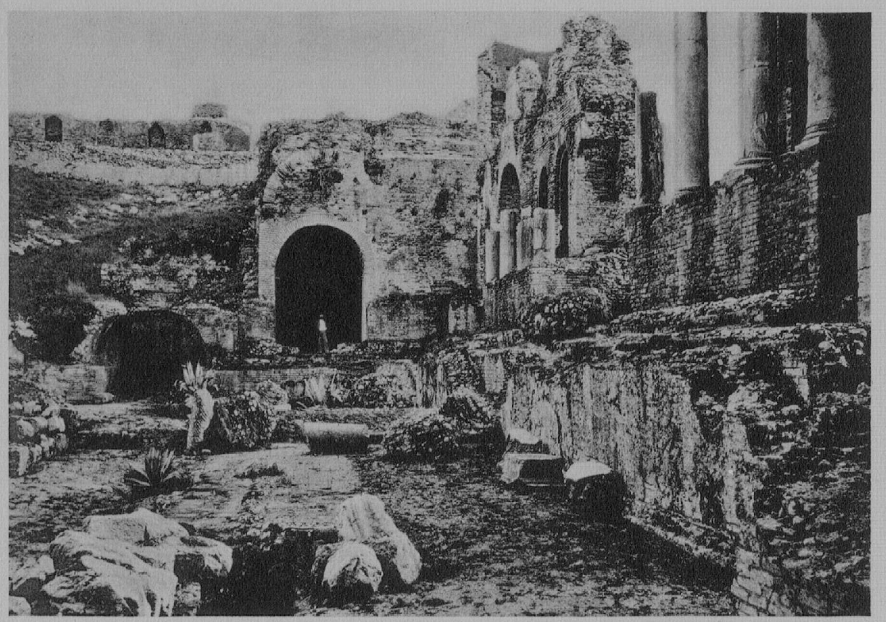
a) AKRAI, von Westen.



b) AKRAI, von Nordosten.



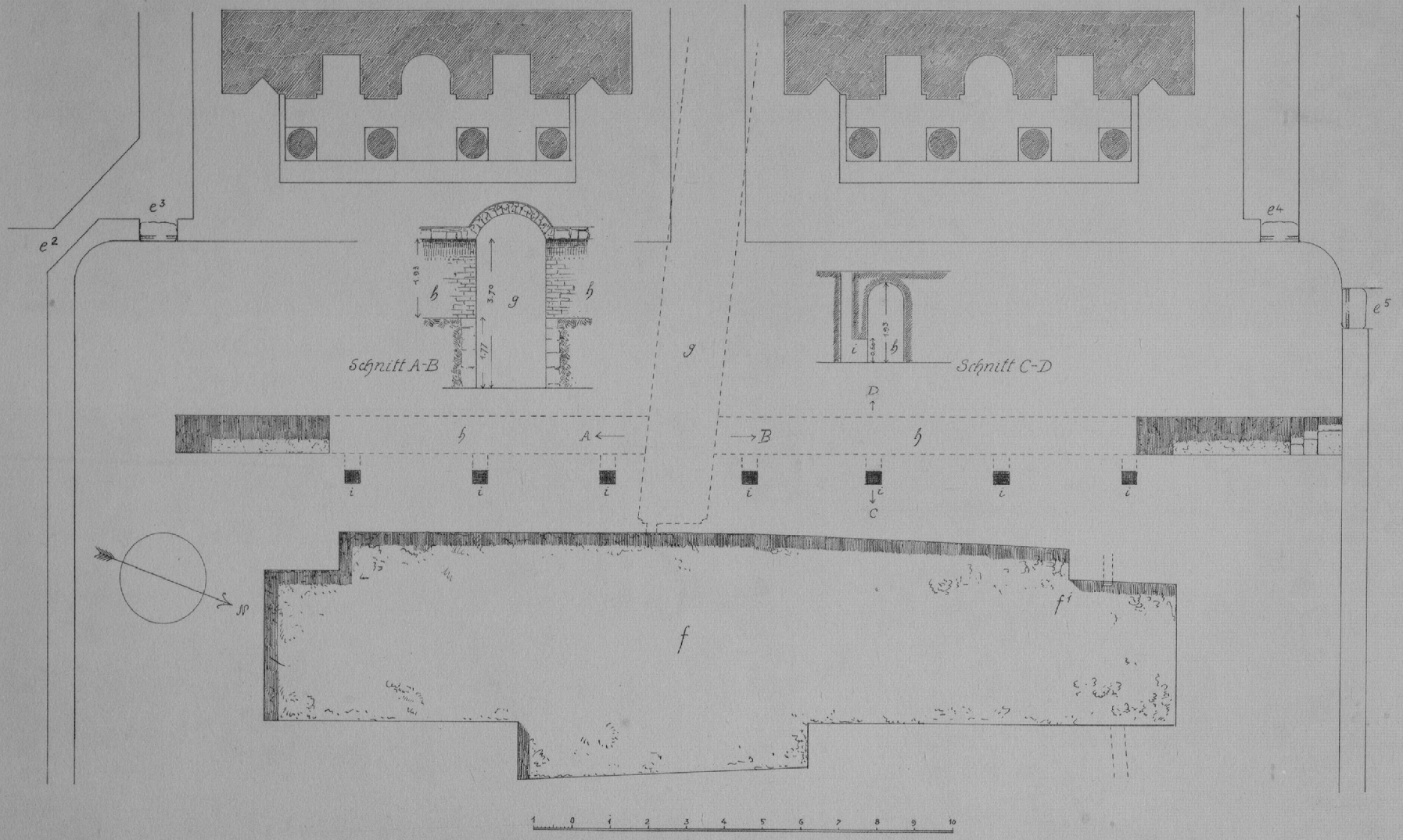
c) TAORMINA, von Osten.



d) TAORMINA, Bühnenraum von Norden.

Tafel 45

Taormina. Kanäle und Becken vor der Skenenfront



H. Wirsing 1925

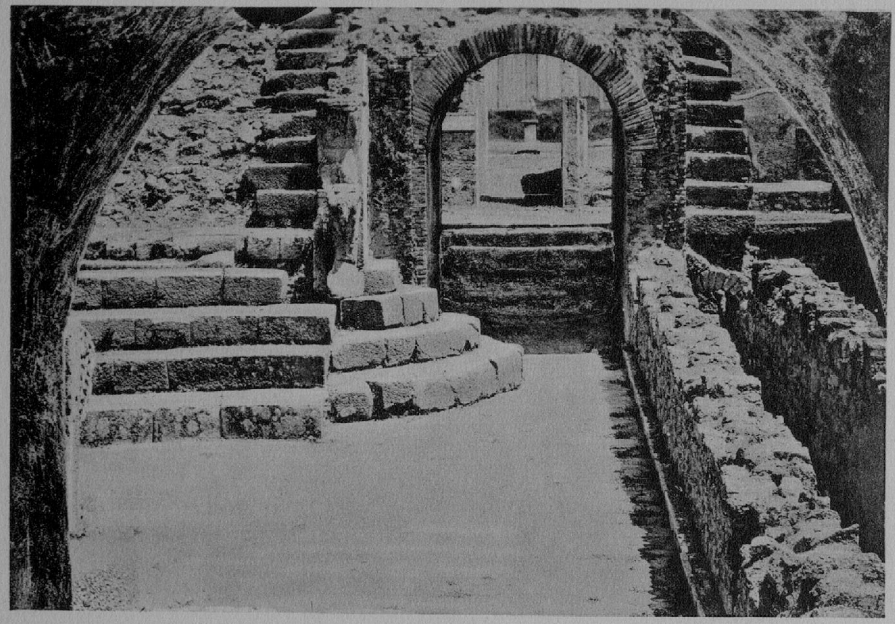


a) OINIADAI. Gebälk des Proskenions.





b) c) TAORMINA. Inschriften der Sitze.



d) POMPEJI. Kleines Theater, Osteingang.



e) POMPEJI. Kleines Theater, Westende der Sitze.

Syrakus

Tafel 47

Fig. 1. Schnitt des Theaters in der Mittelaxe und Profil des Felsens 57 m westl. der Axe.

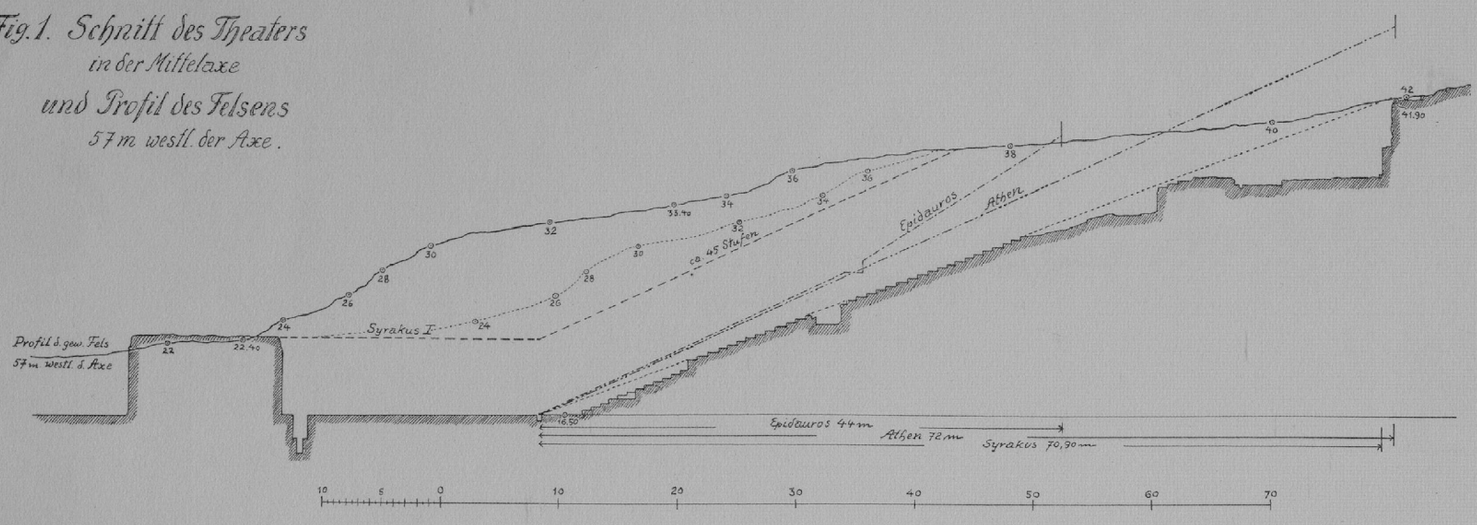


Fig. 2. Grundriss der Bühne Hierons II

Fig. 3. Grundriss der Phlyakenbühne

Fig. 5. Agora von Lato (Kreta)

Fig. 4. Phlyakenbühne herstellungsversuch

H. Wirsing 1926

Buchbinderei
SCHWAB
München